

# Алекс Росс

Послушайте

CORPVS

205

## Алекс Росс Послушайте

[music]

Появление этой книги — счастье как для фаната поп-музыки, так и для поклонника классики.

NEW YORK TIMES



Photo © David Michalek



Праздник жизни в мире  
великой музыки.

**KIRKUS REVIEWS**

Алекс Росс — музыкальный обозреватель *The New Yorker* и один из главных знатоков музыки XX века. Его новая книга — сборник статей, в которых Росс одинаково увлекательно рассказывает о Шуберте и Бьорк, рассуждает о проблемах музыкального образования и концертах *Radiohead*. Росс не делит музыку на классику и попсу, для него это единый пласт великой культуры. Предыдущая книга Алекса Росса “Дальше — шум” вошла в шорт-лист Пулитцеровской премии и стала международным бестселлером.

Он избегает жаргона, он  
объясняет, он использует  
нормальный язык.  
Он напоминает мне Бернарда  
Шоу — еще одного моего  
любимого музыкального критика.

**РОДЖЕР ЭБЕРТ**









ПОЛ ЛАНСКИ

СТИВ РАЙХ

ДЬЕРДЬ ЛИГЕТИ

ТЕРРИ РАЙЛИ

СЕРЖ КУСЕВИЦКИЙ

ST. LAWRENCE QUARTET

RADIONHEAD

МИЦУКО УТИДА

СИДНИ БЕШЕ

МОРТОН ФЕЛДМАН

АРНОЛЬД ШЕНБЕРГ

THE PIXIES

ДЖОН ФИЛИП СУЗА

ЯКОПО ПЕРИ

KIKI & HERB

THE BEATLES

ИОГАННЕС БРАМС

МАРИАН АНДЕРСОН

ЧЭНЬ ЦИГАН

ФРАНЦ ШУБЕРТ

БОБ ДИЛАН

ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ

ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ

SONIC YOUTH

ЭСА-ПЕККА САЛОНЕН

ДЖОН ЛЮТЕР АДАМС

ГЕНРИ ПЕРСЕЛЛ

ВОЛЬФГАНГ АМАДЕЙ МОЦАРТ

ЭСА-ПЕККА САЛОНЕН

СЕСИЛ ТЕЙЛОР

ЛОРРЕЙН ХАНТ-ЛИБЕРСОН

ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ

МАНУЭЛЬ ТОРРЕ

ДЖОН АДАМС

БЬОРК

Listen  
to This

УИЛЬЯМ ШУМАН

ДЖОН АДАМС

ТЕРРИ РАЙЛИ

МАНСЕЛ ТОМАС  
ЕРЖ КУСЕВИЦКИЙ

ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ  
ЭСА-ПЕККА САДОНЕН

ВОЛЬФГАНГ АМАДЕЙ МОЦАРТ

ГРЕГ САНДОУ

МАРИАН АНДЕРСОН

ДЖОН КЕЙДЖ  
THE ROLLING STONES

РОЙ ХАРРИС

ST. LAWRENCE QUARTET

RADIONHEAD

СИДНИ БЕШЕ  
МОЛЬД ШЕНБЕРГ

МОРТОН ФЕЛДМАН

ДЖОН ФИЛИП СУЗА

ЯКОПО ПЕРИ

THE BEATLES

МАРИАН АНДЕРСОН

БОБ ДИЛАН

KIKI & HERB

ИОГАННЕС БРАМС

ФРАНЦ ШУБЕРТ

ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ

ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ

УИЛЬЯМ ШУМАН

Alex Ross  
Listen to this

МИЦУКУТИДА

ЛУИ АРМСТРОНГ

ЭСА-ПЕККА САЛОНЕН

РИ ПЕРСЕЛЛ ВОЛЬФГАНГ АМАДЕЙ МОЦАРТ

ЛОРРЕЙН ХАНТ-ЛИБЕРСОН

СЕСИЛ ТЕЙЛОР

АНУЭЛЬ ТОРРЕ

АФРИКА БАМБАТА

БЬОРК

IC YOUTH РОБЕРТ ДЖОНСОН

LED ZEPPELIN



издательство **АСТРЕЛЬ**

Москва

# Алекс Росс Послушайте

*Перевод с английского*

Мари Мишель

УДК 78  
ББК 85.31  
Р76

Художественное оформление и макет Андрея Бондаренко

Издание осуществлено при содействии издательства АСТ

Росс, Алекс  
Р76 Послушайте / АЛЕКС РОСС; пер. с англ. М. Мишель : Астрель : CORPUS, 2013. – 352 с.

ISBN 978-5-271-46078-4 (ООО "Издательство Астрель")

Музыкальный критик *The New Yorker* Алекс Росс не делит музыку на попсу и классику. Он рассматривает ее как единое целое, а особое внимание уделяет личностям, которые меняют ее до неузнаваемости. Его новая книга "Послушайте" — сборник статей, в которых музыкальные эксперименты Бьорк соседствуют с танцами эпохи Ренессанса, а идол альтернативной молодежи Курт Кобейн — с буржуазным Фрэнком Синатрой. Росс одинаково увлекательно рассказывает о проблемах музыкального образования Америки и новых китайских композиторах, о джазе, философии Боба Дилана и концертах *Radiohead*. Предыдущая книга Алекса Росса "Дальше — шум" вошла в шорт-лист Пулитцеровской премии и стала международным бестселлером.

УДК 78  
ББК 85.31

ISBN 978-5-271-46078-4 (ООО "Издательство Астрель")

- © 2010 by Alex Ross
- © М. Мишель, 2012
- © А. Бондаренко, художественное оформление, макет, 2012
- © ООО "Издательство Астрель", 2012  
Издательство CORPUS ®

# Содержание

<i>Предисловие</i> .....	11
--------------------------	----

<i>Где слушать</i> .....	15
--------------------------	----

## ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

1. ПОСЛУШАЙТЕ. Пересекая границу между классикой и поп-музыкой .....	19
2. ЧАКОНА, ЛАМЕНТО, “БЛЮЗ БРОДЯГИ”. Линии баса музыкальной истории .....	39
3. АДСКИЕ МАШИНЫ. Как технологии изменили музыку .....	72

## ЧАСТЬ ВТОРАЯ

4. НАТИСК СТИЛЯ. Золотая середина Моцарта .....	87
5. ДВИЖЕНИЕ ПО ОРБИТЕ. Великое путешествие <i>Radiohead</i> ...	100
6. АНТИМАЭСТРО. Эса-Пекка Салонен в Лос-Анджелесском филармоническом оркестре .....	117
7. ВЕЛИКАЯ ДУША. В поисках Шуберта .....	137
8. ПЕЙЗАЖИ ЭМОЦИЙ. Сага о Бьорк .....	150
9. СИМФОНИЯ МИЛЛИОНОВ. Классическая музыка в Китае ....	169
10. ПЕСНЬ ЗЕМЛИ. Звуки Арктики Джона Лютера Адамса .....	184
11. ВО ВЛАСТИ ВЕРДИ. Опера как народное искусство .....	195
12. ПОЧТИ ЗНАМЕНИТЫЕ. Путешествуя с <i>St. Lawrence</i> <i>String Quartet</i> .....	210



<b>13. поп-границы. Kiki&amp;Herb, Sonic Youth</b>	
и Сесил Тейлор, Фрэнк Синатра, Курт Кобейн .....	<b>218</b>
<b>14. ИЗУЧАЯ ПАРТИТУРЫ. Кризис в музыкальном образовании .....</b>	<b>231</b>
<b>15. ГОЛОС ВЕКА. Мариан Андерсон .....</b>	<b>243</b>
<b>16. МУЗЫКАЛЬНАЯ ГОРА. Уединенное убежище Мальборо .....</b>	<b>250</b>
 <b>ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ</b>	
<b>17. И УЗРЕЛ Я СВЕТ. По следам Боба Дилана .....</b>	<b>269</b>
<b>18. СТРАСТЬ. Вспоминая Лоррейн Хант-Либерсон .....</b>	<b>290</b>
<b>19. БЛАЖЕННЫ ТОСКУЮЩИЕ. Поздний Брамс .....</b>	<b>295</b>
<i>Примечания .....</i>	<b>313</b>
<i>Рекомендованные записи .....</i>	<b>336</b>
<i>Иллюстрации .....</i>	<b>347</b>
<i>Разрешения .....</i>	<b>348</b>
<i>Благодарности .....</i>	<b>350</b>

*Посвящается  
Даниэлю Залевски  
и Дэвиду Ремнику*



...провожаю взглядом гордый и ничтожный след корабля,  
который не уносит меня прочь от родины, не устремляет  
навстречу кораблекрушению.

Сэмюэль Беккет, *"Маллой"*,  
пер. В. Молот



## Предисловие

**П**исать о музыке — невеликий труд. Кто бы ни выдумал остроуту “Писать о музыке — все равно что танцевать об архитектуре”, а это утверждение в разных случаях приписывали Мартину Муллу, Стиву Мартину и Элвису Костелло<sup>1</sup>, он только все усложнил. Конечно, музыкальная критика — странная и сомнительная наука, стилистика которой колеблется от топорной (Пятая симфония Бетховена начинается с повторения ноты соль и одной ми-бемоль”) до витиеватой (начало Пятой симфонии — “это стук судьбы в дверь”). Но она не более сомнительна, чем какой угодно другой вид критики. Любая форма искусства сопротивляется ловушке словесного определения. Писать о танце — все равно что петь об архитектуре; писать о литературе — все равно что возводить здания о балете. Существует некая туманная граница, дальше которой языку не пробиться. Арт-критик может написать, что картина Марка Ротко “Оранжевое и желтое” представляет собой перетекающее в оранжевый желтое пятно, но какой в этом прок тому, кто никогда не видел работ Ротко? Литературный критик может воспроизвести несколько строчек из “Эстетики зла” Уоллеса Стивенса:

И прочь от зримого и слышимого, прочь  
От чувств — из них пытался он создать столь много  
Личин различных, чувственных миров, —

но при попытках расшифровать эти строчки, выразить их беззвучную музыку начнется еще один безнадежный танец.

<sup>1</sup> А также Дэвиду Бирну, Фрэнку Заппе, Майлзу Дэвису и еще десятку музыкантов. Мартин Мулл — американский комик, певец, художник. (Здесь и далее — прим. перев., если не указано иное.)



Так почему же представление о том, что в музыке есть нечто особенно невыразимое, укоренилось столь прочно? Объяснение может заключаться не в музыке, а в нас самих. Начиная с середины XIX века публика постоянно воспринимала музыку как своего рода светскую религию или духовную политику, наделяя ее смыслами столь же неуловимыми, сколь и актуальными. Симфонии Бетховена сулят политическую и личную свободу, оперы Вагнера подстегивают воображение поэтов и демагогов, балеты Стравинского высвобождают первобытные инстинкты, *The Beatles* провоцируют мятеж против устаревших социальных традиций. В любой исторический момент найдется несколько композиторов и талантливых музыкантов, которые улавливают скрытые смыслы своей эпохи. Это нелегкое бремя музыки, и, когда мы говорим о ее невыразимости, мы, возможно, защищаем ее от собственных непомерных запросов. Потому что, даже поклоняясь нашим музыкальным кумирам, мы все равно заставляем их порождать определенные эмоции в нужный момент: тинейджер врубает на полную катушку хип-хоп, чтобы собраться с духом; руководитель средних лет включает диск Баха, чтобы успокоить нервы. Музыканты странным образом оказываются одновременно и идолами, и рабами. Сочиняя тексты о музыке, я пытаюсь в некоторой степени демистифицировать это искусство, развеять морок, отдавая в то же время должное безграничной человеческой сложности, которая и дает музыке жизнь.

Мне страшно повезло, что с 1996 года я работаю музыкальным критиком в "Нью-Йоркере". Мне было 28, когда я получил эту работу — слишком молод, как ни крути, но я постарался выжать максимум из своей удачи. С самого начала мои редакторы учили меня смотреть на музыкальный мир шире: не просто освещать выступления звезд в Карнеги-холле и Метрополитен-Опера, но и выбираться в заведения поменьше, слушать молодых музыкантов. Как и мои выдающиеся предшественники Эндрю Портер и Пол Гриффитс, я являюсь сторонником идеи того, что современные композиторы заслуживают такого же пристального внимания, как и признанные мастера. Из этого убеждения родилась моя первая книга "Дальше — шум: слушая XX век". К тому же я периодически отвлекался на поп и рок, хотя, учитывая, что я вырос на классической музыке, вне ее я чувствую себя неуверенно. В целом же я рассматриваю музыку не как самодостаточное явление, а как способ познания мира.

В "Послушайте" собраны статьи из "Нью-Йоркера", многие из которых были существенно переработаны, плюс большой специально написанный кусок текста. Книга начинается тремя отвлеченными исследованиями музыкального пейзажа, охватывающими как классическую, так и поп-территорию. Первая глава, давшая название всей книге, изначально появилась как предисловие к "Дальше — шум", но вскоре я понял, что она должна стать отдельным очерком. Это что-то вроде воспоминаний, превративших-

ся в манифест; он вызвал неожиданно бурный отклик читателей — сотни писем и и-мейлов приходили в течение нескольких месяцев. Многие послания были от изучавших музыку студентов и недавних выпускников консерваторий, пытавшихся примирить великие традиции, в рамках которых их обучали, с поп-музыкой, с которой они выросли. Вся книга пронизана глубоким недовольством, которое я вместе с ними испытываю, сталкиваясь с устаревшими стереотипами восприятия классической музыки. Вторая глава, “Чакона, ламенто, “Блюз бродяги”<sup>1</sup>, — новая вещь, закольцованная история музыки, рассказанная на примере пары-тройки повторяющихся басовых линий. А в “Адских машинах” собраны размышления о взаимодействии музыки и технологий.

С крайне приблизительной картой я иду по следам примерно дюжины живых и мертвых музыкантов: композиторов, дирижеров, пианистов, бардов, университетских преподавателей музыки, — а также струнных квартетов и рок-групп. В заключительной части я использую более личный подход к описанию трех абсолютно разных фигур — Боба Дилана, Лоррейн Хант-Либерсон<sup>2</sup> и Иоганнеса Брамса, — которые постигают суть вещей глубже, чем этого можно достичь с помощью слов. Моя предыдущая книга разворачивалась на большом историческом поле, где политические силы постоянно пытались заглушить одинокий голос, а эта книга более личная, более локальная, в ней раз за разом поднимается вечный вопрос о значении музыки для ее создателей и слушателей на простейшем уровне. Мне в первую очередь интересно понять, каким образом сильная личность оставляет отпечаток на, по сути, абстрактной материи, каким образом короткая последовательность нот или аккордов превращается в индивидуальный стиль конкретной личности.

Возможно, единственное, что объединяет этих одержимых музыкой мужчин и женщин, — это то, что они не похожи друг на друга или кого-либо еще. Многие из них — изгнанники, бродяги, неутомленные исследователи. Робкий финский авангардист превращается в лос-анджелесскую знаменитость. Певица из Исландии танцует на улице Салвадора в Бразилии. Японская пианистка играет немецкие произведения в предгорьях Вермонта. Ветеран рок-н-ролла скитается по стране, деконструируя собственные хиты. Великий немецкий композитор, опустошенный тоской, путешествует по внутреннему миру. Так или иначе они разрушают свои жанровые границы, заставляя знакомое звучать по-новому.

1 “Блюз бродяги” (*The Walking Blues*) — песня Эдди Джеймса Хауса (1930), более известна в исполнении Роберта Джонсона (1936), того самого, который, по легенде, продал душу дьяволу на перекрестке.

2 Лорейн Хант-Либерсон (1954–2006) — американская певица (меццо-сопрано), которую называли самым мощным сопрано после Марии Каллас.

Большая Советская Энциклопедия в одной из наиболее вменяемых статей определила музыку как “специфическую разновидность звуковой деятельности людей”. В конце концов, вся сложность с очерками о музыке заключается не в описании звука, а в описании человека. Это заковыристая работа, бесцеремонная с живущими и умозрительная с мертвыми. И все же я надеюсь, что у меня получилось дать некоторое представление обо всех этих эмоциональных личностях.

## Где слушать

**Е**сли вам захочется послушать музыку, о которой пойдет речь на страницах моей книги, это можно сделать бесплатно по адресу <http://www.thereistisnoise.com/listentothisaudio>. Там вы найдете музыкальные отрывки, рассортированные по главам, а еще ссылки на музыкальные сайты и другие каналы прямого доступа к музыке. По адресу <http://www.thereistisnoise.com/2006/07/listen-to-this-playlist.html> находится подборочный плейлист для *iTunes*, а музыкальный глоссарий — на <http://www.thereistisnoise.com/glossary/>

ЛОТТЕ ЛЕМАНН

СТИВ РАЙХ  
ЖУАН АРАНЬЕС

БЕЛІА БАРТІОК

МАНУЭЛЬ ТОРЕ

КАРЛ НИЛЬСЕН

АНТУАН БРЮМЕЛЬ

ДЖОН ФИЛИП СУЗА

ДЬЕРДЬ ЛИГЕТИ

LED ZEPPELIN

THE WHITE STRIPES

АНТОНИН ДВОРЖАК

АФРИКА БАМБАТА

БИЛЛИ ДЖОЭЛ

КАРЛХАЙНЦ ШТОКХАУЗЕН

ГРЕГ САНДОУ

THE BEACH BOYS

ЖАН-БАТИСТ ЛЮЛЛИ

ИРВИНГ БЕРЛИН

ДЮК ЭЛЛИНГТОН

ВАЛЬТЕР ДАМРОШ

РОБЕРТ ДЖОНСОН

THE ROLLING STONES

Часть первая





# 1.

## Послушайте

Пересекая границу между классикой и поп-музыкой

**Я** ненавижу “классическую музыку” — не явление, а определение. Оно загоняет вполне живое искусство в ловушку тематического парка прошлого. Оно сводит на нет саму возможность создания в нынешнее время музыки в духе Бетховена. Оно сообщает неопределенность работе тысяч композиторов, которые вынуждены объяснять в остальном вполне образованным людям, чем же таким они зарабатывают на жизнь. Это словосочетание — шедевр негативной рекламы, образец антихайпа. Хорошо бы существовало другое название. Я завидую людям джаза: они говорят просто о “музыке”. Некоторые особо рьяные поклонники джаза называют свое искусство “классической музыкой Америки”. Предлагаю сделку: пусть оставят себе “классическую”, я заберу себе “музыку”.

По меньшей мере в течение века музыка была в плену культа заурядной элитарности, которая подчеркивает собственную значимость, опираясь на бессмысленные формулы интеллектуального превосходства. Только посмотрите на ходовые определения: “арт”-музыка, “серьезная” музыка, “великая” музыка, “хорошая” музыка. Конечно, музыка бывает и великой, и серьезной, но величие и серьезность — не определяющие характеристики. Еще она бывает глупой, вульгарной и сумасшедшей. Композиторы все же люди искусства, а не преподаватели этикета, у них есть право выражать любые эмоции и умонастроения. Из лучших побуждений их предают их же поклонники, считающие, что музыка — предмет роскоши, который должен заменить посредственный поп-продукт. Такие хранители, по сути, заявляют следующее: “Музыка, которая вам нравится, — мусор. Лучше послушайте нашу великую, высокохудожественную музыку”. Но поскольку они забыли обозначить музыку как что-то достойное любви, новообращенных не становится больше. Музыка — нечто слишком личное, чтобы вписываться в универсальную систему ценностей. Лучшая музыка заставляет поверить, что другой в целом мире просто не существует.

Люди слышат “классическая” и думают — “мертвая”. Эта музыка описывается в терминах, отдаляющих ее от настоящего, выделяющих ее из общей массы. Неудивительно, что мнение о ее неизбежной кончине стало общим местом. Газеты приводят знакомый перечень проблем: звукозаписывающие компании сокращают свои классические подразделения, оркестрам не хватает всего и вся, такую музыку почти не преподают в школах, она едва заметна в СМИ и игнорируется или высмеивается в Голливуде. Но те же разговоры велись 40, 60, 80 лет назад. В 1969 году журнал “Стерео ревью” возвестил: “Продажи классических пластинок падают, потому что умирают люди... Нынешнее затухание рынка классической музыки происходит оттого, что 15 лет назад никто не озаботился привить любовь к классике тогда еще впечатлительным детям, которые сегодня формируют рынок”. “Нью-Йорк таймс” в 1950 году волновалась: “Все больше усугубляется экономический кризис, с которым столкнулся Американский симфонический оркестр”. А в 1926-м немецкий критик Ганс Хайнц Штукеншмидт писал: “Концерты собирают все меньше зрителей, а дефицит бюджетов растет с каждым годом”. Причитания об упадке или смерти этого искусства появлялись аж в XIV веке, когда чувственные мелодии *Ars nova* воспринимались как признак конца цивилизации. Пианист Чарльз Розен мудро заметил: “Смерть классической музыки — возможно, самое старое общее место”.

Считается, что американские любители классики — это горстка умирающих стариков, белых, богатых и скучающих. Статистика Национального фонда искусств свидетельствует, что ситуация все же не столь удручающая. Да, эта аудитория старше (средний возраст — 45 лет), чем у других искусств, но не богаче. Люди с доходом от 50 тыс. долларов и выше больше тратятся на мюзиклы, театр, балет и музеи (как, к слову, и на пакет каналов ESPN, если уж на то пошло). Партер в Метрополитен-Опера занят топ-менеджерами и светскими персонами, но на менее дорогих местах (на момент написания этих строк в Метрополитен есть билеты всего по 15 долларов) довольно много учителей, корректоров, студентов, пенсионеров и других людей, не принадлежащих к высшему обществу. Если же вам хочется увидеть вызывающее, показушное богатство, посмотрите на миллионеров в VIP-ложах на концерте Билли Джоэла. Если, конечно, прорветесь через охрану. Что касается старения аудитории, с этим сложно спорить, но тенденцию можно сгладить. Парадоксальным образом исполнители становятся моложе, несмотря на старение аудитории. Музыканты Берлинского филармонического оркестра в среднем на поколение младше *The Rolling Stones*.

Эта музыка умирает постоянно и бесконечно. Она словно нестареющая дива на бессрочных прощальных гастролях, готовящаяся к самому

последнему выступлению. Ей сложно дать имя, потому что, для начала, ее никогда не существовало — в том смысле, что она не родилась в определенное время или в определенном месте. У нее нет ни родословной, ни национальности: ведущие композиторы современности могут быть родом из Китая, Эстонии, Аргентины, Куинса. Музыка — это просто то, что создают композиторы, длинная последовательность записанных сочинений с разнообразными традициями исполнения. Она охватывает высокое и низкое, господствующее и андеграундное, танец, молитву, тишину, шум. Композиторы — гениальные паразиты: они жадно поглощают современный им музыкальный материал, чтобы создать нечто новое. Последняя сотня лет оказалась не то чтобы легкой: им пришлось столкнуться как с внешними трудностями (критики-дилетанты Гитлер и Сталин), так и с собственными инвенциями (“Отчего же наша прекрасная 12-тоновая музыка нравится не всем?”). И тем не менее они могут находиться на пороге невероятного расцвета, а их музыка может принять такую форму, которую сейчас сложно представить.

Грег Сандоу<sup>1</sup> в своей критической ипостаси писал, что классическому сообществу нужно открыто обсуждать значение собственной музыки. Он признавал, что ему легче проанализировать свой пафос, чем выразить его. Эта музыка не годится для того, чтобы объединить целое поколение, как, скажем, *Sgt. Pepper*. Возможно, где-то есть ребята, расставшиеся с девственностью под Первый концерт для фортепиано Брамса, но они об этом вряд ли расскажут, а вы вряд ли захотите слушать. Такая музыка привлекает наиболее сдержанную часть аудитории. Это искусство больших жестов и бескрайних размахов, которое звучит для бесчисленных тихонь и смиренныхников.

Я белый американский мужчина, и до 20 лет я не слушал ничего, кроме классики. Это кажется странным с нынешних позиций, а возможно, не будет преувеличением и слово “ненормально”. Тем не менее тогда это казалось в порядке вещей. У меня ощущение, что я рос не в 1970-е и 1980-е, а в 1930–40-е, в годы молодости моих родителей. Ни у матери, ни у отца не было музыкального образования, оба работали минералогами-исследователями, но они любили ходить на концерты и собирали пластинки. Они повзрослели в великую американскую эпоху среднего класса, когда музыка занимала совершенно иное место в культуре, нежели сейчас. В те годы в идеальном с современной точки зрения мире миллионы американцев слушали Симфонический оркестр NBC под управлением Тосканини по национальному

1 Грег Сандоу (1943) — американский композитор и музыкальный критик. В 1980-е вел колонку в “Виллидж вайс”, в основном о современной классике, позже вернулся к сочинению музыки и среди прочего написал четыре оперы.

радио. Вальтер Дамрош<sup>1</sup> рассказывал школьникам о классике, напевая песенки, чтобы им проще было запомнить, о чем шла речь (мама помнит одну из них: “Это / Сим-фо-ния, / Ее Шу-берт писал, но так и / Не закончил”). В один день NBC транслировала игру Огайо — Индиана, а на следующий — сольный концерт Лотте Леманн. У себя дома я слушал Бостонский симфонический оркестр, а сразу после — игру “Вашингтон Редскинз”. Мне даже не приходило в голову, что между ними огромная пропасть.

Я очень рано начал изучать родительскую коллекцию пластинок, в которой было много артефактов того золотого века: Сибелиус в трактовке Сергея Кусевицкого, Берлиоз Чарльза Мунка, трио Тибо — Казальс — Корто, Будапештский квартет. Была замедленная, зеппелиноподобная интерпретация “Страстей по Матфею” Отто Клемперера с вгоняющей в ужас живописью дельфтского мастера<sup>2</sup> на обложке. Бетховена и Брамса в экспрессивных трактовках Тосканини украшали снимки маэстро, сделанные Робертом Хупкой и запечатлевшие каждую эмоцию, от экстаза до недовольства. На обложке ми-бемоль-мажорного Дивертисмента Моцарта был знаменитый портрет композитора со скорбным взглядом, словно он — генерал, оценивающий безнадежное сражение. Слушая, я читал сопроводительные тексты, которые были написаны в чрезмерно высокопарном стиле, популярном в середине 1950-х. Например, Скрипичный концерт Чайковского описывался как “меланхолия, порой достигающая бездонных глубин”. В то время мне это мало о чем говорило, я не был знаком с меланхолией, не говоря уже о бездонных глубинах. Значение имел лишь неумный полет мысли, который переключался с моим восприятием музыки.

Первым произведением, в которое я влюбился до безумия, стала “Героическая” симфония Бетховена. На какой-то гаражной распродаже мама нашла пластинку Леонарда Бернстайна, дирижирующего Нью-Йоркским филармоническим оркестром, из серии записей “Учимся любить музыку”, запущенной клубом “Книга месяца”. В сопроводительной записи был бернстайновский анализ симфонии, путеводитель по его 45-минутному нагромождению звуков. Теперь у меня были названия для ощущаемых образов (его книги *Joy of Music* (“Радость музыки”) и *Infinite Variety of Music* (“Бесконечное разнообразие музыки”) остаются лучшими для первого знакомства с предметом). Бернстайн обратил внимание на нечто, происходящее примерно на десятой секунде: фанфароподобную главную тему, сыгранную

1 Вальтер Дамрош (1862–1950) — немецко-американский дирижер и композитор. В течение многих лет возглавлял Нью-Йоркский симфонический оркестр. На NBC был музыкальным директором и с 1928 по 1942 год вел программу “Час любителей музыки” — серию лекций, в первую очередь для детей и студентов.

2 Имеется в виду не Ян Вермеер, а неизвестный художник начала XVI века, работавший в Дельфте. Речь, скорее всего, идет о триптихе “Страсти Христовы”, центральная часть которого хранится в Национальной галерее в Лондоне.

в ми-бемоль мажоре, прерывает до-диез. “Произошло вторжение инаковости”, — таинственно и интригующе произнес Бернштейн своим прокурренным баритоном. Раз за разом я прослушивал ноту инаковости. Я купил партитуру и расшифровал эту фразу. Я выучил некоторые жесты по учебнику дирижера Макса Рудольфа. Я держал семью в заложниках в гостиной, дирижируя проигрывателем во время страстного исполнения “Героической” симфонии.

Не переборщил ли Ленни, назвав этот мягкий до-диез в партии виолончели “шоком”, “прорывом”, “ударом”? Если вы дадите послушать “Героическую” симфонию 14-летнему школьнику, который любит Эминема и *50 Cent*, он в лучшем случае решит, что это шокирующе скучно. Никто не режет на куски жену, ни в кого не стреляют девять раз. Но в конце концов вашему юному другу придется признать, что эти артисты более или менее шокирующи — относительно социальных норм своего времени. Хотя “Героическая” перестала быть противоречивой с точки зрения “этих-безумных-современных-детей” году этак в 1830-м, в пределах “классической” системы она продолжает удивлять. Семь тактов в ми-бемоль мажоре, а потом до-диез, зависающий на мгновение перед тем, как исчезнуть, — словно оратор у микрофона уверенно начинает торжественную речь, а затем запинаясь, будто вспоминая что-то из детства или увидев злое лицо в толпе.

Я не отношу себя к слушателям, которые реагируют на “Героическую” симфонию словами “О, культурненько”. Я не слушаю музыку, чтобы стать культурным, иногда я слушаю ее, чтобы убежать от упорядоченного мира. В ней мне нравится то, что она вбирает в себя все, объединяя романтизм и Просвещение, цивилизацию и революцию, ум и тело, порядок и хаос. Она знает, какого развития музыки вы ждете, и с ликованием сворачивает совсем в другую сторону. Датский композитор Карл Нильсен написал когда-то монолог от лица духа Музыки, в котором он (или она, или оно) говорит: “Я люблю бескрайние просторы тишины, но больше всего я люблю разрушать их”.

Примерно в то же время, когда меня захватил бетховеновский до-диез, я сам начал писать музыку. Моя композиторская карьера продолжалась с восьми до 20 лет. Я не обладал ни гениальностью, ни талантом. В тетради на пружинке изложена амбициозная программа будущих сочинений: 30 фортепианных и 12 скрипичных сонат, разные симфонии, концерты, фантазии и похоронные марши, в основном в ре-миноре. На следующих страницах появляются беспорядочные наброски этих работ, но они ни во что не превращаются — такова история моей композиторской жизни. Тем не менее я бережно храню замечание одного из моих преподавателей в колледже, композитора Питера Либерсона, написавшего на последней странице моей зачетной работы, что я создал “преинтересную и несколько



своеобразную сонатину". Я отложил ручку и удалился в тишину, подобно Сибелиусу в Ярвенпяя<sup>1</sup>.

Моя неспособность закончить хоть что-то, тем более что-то стоящее, породила чувство глубочайшего уважения к такому невероятному способу заработка. Сочинение музыки — это протест против реальности. Никому, кроме самых молодых, не нужна новая музыка, и даже когда мы молоды, врата невнимательности быстро захлопываются. Композиторы создают нечто такое, что повсеместно считается ненужным — по крайней мере до тех пор, пока их музыка не проникнет в людские умы, и в этот момент люди заявляют, что не могут без нее жить. Половина из тех, кого Лига американских оркестров включила в список 20 наиболее часто исполняемых композиторов 2007–2008 годов, — Малер, Штраус, Сибелиус, Дебюсси, Равель, Рахманинов, Стравинский, Шостакович, Прокофьев и Копланд — еще даже не родились, когда появился первый набросок постоянно звучащего репертуара.

В юности я брал уроки игры на фортепиано у человека по имени Деннинг Барнс. Он также преподавал мне композицию, историю музыки и искусство слушать. Это был коренастый человечек со спутанными волосами, от его твидовых пиджаков шел странный запах, не дурной и не приятный, просто странный. Он любил Бетховена, Шуберта и Шопена, но также и музыку XX века. Скрябин, Барток и Берг — его любимая троица. Он распахнул передо мной еще одну дверь, о существовании которой я и не догадывался. Его собственная музыка, насколько я помню, была буйной, живой, немного сумасшедшей. Однажды он сыграл вариацию одной из бетховеновских сонат для фортепиано и сказал, что она была предчувствием буги-вуги. Я понятия не имел, что такое буги-вуги, но был очень взволнован тем, что Бетховен его предчувствовал. Мраморный бюст Бетховена из моего детства внезапно превратился в зоркого часового на бастионах звука.

Эта история с буги-вуги казалась совершенно бернштейновской (несерьезно о серьезном), и мистер Барнс был моим личным Бернштейном. Ни капли снобизма, сплошной энтузиазм — герильеро музыки за 15 долларов в час. В 1989 году он умер от опухоли мозга. В нашу последнюю встречу мы сыграли умопомрачительную вариацию шубертовской Фантазии фа минор для фортепиано в четыре руки с кучей фальшивых нот — в основном с моей стороны клавиатуры, — но было здорово и очень громко. По сей день я не выношу другие интерпретации этого произведения, даже Бриттена и Рихтера.

К старшим классам выяснилась страшная правда: среди ровесников я был единственным, кому все это нравилось. Строго говоря, в школе

1 Имеются в виду последние 30 лет жизни композитора, которые он провел, не написав ничего существенного (хотя, по некоторым свидетельствам, в 1945 году он уничтожил большое количество рукописей).

были и другие настоящие зануды, но мы были слишком разными, чтобы подружиться. Несколько “нормальных” друзей затащили меня на показ флойдовской “Стены”, после которого я заявил, что один пассаж звучит совершенно по-малеровски. Лишь в колледже мое музыкальное упорство окончательно рассыпалось. Большую часть времени я торчал на радиостанции кампуса, помогал с классическим репертуаром и вел собственное шоу. Я фанатично охранял границы дневного классического вещания, отказываясь уступить даже 15 минут “Шедевров камерной музыки” и тому подобного. В десять вечера классическая программа сменялась панком, к тому же лишь малоизвестным панком. Песню исключали из репертуара, как только продавалось несколько сотен пластинок. Диджей любил начинать эфир с самых грубых и крикливых песен, чтоб посильней шокировать любителей классики. Я пытался утереть им нос визгами Ксенакиса<sup>1</sup>. Они парировали Синатрой с *Only the Lonely*. Однажды, сразу после моего проникновенного трибьюту Герберта фон Караяна, они включили возмутительный неонацистский гимн *Screwdriver Prisoner of Peace*: “Свободу Рудольфу Гессу, / Сколько еще его будут держать там? / Откуда нам знать?”<sup>2</sup>. Туше.

Штука в том, что эти сумасшедшие панки были, бесспорно, самыми интересными людьми из всех, что мне встречались. Параллельно с тщательно выверенными подборками *Mission of Burma* и *Butthole Surfers*<sup>3</sup> они писали курсовые по римским фортификациям IV века и либерализму в работах Лайонела Триллинга<sup>4</sup>. Я начал задерживаться в студии после окончания своего шоу, пряча инстинктивный страх перед их кожаными куртками в наклеях и разноцветными волосами. Я довел до их сведения (как сделал бы на моем месте и мистер Барнс), что Шенберг все это предвидел. И начал слушать новые вещи. *Terminal Tower* — сборник *Pere Ubi* — и *Daydream Nation* группы *Sonic Youth* стали первыми рок-пластинками, что я купил. Неспешно продвигаясь от андеграунда к альтернативному року, я добрался и до коммерческого. Вскоре я уже поражал друзей заявлениями типа: “*Highway 61 Revisited* — неплохой альбом” или “*The White Album* — просто шедевр”. Я расстался с убеждением о превосходстве классической музыки, что привело к кризису веры: раз эта музыка не великая и не серьезная, не возвышенная и не могучая, то что она вообще?

1 Янис Ксенакис (1922–2001) — французский композитор-модернист греческого происхождения. С начала 1960-х использовал звуки, созданные с помощью ЭВМ.

2 *Free Rudolf Hess / How long can they keep him there? We can only guess.*

3 *Mission of Burma* — американская панк-группа, образовавшаяся в 1979 году и оказавшая большое влияние на последующее поколение музыкантов (включая гранж-волну 1990-х). *Butthole Surfers* — существующая с 1981 года панк-группа, известная в первую очередь благодаря чувству юмора и буйству на концертах.

4 Лайонел Трилинг (1905–1975) — влиятельный американский литературный критик.

Переехав после колледжа в Северную Калифорнию, я какое-то время даже думал окончательно порвать с этой музыкой. Я распродал кучу дисков, включая все экземпляры симфоний Арнольда Бакса, чтобы купить еще больше *Pere Ubi* и *Sonic Youth*. Я коротко подстригся, носил агрессивные футболки и начал зависать в панк-клубе *Berkeley* на Гилман-стрит. Я полюбил группу *Blatz* — более далекую от Бакса музыку сложно себе представить (одна из их самых популярных песен называлась *Fuk Shit Up*). К счастью, никто не ругал меня за выбор этого пути. Представление о том, что музыка способна подарить вам новую личность, новый класс и даже расу, — это специфика американской мечты. Это астральное переживание, пока оно продолжается, но большинство людей в конце концов возвращаются на исходные позиции и даже начинают ненавидеть музыку за обман.

Вернувшись в классическое гетто, я решил принять его ограничения. Я понял, что, несмотря на кажущуюся дряхлость этой культуры, внутри нее по-прежнему горит яркое пламя. Мне пришло в голову, что, раз уж я смог пройти путь от Брамса до *Blatz*, остальные смогут повторить этот маршрут в обратном направлении. Мне всегда хотелось говорить о классике так, словно это поп-музыка, а о поп-музыке — будто это классика.

Для многих поп-музыка — это саундтрек их непредсказуемого взросления, а классика появляется уже в сумерках зрелости. У меня все было наоборот. “Героическая” симфония наполняет меня детской энергией, радостной яростью по отношению к миру. Поздно придя к поп-музыке, я вкладываю в нее больше взрослых ощущений. Для меня она точная, умная, полная микроскопических намеков на правду об устройстве жизни. Дилановский альбом *Blood on the Tracks* разбирает обреченные отношения с такой мрачной точностью, с которой сложно тягаться какой-нибудь канонической “Прекрасной мельничихе”. (Когда Иан Бостридж пел шубертовский цикл в Центре Линкольна, мне подумалось, что главный герой мог бы вообще ни разу не заговорить с мельничихой, из-за которой утопился. Очень классический ход.) В приступе упрямства я мог бы сказать, что “Героическая” симфония — яростное, грубое произведение, в то время как *Everything in its Right Place* группы *Radiohead* преисполнена спокойной взрослой иронии. Мысль, что в плавности течения жизни таится тревога, недоказанное ощущение присутствия где-то в мире мрачного до-диеза, — это нечто такое, чего Бетховен, скорее всего, не ощущал и тем более не стремился передать. Я же отказываюсь признавать, что один род музыки исцеляет разум, а другой — душу. Все зависит от того, чей разум и чья душа.

Убийственное выражение вошло в обиход не так давно. От Монтеверди до Бетховена современная музыка была, по сути, единственной существ-

вующей в условиях, напоминавших нынешний рынок поп-культуры. Музыка прошлого либо быстро забывалась, либо изучалась в академических условиях. Даже в церквях существовал постоянный спрос на новую музыку. В 1687 году в немецком городе Фленсбурге местного кантора отлучили от должности за то, что он постоянно играл старые произведения и отказывался исполнять хоть что-нибудь современное. Когда в 1730 году Иоганн Себастьян Бах упрекал городской совет Лейпцига в неспособности собрать пригодный состав певцов и музыкантов, он заявил, что “музыка прошлого более не улаждает наш слух” и, “дабы овладеть новыми видами музыки”, нужны искусные исполнители.

В разгар XIX века концерты представляли собой эклектичные фестивали, в рамках которых оперные арии сталкивались с бесчисленными сонатами и концертино. Шарманщики разносили популярные классические мелодии по улицам, где они смешивались с народными напевами. Публика во время исполнения музыки, как правило, выражала чувства аплодисментами или криками. Рассказывая о премьере своей “Парижской” симфонии (1778), Моцарт описывал, как ему удалось сыграть на пристрастиях толпы: «... Как раз в середине первого *Allegro* был один пассаж, который, я знал, должен был понравиться. Все слушатели были от него в большом восторге и много аплодировали. А поскольку я знал, как мне [лучше] его написать и какое он произведет впечатление, то я повторил его еще и в конце. И тогда все [успешно] пошло *Da Capo*”<sup>1</sup>. Джеймс Джонсон в своей книге “Слушатель в Париже” (*Listening in Paris*) описывает вечер в Парижской опере того же периода:

*“Несмотря на то что к концу первого акта большинство оставалось на своих местах, постоянные перемещения и тихий гул разговоров не прекращались. Лакеи и молодые холостяки толкались в переполненном и шумном партере, на нижний уровень которого допускались только мужчины. Урожденные принцы и герцоги наносили друг другу визиты в первых рядах лож у всех на виду. На втором ярусе не чурающиеся мирских удовольствий аббаты охотно болтали с дамами в драгоценностях, и периодически, когда разговор становился чересчур задушевым, в их сторону летели скабрезные выкрики из партера. А любовники стремились укрыться на едва освещенных балконах третьего яруса — в райке, подальше от внимательных лорнетов”.*

Музыкальные события в Америке стилистически были полной мешаниной, отражением противоречивой природы страны. Уолт Уитмен использовал оперу в качестве метафоры демократии, голоса любимых певцов были неотъемлемой составляющей его все громче звучащего “варварского визга”.

1 Цит. по: МОЦАРТ В. А. *Письма*. М.: Аграф, 2000. С. 38.

В Европе прошлое начало вторгаться в настоящее сразу после 1800 года. основополагающим документом классического мировосприятия, по всей видимости, является биография Баха авторства Иоганна Николауса Форкеля (1802), одна из первых значительных книг, посвященных умершему композитору. Все типичные признаки на месте: и тоска по ушедшей эпохе, и преклонение перед отдельным богоподобным объектом, и ужас перед современностью. Форкель провозгласил, что Бах был “самым первым, а возможно, и единственным классиком”. И еще: “Дабы искусство оставалось искусством, а не вырождалось в лишь праздное увеселение, классические произведения следует применять шире, чем это делалось в последнее время”. Под “праздным увеселением” Форкель имел в виду щебетание итальянских опер, его биография адресована “патриотичным поклонникам истинного искусства музыки”, а именно немцам. Представление, что современная Форкелю музыка двигалась в сторону утасания, в ретроспективе, конечно, кажется забавным; так, Бетховен начал работать над “Героической” летом 1802 года.

Классические концерты начали приобретать признаки культа. Записанная партитура превратилась в священный объект, импровизации постепенно сошли на нет. В концертных залах воцарились тишина и сдержанность, а внешний вид и наряды регламентировались. Устроители вагнеровского Байрейтского фестиваля, который открылся в 1876 году, особенно агрессивно боролись с аплодисментами. В 1882 году на премьере “Парсифаля” Вагнер потребовал отказаться от выхода артистов на поклон, чтобы не разрушать возвышенную атмосферу его “торжественной духовной драмы”. Публика восприняла это указание как запрет на аплодисменты вообще. Козима Вагнер, жена композитора, описывала в дневнике, что случилось на следующем представлении: “После первого акта установилась почти полная тишина, что было приятно. Но в следующую секунду, когда на аплодирующих вновь зашикали, сделалось неловко”. Две недели спустя слушатели сделали замечание человеку, крикнувшему “Браво!” после сцены с девами-цветами. Они не понимали, что зашикивают композитора. Вагнерианцы относились к Вагнеру серьезней, чем он сам, — настораживающая эволюция.

В сакрализации музыки (воспользуемся термином ученого Лоренса Левина) были свои преимущества. Многим композиторам нравился тот факт, что публика притихла: если в зале слышны шум и болтовня, нежный звук до-диеза просто потеряется. Они начали писать музыку, ориентируясь на безмолвных и образованных слушателей. Несмотря на это, появление якобы элитарной публики не слишком воодушевляло Бетховена или, скажем, Верди. Великие мастера XIX века были по большей части эгоманьяками, но отнюдь не снобами. Вагнер, несмотря на всю роскошь, величие и претенциозность вокруг себя, резко критиковал саму идею классического

репертуара, приписывая ее евреям. Его отвратительный антисемитизм временами сочетался с очаровательным популизмом. В одном из писем Листу он обрушился на “монументальность” музыки своего времени и на тенденцию “цепляться за прошлое, застревать в нем”. В другом письме он требовал: “*Kinder! macht Neues! Neues!, und abermals Neues!*” (“Дети! Создавайте новое, новое и еще раз новое!”) “Сотворить заново”, как позднее сформулировал Эзра Паунд.

К несчастью, европейская буржуазия, превратив Бетховена в полубога, теряла интерес даже к самым важным живущим композиторам. В 1859 году один критик писал: “В Лейпциге новые сочинения не пользуются успехом. На четырнадцатом концерте в Гевандхаусе произведение вновь умерло, не успев родиться”. Речь шла о Первом концерте для фортепиано Брамса (сам Брамс понял, что дело плохо, когда не услышал аплодисментов после первой части). Примерно в то же время организаторы “Парижского цикла” обратили внимание на то, что владельцы их абонементов “расстраиваются, если видят в программе имя хотя бы одного современного композитора”. Профессор Уильям Уэбер писал о том, каким образом исторический репертуар начал доминировать в концертных программах по всей Европе. В Лейпциге в 1782 году произведения живущих композиторов составляли 89 % всего репертуара. К 1830 году этот показатель упал до 50 %, а в последние десятилетия XIX века колебался в районе 25 %.

Превращение прошлого в фетиш оказало удручающее влияние на моральный дух композиторов. Они начали сомневаться в своей способности удовлетворить суровую публику, которая, кажется, настроилась отвергать их произведения независимо от того, в каком стиле они были написаны. А раз никому нет дела, рассуждали композиторы, мы с таким же успехом можем сочинять для себя. Именно эта позиция привела к бескомпромиссному, иногда антисоциальному мировосприятию авангарда XX века. Критик, посетивший премьеру “Героической” симфонии, почувствовал приближение тупика: “Музыка может вскоре прийти к той точке, где все, кто не вполне знаком с правилами и сложностями этого искусства, не смогут найти в ней совершенно никакого удовольствия”.

В Америке средний класс довел почитание классики до предела, граничащего с некрофилией. В своей книге “Высокое/низкое” (*Highbrow/Lowbrow*) Лоренс Левин рисует поразительную картину музыкальной культуры страны на пороге XX века. Это был мир, не терпевший виртуозности, экстравагантности, всего, что напоминало развлечение. Оркестры, по многословному определению дирижера Теодора Томаса, более или менее заложившего фундамент современных американских оркестров, посвящали себя “лучшему и глубочайшему из искусств — великим исполнениям великих произведений великих композиторов, им и только им одним”.

Резко критикуя “позолоченный век”<sup>1</sup>, Левин не всегда справедлив: несмотря на то что значительное число слушателей, безусловно, превратило европейскую музыку в символ статуса, многие руководители из мира оркестров (среди них и Генри Ли Хиггинсон, основатель Бостонского симфонического оркестра) рассматривали свою миссию с альтруистических позиций, привечая слушателей любых сословий, национальностей и рас. Дешевые места в больших городских концертных залах стоили немногим дороже билетов на водевили — как правило, от 25 центов. Но все-таки патернализм осложнял жизнь театральной сцене, классическая музыка стала восприниматься в большей степени как способ духовного подъема, коллективного совершенствования, а не как область свободного художественного выражения.

Американский симфонический оркестр в течение пары десятилетий казался настолько консервативным, что прогрессивные умы призывали к переменам. “Америка перегружена, подавлена бременем культуры, — писал в 1912 году композитор и критик Артур Фаруэлл. — И в симфонических, и в сольных концертах, и в операх присутствуют консерватизм, цинизм, самоосмысление”. Сходным образом на “загипнотизированных престижем” плутократов, управляющих Нью-Йоркским филармоническим оркестром, обрушился Дэниел Грегори Мейсон, профессор-маверик Колумбийского университета. Его больше занимали концерты на открытом воздухе на стадионе Льюисона в Гарлеме, где публика свободно выражала свои чувства. Мейсон с восхищением цитировал такое объяснение: “Почтительно присутствующим воздержаться от разбрасывания подстилок”.

В концертных залах установились более строгие правила поведения. Аплодисменты вновь были регламентированы, слушателям предписывалось сдерживаться не только во время непосредственного исполнения музыки, но и между частями масштабного произведения, даже после какой-нибудь особенно громкой коды первой части, которая практически умоляла о своей порции хлопков и криков. Проведению этого правила в жизнь способствовал возглавлявший Филадельфийский оркестр Леопольд Стоковски. Мейсон писал в книге: “Кто-то предложил, чтобы после “Похоронного марша” “Героической симфонии” мистер Стоковски хотя бы нажимал кнопку (беззвучно!), зажигая для публики световую надпись “Вы можете сменить положение ног”.

В 1830-е фаруэллову идею “музыки для всех” подхватило новое поколение композиторов, дирижеров и вещательных компаний. Началась легендарная “обывательская” эпоха. Глава NBC Дэвид Сарнов мечтал, чтобы То-

1 Саркастическое название периода с конца Гражданской войны примерно до 1880 года, для которого были характерны быстрое обогащение некоторых слоев населения, коррупция в сфере политики и бизнеса, легкие нравы. По названию одноименного романа М. Твена и Ч. Уорнера.

сканини дирижировал для масс, и эти массы — миллионы — со временем материализовались. Голливудские студии нанимали таких композиторов, как Эрих Вольфганг Корнгольд, Аарон Копланд и Бернард Херрман, и даже попытались заполучить гигантов модернизма Шенберга и Стравинского (оба потребовали непомерные гонорары). Администрация Рузвельта основала Федеральный музыкальный проект<sup>1</sup>, концерты которого (проходившие и в семьях неблагополучных детей, и в захолустьях Оклахомы) за два с половиной года посетили 95 млн человек. Никогда раньше классическая музыка не звучала для такой огромной и разношерстной аудитории. Те, кто считает эту форму искусства элитарной по своей сути, могут задуматься вот над каким парадоксом: во время продолжительного экономического кризиса, когда Америка больше, чем когда-либо за всю свою историю, склонялась к левым, когда социалистические идеи угрожали национальной религии свободного предпринимательства, классическая музыка достигла максимальной популярности. И в Великую депрессию, и позже, в годы войны, Бетховен в трактовке Тосканини символизировал дух бескорыстия и единения.

Все же у многих молодых интеллектуалов 1920–30-х был иной взгляд на вещи. Они воспринимали оперу и симфоническую музыку как сложноустроенную крепость высшего общества и хватались за поп-культуру как за спасительную веревку для побега. В 1925 году юная светская львица Эллин Маккей, дочь председателя правления Нью-Йоркского филармонического оркестра, наделала много шума, отказавшись участвовать в традиционных балах дебютантов ради круговорота кабаре и ночных клубов. Она пояснила свой выбор в остроумной статье “Почему мы ходим в кабаре: объяснения бывшей дебютантки”, которую опубликовал только-только запущенный журнал “Нью-Йоркер”, и последовавшая шумиха позволила изданию встать на ноги. Премьеры в Метрополитен-Опера относились к разряду кошмарных ритуалов, от которых избавилась юная дебютантка эпохи джаза. Еще больший скандал Маккей учинила, обручившись с Ирвингом Берлином, автором песни *Alexander's Ragtime Band*. Ее отец публично заявил, что лишит дочь наследства, если она не откажется от своих намерений. Но Элли и Ирвинг все равно поженились, а Кларенс Маккей превратился в предмет насмешек массовых изданий, в идеальный образ высококультурного сноба.

Таких ренегатов было великое множество. Писатель Карл Ван Вехтен, печально известный автор “Негритянского рая” (*Nigger Heaven*, 1926), начинал с обзоров классической музыки в “Нью-Йорк таймс”. Услышав “Вес-

1 *The Federal Music Project* — часть масштабной федеральной программы (1935–1939) “Новый курс” (*New Deal*), в рамках которой во время Великой депрессии композиторам, музыкантам и дирижерам предоставлялась работа.



ну священную” Стравинского, он провозгласил композитора спасителем. Затем его внимание переключилось на регтайм *Tin Pan Alley*<sup>1</sup>, блюз и джаз, в которых он видел больше жизни и правды. Гилберт Селдес в книге “Семь живых искусств” (*The Seven Lively Arts*, 1924) заявил, что *Alexander's Ragtime Band* и *I Love a Piano* Берлина в музыкальном и эмоциональном смысле намного лучше, чем “Индийские любовные песни” и “Розарий”<sup>2</sup>, салонные произведения “позолоченного века”, и что “цирк может быть — и зачастую бывает — более артистичным, чем нью-йоркская Метрополитен-Опера”. Но разочарование молодых афроамериканцев-меломанов было более горьким и более личным. В 1893 году Антонин Дворжак, директор Национальной консерватории в Нью-Йорке, предсказал великую эпоху негритянской музыки, и его слова пробудили надежды на то, что развитию расы будет способствовать классическая музыка. Люди вроде Джеймса Уэлдона Джонсона<sup>3</sup> ожидали черного Бетховена, который сотворил бы музыку Труб Господних. Но честолюбивые певцы, скрипачи, пианисты и композиторы довольно быстро уперлись в стену расизма. И лишь популярная музыка смогла обеспечить им достойную жизнь.

Произошло ошутимое изменение социальной функции музыки. Во времена “позолоченного века” классическая музыка придала белому среднему классу аристократизм, популярная музыка века джаза позволила тем же самым людям удариться в бесстыдство. Итог жанровым войнам эпохи подводится в дурацком фильме “Убийство в Вэнитис” (*Murder at the Vanities*, 1934). Действие разворачивается на фоне варьете в стиле Зигфелда<sup>4</sup>, в одном из номеров которого появляется артист, одетый под Ференца Листа, и исполняет Венгерскую рапсодию № 2. Но из-за спин музыкантов его оркестра то и дело высовываются музыканты Дюка Эллингтона с нахальными риффами и в конце концов выгоняют малохольных классических исполнителей со сцены под звуки *Ebony Rhapsody*. “Такие трюки, такие штуки / Мистер Лист не признает”<sup>5</sup>. Лист возвращается с автоматом и расстреливает бэнд.

1 *Tin Pan Alley* — в конце XIX века так назывался участок Западной 28-й улицы на Манхэттене, где располагались офисы музыкальных нотных издательств, композиторов и поэтов-песенников. В дальнейшем это название перешло на всю отрасль и систему производства поп-песен в США в том виде, в каком они сформировались в первую половину XX века.

2 “Индийские любовные песни” (*Indian Love Lyrics*) — цикл романтических стихотворений, написанных Аделью Флоренс Николсон (1865–1904) под псевдонимом Лоренс Хоуп. К самому известному из них, “Песни Кашмира”, написала музыку Эми Вудфорд-Финден (1860–1919). “Розарий” (*The Rosary*) (1909) — роман англичанки Флоренс Барклай (1862–1921) о любви. Был очень популярен, переведен на восемь языков, экранизировался пять раз.

3 Джеймс Уэлдон Джонсон (1871–1938) — американский писатель, политик, дипломат, активист. Один из первых профессоров-афроамериканцев.

4 Флоренц Зигфельд (1869–1932) — бродвейский импресарио, известный благодаря своим театральным шоу “Безумства Зигфельда” (*Ziegfeld Follies*, 1907–1937), в которых появлялись многие знаменитые артистки того времени.

5 *It's got those licks, it's got those tricks / That Mr. Liszt would never recognize.*

И эта метафора не то чтобы противоречила истине. Пусть многие “классики” и превозносили джаз — Эрнест Ансерме, говоря о Сидни Беше<sup>1</sup>, использовал слово “гений”, — не меньше было и тех, кто не жалел словесных очередей, пытаясь уничтожить этих выскочек. Одним из самых непримиримых злопыхателей был Дэниел Грегори Мейсон — тот самый, которому импонировали разбросанные подстилки; он называл джаз “извращенным периодом развития человеческой души”.

Но потоков презрения хватало с обеих сторон. На джаз (или по крайней мере его белых представителей) изрядно повлияла противоположная форма снобизма, нескончаемая гордость за разрыв с элитарностью. В том же “Убийстве в Вэнидис” певица хвастается: уж кто-кто, а Лист не сможет понять этот ритм, — вот же снобствующая дама. Для поп-музыкантов классическая музыка стала тем фоном, который подчеркивал их собственную новизну. В свою очередь композиторов раздражали намеки на то, что они сотворили золотого тельца, ведь именно они оказались пострадавшей стороной. Во всяком случае, об этом писал Лоуренс Гилман из “Нью-Йорк трибьюн” после премьеры гершвиновской *Rhapsody in Blue* в Эолиан-Холл в исполнении *Palais Royal Orchestra* Пола Уайтмена. Рапсодия Гилману не понравилась, но по-настоящему его разозлило мнение Уайтмена о том, что джаз — это аутсайдер, соревнующийся с шишками симфонизма. “Именно эти пале-роялисты олицетворяют собой все консервативное, реакционное, пристойное в нынешней музыке, — писал Гилман. — Это они — аристократы и победители в современной музыке. Они — просветленные, командоры внушительных окладов, любимчики гонораров”. И Гилман не грешит против фактов. К концу 1920-х Гершвин зарабатывал не меньше сотни тысяч долларов в год. А на счету Копланда, самого уважаемого американского композитора-симфониста, в 1938 году было всего 6 долларов 93 цента.

Но бесчисленные достижения джаза не смогли сместить классическую музыку с ее пьедестала в Америке ни в годы Депрессии, ни во время войны, ни с наступлением холодной войны и сопутствующего ей экономического бума. В исполнительское искусство начали вкладывать деньги, в какой-то степени — из желания переплюнуть русских по части культуры. Благодаря грантам Форда развивались музыкальные ансамбли, в частности оркестры, и если раньше оркестры исчислялись дюжинами, то теперь счет шел на сотни. В Нью-Йорке, Лос-Анджелесе, Вашингтоне строились универсальные центры исполнительских искусств, чьи фасады ассоцииро-

1 Эрнест Ансерме (1883–1969) — швейцарский дирижер, создатель Оркестра романской Швейцарии, которым руководил до конца жизни. В 1915 году по рекомендации Стравинского был назначен главным дирижером Русского балета Дягилева (до 1923 года). Сидни Беше (1897–1959) — джазовый кларнетист и сопрано-саксофонист, пионер джаза, представитель новоорлеанской и чикагской традиций.

вались с глянцевыми храмами светской жизни. На заре эпохи лонгпле-ев звукозаписывающие компании заработали неплохие деньги на классике; *Decca* продала в общей сложности 18 млн копий своей революционной студийной записи “Кольца нибелунга” Вагнера<sup>1</sup>.

Настоящая катастрофа пришла в 1960-е, когда классическая музыка окончательно и, как казалось, бесповоротно удалась на задворки культуры. Пришествие Дилана и *The Beatles* вновь поставило под сомнение претензии классической музыки на роль “высокого искусства” — на этот раз выросло целое поколение, никак не соотносившее себя с классическим репертуаром. Аудитория старела, посещаемость падала. Согласно одному отчету, за десятилетие доля классики в общем числе продаж пластинок упала с 20 до 5 %. Теперь эта музыка занимает что-то около 2 % рынка. Джазу, по иронии судьбы, достается примерно столько же, что уравнивает Дюка Эллингтона и мистера Листа.

В конце концов любая музыка становится классической. Читая истории других жанров, я часто ловлю себя на странном ощущении дежа вю. Например, джаз как бы повторил в ускоренном режиме историю классической музыки. Сначала период юношеского бунта: Сачмо, Дюк, Бикс и Джелли Ролл учат целое поколение, как растворяться в музыке. Затем приходит эра буржуазной роскоши: свинг-бэнд высшего класса соответствует оркестру эпохи романтизма. Третий этап: артисты бунтуют против буржуазного образа жизни, вторя модернистской революции в классике, а иногда и прямо ссылаясь на нее (Чарли Паркер перерабатывает вступительные такты “Весны священной” в своей *Salty peanuts*). Четвертый: фри-джаз становится точкой невозврата для пионеров, потерявших контакт с большинством и превратившихся в самодостаточных авангардистов. Пятый: период ограничений. Попытка Уинтона Марсалиса возродить традиционный джаз соотносится с музыкой многих композиторов-неоромантиков конца XX века. Вот только попытка запоздала, это искусство уже не вернуть в мейнстрим.

Ровно такая же схема прослеживается и в развитии рок-н-ролла. Кем же еще были мои суперобразованные друзья-панки, если не модернистами (этап 3), протестующими против напыщенного романтизма стадионного рока (этап 2)? В первые годы нового века все, что осталось от рока, подчинилось неоклассицизму пятого этапа. *The Strokes*, *The Hives*, *The Vines*, *The Stills*, *The Thrills*, *The White Stripes* и многие другие вернулись к утраченной простоте 1960–70-х.

1 *Decca Records* — британский звукозаписывающий лейбл, американское отделение появилось в 1934 году. До Джона Калшо, старшего продюсера классического подразделения американской *Decca*, оперы записывались просто перед микрофоном. Он же предложил воссоздать в студии оперную постановку: артисты двигаются так, будто они на сцене; используются различные звуковые и акустические эффекты. Это позволило передать сценическую атмосферу в записи. “Кольцо нибелунга” стало первой постановкой, записанной таким образом.

Они играли на старых инструментах, пользовались старыми усилителями и резонаторами. Одному музыканту приписывают такие слова: “Я сознательно не пользуюсь ничем таким, чего бы уже не слышал”<sup>1</sup>. На обложке альбома *The White Stripes* красуется совершенно луддитская надпись: “Во время записи, сведения и мастеринга альбома не использовались компьютеры”<sup>2</sup>.

Новая классическая музыка находится в состоянии интригующей неопределенности. У нее есть шанс освободиться от всех ныне сдерживающих ее социальных клише. Она больше не является той единственной формой искусства, на которую ложится весь груз прошлого. Больше того, ее преемущества — пространство для бесконечных интерпретаций, новые смыслы при каждом исполнении. Лучшее исполнение классики — взаимодействие с настоящим, а не побег в прошлое. Объединить любовь к былому с неприятием современности — главная ошибка, которую всегда совершают поклонники классики. А у этой музыки совсем другие цели: развязаться с ненавистным прошлым.

В 2003-м я купил айпод и начал забивать его музыкой со своей коллекции дисков. У устройства была относительно новая по тем временам функция “перемешать”, которая тасовала треки в случайном порядке. Возможность расслабиться и позволить айподу самому устанавливать музыкальный порядок очаровывала. То, как эта штукавина игнорировала любые стилистические границы, изменило и мой способ восприятия музыки. Айпод мог перескочить от яростного *crescendo* “Выплясывания земли”, закрывающего первую часть “Весны священной”, к выразительному *West End Blues* Луи Армстронга. Гигантская сильная доля перед слабой. Музыка в айпode не обременена никакими идиотскими определениями или бредовыми дополнительными смыслами. Нет обложек с манерными альпийскими пасторальями или с портретами известных дирижеров, обладающих фамильным сходством с Рудольфом Гессом. Вместо этого музыка остается музыкой, как Альбан Берг сказал когда-то Гершвину.

Многие молодые аудиофилы думают сходным с айподом образом. Они больше не закливаются на каком-то одном основополагающем и всеспасительном жанре. И это открывает новые любопытные возможности перед бедствующим стилем под названием “классическая музыка”. В плейлистах продвинутых поклонников рока частенько обнаруживаются кое-какие классические произведения XX века. Знатoki танцевальной электроники среди своих героев называют Штокхаузена, Терри Райли

1 Фраза принадлежит фронтмену нью-йоркской гаражной группы *The Mooney Suzuki* Сэмми Джеймсу-мл.

2 Альбом *Elephant*, 2003 год.

и Стива Райха. Сходным образом молодые композиторы пишут музыку под сильнейшим влиянием минимализма и его электронного крыла даже в рамках европейской традиции. Новые поколения музыкантов отказываются от маски олимпийского спокойствия (когда музыкант с каменным выражением лица безмолвно выходит на сцену и начинает играть). Они запикивают фразы подальше в шкаф, рассказывают со сцены о музыке, используют фоны и свет, чтобы создать легкий эффект театрального хеппенинга. В мире попсы они находят единомышленников, среди которых есть и те, кого продажи и гонорары волнуют меньше, чем какого-нибудь умеренно звездного скрипача. Творчество размывает границы между попсой и классикой, и только всякие Иоганны Форкели из обоих лагерей видят в этом проблему.

Странно, что многие современные американцы имеют некоторое представление о классической музыке, интересуются ею, даже прилично разбираются, но не ходят на концерты. Люди, занимающиеся продвижением оркестров, даже придумали название для этих раздражающих фантомов — «образованные незрители» (фраза из статьи в журнале «Симфони»). Мне знаком этот тип людей, к нему относятся многие мои друзья. Они знают все главные имена и периоды истории музыки, они читали заметки Ницше о Вагнере, они узнают на слух Стравинского, у них есть записи Гольдберг-вариаций в исполнении Гленна Гульда и Малера, а возможно, даже Арво Пярт. Они отслеживают прочие культурные события: ходят на выставки, читают новые романы, смотрят арт-хаус. И при этом никогда не тратятся на классические концерты. Они почти хвастают этой своей неосведомленностью. Они заявляют: «Я совсем не разбираюсь в Бетховене», но, если бы речь шла о Генри Джеймсе или Стэнли Кубрике, они бы так не говорили. Это единственная область, в которой даже интеллектуалы встают под знамена всеамериканского невежества. Они не виноваты, просто нетерпимость, веками жившая в классическом мире, привела к возникновению этого слоя образованных незрителей. Каждый раз, когда я говорю людям, чем занимаюсь, они отводят взгляд в сторону, словно ждут выволочки за незнание нот. А затем с невозмутимым видом расписываются в собственном невежестве. Я проигрываю это извечное культурное сражение прежде, чем успеваю сказать хоть слово.

Но что, если представить себя другим — 36-летним любителем поп-музыки, которому захотелось чего-то нового? Шутки ради покупаю запись «Героической» симфонии, где дирижирует Отто Клемперер, потому что сыном ему приходится полковник Клинк из «Героев Хогана»<sup>1</sup>. Я слышу два

1 *Hogan's Heroes* — американский ситком (1965–1971), действие которого проходило в немецком лагере для военнопленных во время Второй мировой войны. Роль коменданта лагеря, полковника Вильгельма Клинки, играл сын дирижера Вернер Клемперер.

выразительных громких аккорда, после которых, согласно аннотации, идет “по-настоящему героическая” тема. Какая-то она невнятная, дерганая, больше на вальс смахивает. Я в недоумении. Через несколько дней — еще одна попытка. На этот раз мне удастся местами расслышать очаровательное величие юности и первобытный визг. Остальное так и остается расплывчато-неодушевленным. Но следующие прослушивания открывают новые кусочки этого воображаемого мира. Для каждого я придумываю свою историю. Протяжные аккорды, герой за сценой, тревожная мысль, речь героя льется из колонок, образы песен, которые тут же исчезают, мольба то ли мужчины, то ли женщины, ответный крик героя, напряжение, гнев, заговор — попытка убийства? Я полностью захвачен нервическим обаянием всего этого. Я иду в книжный и изучаю раздел о классике, где, судя по всему, книг “для идиотов” и “для чайников” больше, чем в любом другом отделе. Я читаю эссе Леонарда Бернштейна из “Бесконечного разнообразия музыки” (*The Infinite Variety of Music*), соотношу некоторые примеры с музыкой, узнаю о том, как композитора разочаровал Наполеон<sup>1</sup>, возвращаюсь и вновь слушаю. Где-то после десятого раза эта музыка наконец-то становится моей, теперь я знаю наизусть почти каждый поворот и наслаждаюсь этим. Как будто я научился предсказывать новости.

И вот я уже настолько увлечен, что за 25 долларов покупаю билет на “Героическую” симфонию в исполнении знаменитого оркестра. Не самый удачный опыт. Мне становится не по себе, как только я вхожу в зал. Из-за того, что я в черных джинсах, я ловлю на себе неодобрительные взгляды людей, одетых в стиле Джонни Карсона<sup>2</sup>. Я робко разглядываю все 20 оттенков бежевого цвета, использованных в оформлении зала. Первые же звуки музыки будто бы властно приказывают: “Послушайте!” И тем не менее мне сложно размышлять о ненависти Бетховена к любого рода тирании над разумом, когда рядом со мной сидит копия моего дантиста. Когда музыканты играют с каменными лицами, разрушительная секвенция первой части не так захватывает. Я кашляю, на меня сердито смотрит тощий мужик, листающий засаленную партитуру. Примерно за минуту до конца первой части по проходу плетется древняя старуха со страшно недовольным выражением лица, за ней — муж, чье лицо не выражает ничего. Вот наконец три оглушительных финальных аккорда, после которых так и просится взрыв аплодисментов. Я начинаю хлопать, но снова ловлю на себе взгляд мужика с партитурой. Оказывается, аплодировать посреди великого-превеликого

1 Бетховен изначально писал “Героическую” в честь Наполеона, но позже, разочаровавшись в его политике, вычеркнул его имя из партитуры.

2 Джон Уильям “Джонни” Карсон (1925–2005) — американский комик и телеведущий, который в течение 30 лет (1962–1992) вел “Вечернее шоу с Джонни Карсоном”, оказавшее сильное влияние на многих телеведущих, включая Дэвида Леттермана. На запись программы надевал костюм и галстук.

произведения не принято, даже если этого хотелось композитору! Кашляя, ерзая и перешептываясь, публика подавляет свое желание выразить восторг. Все дружно напрягли сфинктер, вот на что это похоже. Плавно начинается “Похоронный марш”, точнее, *Marcia funebre*, как его тут положено называть. У меня такое ощущение, что мое новообретенное уважение к классической музыке тащится где-то в этой похоронной процессии.

Но я не сдаюсь. Во время *Marcia* я пытаюсь игнорировать публику и сконцентрироваться на музыке. Мне приходит в голову, что я слышу абсолютно естественное звучание, совокупность старинных скрипучих инструментов, резонирующих друг с другом и отражающихся от стен зала. Каждый скрип смычка вплетается в цепь звуков — что вижу, то и слышу. И когда низкие ноты виолончелей и контрабасов в середине марша вызывают дрожь в полу (то, что Бернштейн обозначил “Бам!”), происходит воздействие на чисто физическом уровне. Усилители для слабаков, вот что я думаю. Оркестр играет не с такой грубой мощностью, как герои Клемперера, но общая интонация мягче, глубже и более плавная, чем на диске. Я примираюсь с чопорностью обстановки, представив, что это просто строгое здание для бурной вечеринки. Возможно, так все и должно быть: Бетховену по контрасту нужна пассивная публика. Слева от меня — дремлющий дантист, справа — надувшийся эстет, впереди — похоронный марш, взрывающийся вверх яростной фугой и разлетающийся на мягкие всхлипы — намеки на основную тему, чтобы затем зазвучать на иной лад, глубоко, насмешливо, нестройно, хмельно.

Два века назад Бетховен склонился над партитурой “Героической” и вычеркнул имя Наполеона. Есть мнение, что главным героем он сделал себя. И действительно, он создал архетип — бунтующий герой-творец, — к которому до сих пор прибегают современные авторы. Но у меня все же есть сомнения, что поступок Бетховена означал именно то, о чем принято думать. Возможно, он избавлял музыку от чересчур узкой интерпретации, от собственных страстей. Отпускал свою симфонию в свободное плавание, как послание в бутылке. Вряд ли он представлял себе путешествие длиною в два столетия, сквозь тьму XX века, к эпохе дерганой электроники. Но он знал, что симфонию ждет большое будущее, и не стал нагружать ее. На титульном листе появился разрыв, пустое место. Симфония превратилась в отрывочное, незаконченное произведение и таковой останется. Она становится цельной лишь в душе и разуме того, кто слушает ее впервые, и еще, и еще. Вы — ее герой.

## Чакона, ламенто, “Блюз бродяги”

*Improv.*

И дьявол потруился на славу: чакона просто создана для обобщения. Оживленный темп, трехдольный размер, акцент на второй доле — бедра сами начинают покачиваться. Музыканты, исполняющие чакону, используют прием остинато — мотив, басовая линия или последовательность аккордов, которые постоянно повторяются (*Ostinato* с итальянского переводится как “упорный”). Остальные музыканты добавляют вариации, и чем безудержнее, тем лучше. Певцы с непристойными рассказами о сладкой жизни, *la vida bona*, располагаются чуть впереди. Все это складывается в небольшой звуковой торнадо, кружащийся и мчащийся



ся вперед. Когда какой-нибудь ансамбль ранней музыки воссоздает эту форму — например, каталонский исполнитель на виоле да гамбе Жорди Саваль со своим ансамблем *Hespèrion XXI* часто играет чаконы, — столетия тают, и вот уже вполне современные ноги постукивают в такт старинному мотиву.

В эпоху позднего Ренессанса появилось много схожих построенных на остиinato танцев — пассамеццо, бергамаска, сарабанда, *la folia*, — но чакона была на особом положении. Писателям испанского золотого века импонировала ее экзотичная, двусмысленная репутация: Лопе де Вега персонифицировал танец в образе старушки, “путешествующей в Севилью из Индии”, а Сервантесу чакона виделась в образе мулатки. В новелле Сервантеса “Высокородная судомойка” (1613) есть сцена, в которой юный кабальеро, притворившись водоносом, исполняет на радость служанкам и погонщикам мулов чакону в гостинице. Он поет:

Пусть идет любая нимфа,  
Каждый пусть идет сюда:  
Поместительней чакона,  
Чем широкий океан!<sup>1</sup>

Тексты чакон частенько подчеркивают беспорядочную сущность танца, его способность разрушать атмосферу торжественности и отвергать запреты. Ворам чакона помогает дурачить жертв. Королям — соблазнять придворных. Когда пономарь на похоронах случайно произносит *Vida bona* вместо *Requiem*, все начинают отбивать знакомый ритм, по преданию — включая и покойника. Испанский музыкант Жуан Араньес в песне *Un Sarao de la Chacona* (“Вечер чаконы”) рисует такую занятную сцену:

В честь свадьбы Альмадана  
Устроили пирушку.  
Дочери Анао  
С внуками Милана,  
Тесть Дона Белтрана  
И свояченица Орфео —  
Все плясали *Guineo*<sup>2</sup>,  
Закружились до упаду,  
И трезвонила округа:  
На счастье, ради *vida bona*,  
Будем танцевать чакону.

1 Пер. М. Лозинского.

2 *Guineo* — танец, завезенный из Африки.

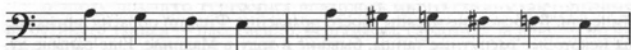
Песня продолжается сюрреалистичным парадом свадебных гостей: слепец, задирающий девушек своей тростью, язычник из Африки, покоящийся с цыганкой, врач с кастрюлями на шее. Пьяницы, воры, роконосы, забияки, распутники довершают сцену.

В 1598 году — примерно в то же время, когда чакона впервые заявила о себе в Перу, — умер король Филипп II, суровый правитель Испанской империи. В последние месяцы своего правления Филипп обратил внимание на некоторые распутные танцы, бывшие в ходу в Мадриде. Еще раньше духовенство предупреждало его, что охватившая город атмосфера легкомыслия напоминает об упадке Римской империи. Этот спор продолжился и после смерти Филиппа. В 1615 году Королевский совет запретил публичным театрам исполнять чакону, сарабанду и другие танцы, считавшиеся "распутными, бесчестными и оскорбляющими слух праведников". Но, откровенно говоря, властям не стоило опасаться этих озорных сценок. Они лишь притворяются бунтарскими, не тревожа устоявшийся порядок. Странствующие кабальеро из сервантесовой новеллы возвращаются к своим привычным ролям, а герои *Un sarao de la chacona*, без сомнения, разведутся по домам на следующий день. Показательно, что Араньес посвятил сборник песен своему нанимателю, испанскому послу при папском престоле. Чакона с легкостью вошла в придворную жизнь и вскоре превратилась во вполне пристойную форму того, что мы нынче называем классической музыкой.

История чакон не прерывается в течение последующих четырех веков европейской культуры. Когда улеглись первоначальные страсти, композиторы охотно принялись исследовать скрытые возможности танца, придумывая для простой идеи сложные вариации. Итальянцы, французы, немцы и англичане придали ей загадочную виртуозность, аристократичную элегантность, задумчивую минорность и благородные устремления. Людовик XIV, чья империя затмила филиппову, танцевал *la chaconne* при дворе в Версале, и как раз французское название танца в основном встречается в современную эпоху. Иоганн Себастьян Бах для последней части своей Партиты для скрипки соло № 2 написал до неузнаваемости строгую чакону. В эпоху романтизма чакона вышла из моды, но в XX веке со всеми его кошмарами композиторы вновь вернулись к ней, ассоциируя ее скорее со сверхсерьезностью Баха, нежели с беспутством оригинала. Развитие чакон не прекращалось и в последние десятилетия. В 1978 году Дьердь Лигети, авангардист необъятных исторических знаний, написал произведение для клавесина, озаглавленное "Венгерский рок (чакона)", в котором вернулся к испанскому среднебыстрому темпу, еще и добавив немного буги-вуги.

Такие, порядком извилистые, пути развития чакон во многом пересекаются с другой остиной формой — *basso lamento*. Это повторяющаяся

басовая линия, построенная на нисходящей кварте, иногда в минорной тональности (вспомните фортепианный проигрыш в *Hit the Road, Jack* Рэя Чарльза), а иногда двигающаяся вниз по хроматической гамме (в *Sticifixus* Мессы си минор Баха или, если хотите, в *Simple Twist of Fate* Боба Дилана):



Если чакона — ветреная штучка, радикально меняющая свой смысл по мере движения через пространство и время, то этот лейтмотив тоски и томления остается исключительно цельным на всем протяжении своей истории. В нем словно зашифровано важнейшее значение, кусочек цепочки музыкальной ДНК.

Теоретики заявляют, что музыка — относительное искусство, ее способность воздействовать на нас зависит от внемузыкальных ассоциаций. И правда, заменяя переменные, бесшабашную чакону можно превратить в ламенто. Все, что в промежутке, неустойчиво. Игорь Стравинский, стремясь избавиться от сентиментальных интерпретаций, однажды сказал: «Я ведь считаю, что музыка по своей сущности не способна что бы то ни было выражать»<sup>1</sup>. И тем не менее когда Стравинский писал вступление к своему балету «Орфей», он использовал все ту же четырехнотную нисходящую фигуру, олицетворявшую скорбь в течение тысячелетий.

## ЖАЛОБНЫЙ ФОЛЬКЛОР

Все последнее тысячелетие ученые пытались придумать музыкальную грамматику. Древние греки считали, что их систему мер и весов можно применить и к эмоциям. Индийские раги делятся на хасью (радость), каруну (печаль), раудру (гнев) и шанту (успокоение). В западноевропейской музыке песни в мажорной тональности считаются веселыми, а в минорной — грустными. Хотя при ближайшем рассмотрении эти классификации оказываются довольно шаткими — четкий до минор Пятой симфонии Бетховена уж точно не вписывается в такие разграничения, — мы по большей части на удивление безошибочно воспринимаем основную идею незнакомого музыкального произведения. Психологи обнаружили, что западные слушатели, не зная ровным счетом ничего об индийских рагах, могут правильно определить их типы. Точно так же представители камерунского племени

<sup>1</sup> СТРАВИНСКИЙ И. Ф. *Хроника моей жизни*. М.: Композитор, 2005. С. 137.



ских жалобных песен. Мануэль Торре<sup>1</sup> на записи 1922 года исполняет классическую сегирiu под аккомпанемент гитариста Эль Ихо де Сальвадора, выводящего бесконечные повторы роковой темы:

*Siempre por los rincones  
te encuentro llorando....*

Всегда встречаю тебя  
Плачущей в укрomном уголке....

Фламенко, безусловно, больше чем песня печали, это еще и крайне страстная музыка. Как сказал Федерико Гарсия Лорка о сегирiu, “она пришла к нам от первого плача и от первого поцелуя”<sup>2</sup>.

Конечно, не всякая нисходящая мелодия подразумевает плач. В трактате Лайoша Вардьяс<sup>3</sup> “Венгерская народная музыка” (*Folk Music of the Hungarians*) упоминается песня *Hej, Dunaról fuj a szél*, в неторопливых нисходящих фразах которой есть приметы музыкальной печали. Но в действительности это песня-флирт, в которой певица поворачивает безрадостную ситуацию в свою пользу: “Эй, с Дуная дует ветер, / Ляг со мной, укройся от него”. И наоборот, в некоторых ламенто не хватает основных признаков плача: ария *Che farò senza Euridice?* из оперы Глюка “Орфей и Эвридика” начинается с восходящей фразы в жизнерадостной мажорной тональности.

Другими словами, не существует абсолютно последовательных эмоциональных маркеров. Музыка — это не совсем универсальный язык. Тем не менее топонимы печали в разных традициях встречаются достаточно часто, чтобы превратиться в надежные контрольные точки. Питер Кайви<sup>4</sup> в своей книге “Звучащее чувство” (*Sound Sentiment*) утверждает, что музыкальная экспрессия делится на две категории: “контуры” — мелодические формы, которые имитируют некоторые основные типы человеческой речи или поведения, и “конвенции” — жесты, которые слушатели в рамках определенной культуры ассоциируют с определенными психологическими состояниями. Нисходящая структура ламенто в большей степени контур, нежели конвенция, но еще и многообещающая путеводная нить в музыкальном лабиринте.

1 Мануэль Сото Лорето (1878–1933), больше известный как Мануэль Торре, — испанский цыган, один из самых влиятельных исполнителей фламенко и фанданго. Существует очень мало его записей, и, по свидетельствам современников, они не передают всей красоты его исполнения фламенко.

2 Точнее, это было сказано о канте хондо, наиболее древнем ядре фламенко, восходящем к музыке Индии и вполне оформившемся к XVIII веку, когда канте фламенко, цыганское фламенко, зарождалось в Андалузии.

Цит. по: Лорка Ф. Г. *Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. Стихи. Театр. Проза.* М.: Художественная литература, 1976.

3 Лайoш Вардьяс (1914–2007) — венгерский этномузыковед и фольклорист.

4 Питер Кайви (р. 1934) — профессор философии, в частности философии музыки. Одной из основных проблем, которыми он занимается, является то, каким образом инструментальная музыка может выражать эмоции.

## ИСКУССТВО МЕЛАНХОЛИИ

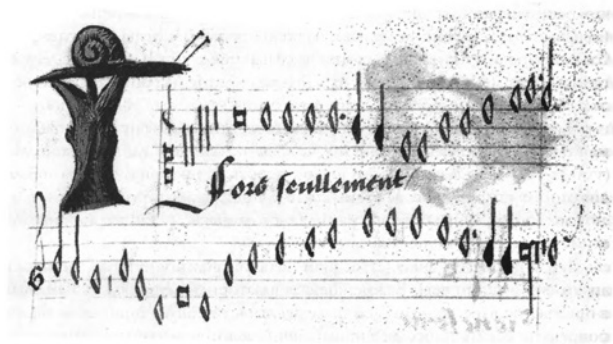
В написанной — и записанной — музыке эмоциональные архетипы появляются довольно поздно. На закате Средневековья условный набор напевных строчек использовался как в религиозных текстах, так и в текстах о вожделении или горе. Настоятельница монастыря Рупертсберг Хильдегарда Бингенская (1098–1179) одной из первых в истории музыки продемонстрировала ярко выраженное личностное начало, но все же ее глубокий мистицизм выражается в большей степени в словах, чем в музыке. У первой вокальной строчки гимна Хильдегарды *Laus Trinitati* ("Славься, Троица, ты истина и сущее") такая же интонационная форма, как и у *O cruor sanguinis* ("О кровь, пролитая на небесах"). Тем не менее в средневековой музыке можно найти некоторые отчетливо выраженные эмоциональные эффекты — "не просто намеки, но настоящие признаки чувств", по выражению ученого Джона Стивенса. И в древнейших из них угадываются контуры ламенто. В литургической драме XII века "Действа о Данииле" пророк, ожидая смерти во рве со львами, плачет, постепенно понижая тон: "Увы! Увы!"

Когда Ренессанс сменил Средние века, "признаки чувств" начали появляться на поверхности всего музыкального ландшафта. Гильом де Машо (ум. 1377), наиболее прославленный представитель ритмически акцентированного стиля *ars nova*, размышлял о радостях и горечи любви, и между плавно струящимися фигурами *Tant doucement* ("Так сладостен плен") и нисходящей мелодической линией *Mors sui* ("Умру, если не увижу тебя") слышна заметная разница. Этот акцент на очевидном чувстве, окаймление эротизма, был, по всей вероятности, связан с уверенно растущей независимостью знати и купечества. В следующем столетии Марсилио Фичино, флорентийский философ-неоплатоник, писал, что музыка передает "душевные устремления и страсти столь же ясно, как и слова... столь сильно, что побуждает равно исполнителя и публику порождать и высказывать одно и то же". В представлении, что музыка пробуждает индивидуальность, скрыт вызов средневековой доктрине. И действительно, возврат к идеям греков привел к тому, что Фичино был обвинен в ереси.

Новый значительный этап сочинительства наступил, когда мирские переживания наложились на духовную музыку. Полифония, запутанное переплетение нескольких мелодических нитей, стала высоким музыкальным искусством позднего Ренессанса. Группа нидерландских композиторов<sup>1</sup> при поддержке герцогов Бургундских, а позже — Людовика XI Французского и Лоренцо де Медичи Великолепного писала многоголосные мессы

1 Собирательное название — Нидерландская школа: группа композиторов французского и фламандского происхождения, работавших со второй трети XV до конца XVI, преимущественно за пределами родины. Основных представителей этой школы автор упоминает далее в тексте.

беспрецедентной сложности, ставшие, видимо, первыми в классической традиции произведениями, целью которых было вызвать трепет. Эти композиторы переняли новую, изначально английскую, практику преобладания одной основной темы в рамках большого произведения. Сначала мелодии брались из литургических пений, но позже появились и народные мотивы. Здесь признанным мастером был Йоханнес Окегем (ум. 1497), певший, по свидетельствам, глубоким басом и закончивший жизнь древним стариком. Примерно в 1460 году Окегем написал песню о безнадежной любви *Fors seulement*, текст которой начинается строками: “В моем тоскующем сердце нет места / Иной надежде, кроме ожидания смерти”. Ее вступительные ноты соотносятся со структурой плача в разных народных традициях:



Песня Окегема стала очень популярной, инспирировав десятки аранжировок; инструментальная версия, написанная Антуаном Брюмелем, продолжает тему “погружения в пучины отчаяния”. Эта мелодия в итоге стала *cantus firmus*, или “неизменным мотивом”, для месс. *Kyrie*<sup>1</sup> собственной мессы Окегема, *Fors seulement*<sup>2</sup>, начинается рядом понижений, а бас опускается почти до вагнеровских глубин. Новым в музыке Окегема и была эта иллюзия объемного пространства, возникающая из стремительного погружения; другим новшеством стало каскадное, накладывающееся движение голосов, ранняя демонстрация магии организованного звука. По ходу мессы песнь отчаяния превращается в символ славы Христовой.

- 1 От греч. Κύριε ἐλέησον (Господи, помилуй) — молитвенное призывание. В католической традиции присутствует в виде литургического песнопения, входит в начальные обряды месс.
- 2 *Mecca Fors Seulement* и *Fors Seulement* — разные произведения Окегема с одним названием.

Достигнув предельной утонченности в работах Жоскена Дебре, последователя Окегема, полифония утратила свою значимость в следующем, XVI веке. Слушателям хотелось чего-то поновее и попроще. Изобретение печатного станка позволило воспитывать неподготовленную публику по всему миру, так что музыкальный рынок значительно расширился. Мода на танцы вроде чаконь означала укрепление живучести народного творчества. Церковь, выведенная из равновесия вызовами Реформации, в числе которых были и легко запоминающиеся гимны, сочла необходимым сделать собственные послания более понятными; Тридентский собор постановил, что церковным композиторам следует не “улаживать впустую слух” сложными полифоническими рисунками, а выражать свои идеи доступным способом.

Таким образом, эмоциональность в музыке стала по совокупности причин злободневной темой. В своем труде 1558 года “Установления гармонии” (*Le istituzioni harmoniche*) музыкальный теоретик Джозеффо Царлино советовал композиторам использовать “веселые гармонии и подвижные ритмы при веселом содержании, а печальные и медленные — при печальном”. И далее: “Когда же понадобится выразить чувства второго рода [жалоу, боль, горе], тогда следует употреблять (согласно данным выше правилам) ходы на полутон, на малую терцию и т. п.”<sup>1</sup>. Это отсылка к сложной хроматической гамме, которая довольно долго считалась ошибочной, но во времена Царлино вошла в моду. Многие ученые поддерживали идею *stile moderno*, “нового стиля”, — крайне эмоциональной музыки, чувствительной к нюансам текстов и движению голоса певца.

Позднеренессансные страсти в Италии накануне XVII века привели к рождению оперы. Важнейшей лабораторией музыкальных открытий в предшествовавшие этому прорыву десятилетия был мадригал — светский полифонический жанр, предполагавший многочисленные эксперименты с сочетанием музыки и текста. Если ранние мадригалы были исключительно мелодичными, то более поздние — нарочито сложными, по духу близкими к живописи маньеристов. Высокородные патроны поощряли разного рода новаторство, даже авангардизм; по заказу герцогов Феррара был создан целый репертуар *musica secreta*, “таинственной музыки”. Верховным магом музыкального маньеризма был Карло Джезуальдо, композитор-дворянин, автор части наиболее своеобразных с точки зрения гармонии произведений эпохи премодерна. Его мадригал *Moro, lasso* — “Увы, я умираю от страданий” — начинается быстро сменяющейся последовательностью аккордов, привязанных к нисходящему квартальному ходу; *Dolcissima mia vita* (“Сладчайшая моя жизнь”) заканчивается колючей хроматической мелодией вокруг слов “Мне должно любить тебя или умереть”. Эти слова звучат несколько иронично,

1 Цит. по: Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / сост. В. Л. Шестаков. М.: Музыка, 1966.



если вспомнить собственную историю Джезуальдо: в 1590 году он, застав жену в постели с любовником, убил обоих.

Мода на мадригал не обошла стороной и Англию, где интеллектуалы-елизаветинцы поднимали собственные знамена свободы. Погружение в печаль стало способом противостояния чрезмерной иерархичности позднеренессансного общества, напоминающей улей, в котором каждый выполняет определенное задание. Это отлично видно на примере “Гамлета”, премьеры которого состоялась в 1601 году. Горе, личная утрата принца Датского, словно факел, нещадно высвечивают всю гниль клавдиева королевства и лживость людских взаимоотношений: “То, что во мне, правдивей, чем игра, / А это все — наряд и мишура”<sup>1</sup>. Для этой скорби датского извода музыка служила отличным проводником. В своем трактате 1597 года “Простое и доступное введение в практическую музыку” (*Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*) композитор Томас Морли давал такие рекомендации: “Если же [предмет] печален, движение нот должно быть медленным и тягучим, с использованием семибревисов, бревисов<sup>2</sup> и тому подобного... Когда же песня повествует о падении, унынии, пучинах, преисподней и прочем, музыка должна понижаться”. Это вполне перекликается с прямолинейным руководством Царлино 1558 года. В елизаветинской же Англии непропорционально большое число песен посвящалось унынию, пучинам и преисподней, а вот божественные темы несколько игнорировались.

Среди английских композиторов непревзойденным меланхоликом был лютнист Джон Доулэнд. Подобно множеству своих коллег по всему миру, Доулэнд увлекался хроматической эзотерикой, но, кроме того, обладал композиторским чутьем на запоминающиеся мелодии: в последние годы XVI века его пьеса для лютни *Lachrimae* (“Слезы”) была очень популярной по всей Европе. В опубликованную в 1600 году “Вторую Книгу песен” Доулэнд включил вокальную версию *Lachrimae* — монолог, достойный Гамлета:

Лейся, слеза, лейся из глаз,  
Изгнан навек и скорблю,  
Где ворон ночной бесславную песнь поет,  
Там я, жалкий, живу.

Первые четыре ноты этой мелодии образуют знакомую последовательность с теми же интервалами — целый тон, целый тон, полутон, — что и в *Fors seurement* Окегема. Подчеркивая персональную важность этой темы, Доулэнд сделал ее лейтмотивом своего цикла ансамблей с участием виолы, также названного *Lachrimae* (1604).

1 Пер. М. Лозинского.

2 Бревис — длительность, равная двум целым нотам; семибревис — целая нота.

В музыкальном шедевре Доуленда нет ни единого намека на причину слез, литературную или библейскую. Музыка становится самодостаточной, делая своим сюжетом собственную выразительность. Это произведение могло бы стать прекрасной иллюстрацией к трактату Роберта Бертона “Анатомия меланхолии” (*Anatomy of Melancholy*, 1621), в котором он рассуждает о способности музыки ломать людские защитные барьеры: “Говоря безустно, она господствует над душой, раздвигает ее пределы, помогает, совершенствует и расширяет ее”. Музыка способна вдохнуть меланхолию и в самый жизнерадостный характер, признает Бертон, но это “приятная меланхолия”. Здесь вся суть эстетики Доуленда. В его жалобных песнях угадывается некоторое наслаждение, как будто грусть — это безопасное место вдали от суеты, сумеречное царство, в котором время ненадолго замирает. Мелодия *Lachrimae* стала в каком-то смысле гимном бесконечно одинокому человеку. Как верно подметил музыковед Питер Холман, Доуленд предугадал бертоновы слова в предисловии к своей коллекции: “Без сомнения, слезы, проливаемые Музыкой, приятны”.

Давно известно, что музыка обладает способностью пробуждать в нас чувства, которые мы не можем толком обозначить. Нейробиолог Анируд Патель в своей книге “Музыка, язык и мозг” (*Music, Language, and the Brain*) рассматривает мириады примеров взаимоотношений музыки и речи, но все же признает, что “звуки музыки могут вызывать эмоции, на которые не способна речь”. Мечта о собственном царстве вне пределов досягаемости банального языка оказала, видимо, решающее воздействие на процесс формирования личности, который так захватил интеллектуалов Ренессанса: с помощью музыки оказалось возможным создать независимое и непостижимое “я”, не подчиняющееся установленному порядку. В более широком смысле Доуленд предвосхитил сверхэмоциональность романтизма и даже гимны всех тех, кто отверг социальную жизнь в 1960-е, вроде *Nowhere Man* или *Desolation Row*<sup>1</sup>. Как сказал Оскар Уайльд о Гамлете, “весь мир впал в уныние из-за того, что какой-то марионетке вздумалось предаться меланхолии”<sup>2</sup>.

## ОПЕРА

В 1589 году великий герцог Тосканский Фердинанд Медичи женился на Кристине Лотарингской. Титул достался герцогу двумя годами ранее,

1 *Nowhere Man* — песня *The Beatles* с альбома *Rubber Soul* (1965); *Desolation Row* — песня Боба Дилана с альбома *Highway 61 Revisited* (1965).

2 Уайльд О. Упадок лжи / О. Уайльд. *Кисть, перо и отравы. Пьесы. Стихотворения*. СПб.: Бионт, 1994. С. 270.

после внезапной кончины его старшего брата Франческо. ДНК-анализ подтвердил стародавние слухи: Франческо действительно умер от отравления мышьяком. В такой зловещей обстановке рождалось искусство оперы. В течение десятилетий на празднествах, устраиваемых Медичи, давались театральные постановки, в которых звучали драматические музыкальные интерлюдии. Эти *intermedi*, как их называли, с течением времени становились все более экстравагантными, чтобы, как сказал поэт Джованни Баттиста Строцци-мл., “потрясать зрителя своим величием”. Пьесы служили лишь сопровождением музыки, а не наоборот. В конце концов флорентийские литераторы и композиторы<sup>1</sup> решили позволить музыке звучать без перерыва. Это был новый вид песенной драмы, созданный по образцу древнегреческого театра.

Первой полновесной оперой, очевидно, стала представленная в 1598 году во Флоренции “Дафна” Якопо Пери, либретто к ней написал Оттавио Ринуччини. Два года спустя, к очередной свадьбе Медичи, Пери поставил “Эвридику” Ринуччини — сказание о злключениях поэта и музыканта Орфея. В предисловии к изданию партитуры Пери провозгласил господство “новой манеры пения”, благодаря которой скорбь и радость отныне будут говорить с необыкновенной прямоотой. Вскоре главный конкурент Пери, певец и композитор Джулио Каччини, написал оперу на то же самое либретто “Эвридики” и ухитрился напечатать свою партитуру первым. Но их обоих превзошел молодой амбициозный композитор из Кремоны Клаудио Монтеверди, написавший пятиактную оперу “Орфей”, премьера которой состоялась в 1607 году в Мантуе при дворе Гонзага и которая до сих пор, четыре века спустя, ставится на сцене.

Опера могла бы и не расцвести без этого изначального трагизма. История Орфея все-таки чуть больше, чем ожерелье плачей: бард оплакивает потерю Эвридики и, чтобы спасти ее, спускается в преисподнюю (Аид не устоял перед глубиной его скорби), а затем, лишь раз не вовремя обернувшись, вновь теряет ее. В обеих “Эвридиках” присутствуют знакомые признаки жанра ламенто. Пери использует поступенное движение вниз на кварту в словах Орфея: “*Chi mi t’ha tolto, ohime*” (“Увы, кто отнял у меня тебя?”). А в версии Каччини в том же месте этот мотив получает примечательное развитие. Когда плач Орфея заканчивается, ему начинает вторить нимфа в сопровождении других голосов, стеная: “Жестокая смерть!” Версия Каччини по сравнению с Пери более плавная и величественная, с тщательно выверенными повторами. Хор семь раз поет “*Sospirate, aure celesti, / lagrimate, ò selve, ò campi*” (“Плачьте, ветрила небесные, / Лейте

<sup>1</sup> Так называемая Флорентийская камерата — содружество музыкантов и писателей, созданное во Флоренции в 1573 году. Камерата изучала и обсуждала древнегреческую музыку и способы ее воплощения в современной им итальянской музыке, а также пути развития музыки вообще.

слезы, леса и поля"), и голоса двигаются по четырехнотной фигуре плача. Настолько всеохватная секвенция совершенно естественным образом вписывается в оперу.

Следующим этапом стал отказ от аристократичной утонченности в пользу элементов народной музыки и танцев. И здесь первой была Испания. Еще в 1553 году гамбист Диего Ортис опубликовал сборник импровизаций на неизменную линию баса — *basso ostinato*. Искусство остинатных импровизаций существовало веками, однако практически не встречалось в нотированной музыке. И, когда композиторы наконец обратились к ним, случился невероятный прорыв, будто кто-то завел мотор ритма. Вся гармония Ренессанса оказалась подчинена танцу. Ричард Тарускин в "Оксфордской истории западной музыки" (*Oxford History of Western Music*) писал, что это грандиозное явление — рождение современной тональности — было не чем иным, как революцией снизу. В формулировке Тарускина, "огромный подводный айсберг" незаписанных традиций всплыл на поверхность, и не в последнюю очередь потому, что издатели почуяли верные барыши.

Чакона относится как раз к таким подчиненным определенной ритмической формуле танцам. Первым крупным композитором, обратившимся к этой форме, стал влиятельный итальянский органист Джироламо Фрескобальди, пользовавшийся покровительством герцогов Феррара. В 1627-м Фрескобальди издал *Partite sopra ciaccona* ("Вариации на тему чаконь"), в которой препарировал формулу народного танца: изменяется шаблон басовой партии, ритм то ускоряется, то замедляется, мажорная тональность несколько раз сменяется минорной, а в самом конце канву мелодии разрывает тревожный диссонанс. Еще одна *Partite* Фрескобальди была посвящена другому остинатному танцу, пассакалье; здесь он практически не отступал от минорной тональности (чаконь писались в основном в мажоре, а пассакальи — в миноре, что, впрочем, не мешало композиторам нарушать это правило). Десятилетие спустя Фрескобальди дополнил сборник произведением *Cento partite* — блестящей последовательностью из 100 вариаций и чаконь, и пассакальи. Прочитируем Александра Зильбигера: "*Cento partite* — пример развития и непредсказуемости человеческого опыта". Ее можно поставить в один ряд с баховскими Гольдберг-вариациями, Вариациями на тему Диабелли Бетховена и другими замечательными примерами композиторской виртуозности.

Приблизительно в то же время к чаконе обратился и признанный итальянский мастер Монтеверди. Несмотря на высокую должность *maestro di capella*, капельмейстера собора Св. Марка в Венеции, он не переставал прислушиваться к уличной музыке. В основе дуэта *Zefiro torna* на стихи Ринуччини (1632) лежит стремительная чакона:

Возвращается Зефир и разливает в воздухе  
 Нежный запах, чертит на песке следы  
 И, в зеленых зарослях нашептывая что-то,  
 Полевые цветы зовет танцевать под свою песню.

Оживленный темп очень точно передает настроение весенних зарисовок Ринуччини. Голоса подражают друг другу и передразнивают ритм, словно в хороводе вокруг майского дерева. Но в последних строчках сонета происходит удивительный поворот: протагонист оказывается безутешным отшельником, оплакивающим разлуку с прекрасными глазами любимой. Радость сменяется плачем; как и во фламенко Лорки, всхлипы и поцелуи, наслаждение и боль сливаются воедино.

*Zefiro torna* стал самым настоящим хитом 1630-х и привлек внимание многих коллег-конкурентов. Монтеверди использовал остинатный бас еще в нескольких произведениях, в частности в неподражаемом *Lamento della Ninfa* ("Плаче нимфы"), опубликованном в Восьмой книге мадригалов (1638). В предисловии к изданию Монтеверди объяснил, что стремился представить всеобъемлющее музыкальное воплощение того, что сам называл тремя страстями — "гнев, умеренность и смирение или мольба". Гнев, по его словам, раньше никогда не описывался в музыке должным образом; он с гордостью подчеркивает собственное новаторство в жанре "воинственного мадригала". Но ничуть не менее изобретательным образом в *Lamento* обыгрывается третья страсть, присущая смиренной душе. Женское соло (смятенная нимфа) выводит плач:

Пусть любимый вернется ко мне  
 Таким же, что и раньше;  
 Иначе мне лучше умереть  
 И прекратить эту пытку.

Одновременно три мужских голоса перефразируют ее стенания ("О несчастная, больше не вынести ей страданий"). Басовая партия повторяет классическую фигуру плача. Тридцать четыре раза последовательно повторяются ноты ля-соль-фа-ми, ни разу не сбиваясь.

В *Zefiro torna* с помощью *ostinato* создается атмосфера легкомысленной беззаботности. Не то в *Lamento della ninfa*. Во-первых, настойчивые повторения, фокусируясь на каскаде понижений, усиливают эффект меланхолии. Более того, это произведение, по словам музыковеда Элен Роузанд, придало такой ассоциации почти официальный статус; этот нисходящий лейтмотив превратился в "символ плача", который сознательно использовался композиторами по аналогии с шаблоном Монтеверди. Во-вторых, *ostinato*

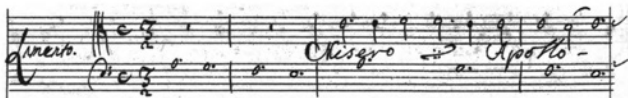
здесь наделено символической функцией, это проводник определенного психологического давления. Голос настойчиво бьется вокруг линии баса, повышаясь, растягивая фразы за пределы двух тактов, порождая диссонансы, распадаясь на хроматические ступени. Но бас остается непоколебимым, все попытки побега оказываются тщетными. В итоге произведение завершается вынужденным поражением, голос возвращается к той же ноте, с которой начал. Но невозможно не соблазниться этими повторами, почти сверхъестественными преимуществами кругового движения. Обряд плача нарушает обычное течение времени и тем самым, как это ни парадоксально, держит смерть на расстоянии. Точно по Доуленду: бесконечная печаль дарует мимолетное удовольствие.

В начале XVII века опера распространилась по всей Италии, став более коммерческим развлечением. В 1637-м, за год до того, как Монтеверди опубликовал *Lamento della Ninfa*, одна бродячая труппа привезла оперу в Венецианскую республику. Представление давали на карнавале, празднике разнузданности и всеобщего "перепридумывания" себя. Опера переродилась в многослойную, стилистически всеядную форму, сочетающую лиричную трагедию с непристойной комедией, в музыкального двойника высокой/низкой драмы Шекспира и Лопе де Веги. В мифологических сюжетах появилась острота современности, певцы-кастраты блистательно переосмысливали классических героев, примадонны играли сцены безумия и горя, и все это пользовалось огромной популярностью у самой разной публики. Во второй половине века в Венеции одновременно работали до пяти театров, собиравших не только куртизанок, туристов, родовитых студентов и редких обывателей, но и аристократию. Как сказала Эллен Роу-занд, "опера, какой мы ее знаем, обрела свою окончательную сущность".

Когда опера появилась в Венеции, Монтеверди было почти 70, но это событие подарило ему вторую молодость. Две его последние сохранившиеся оперы, "Возвращение Улисса" и "Коронация Поппеи", крайне эмоциональны, от самоубийственного страха до безумной радости. Обе сохранившиеся партитуры "Поппеи" — трагедии о вожделении и алчности времен расцвета Римской империи — заканчиваются обезоруживающе благостным дуэтом Нерона и его возлюбленной Поппеи *Pur ti miro* ("На тебя смотрю") в сопровождении нежного мажорного *ostinato*. И, хотя современные исследователи считают, что авторство принадлежит другому композитору<sup>1</sup>, этот дуэт нисколько не противоречит головокружительному обаянию ранней оперы.

1 Предположительно — композитору-либреттисту Бенедетто Феррари. *Pur ti miro* появляется в его опере *Il Pastor region* (1641, на год раньше "Коронации Поппеи") — также в качестве заключительного дуэта.

После смерти Монтеверди в 1643 году его место занял одаренный протеже Франческо Кавалли. Он сыграл такую же, как и его учитель, значимую роль в создании той оперы, которую мы сегодня знаем, усовершенствовал переход от разговорного речитатива к полновесному вокальному ариозо. Ему особенно удавались жалобные арии в обрамлении мягких гармонических цепочек. Самый ранний пример — в опере *Gli amori d'Apollo e di Dafne* ("Любовь Аполлона и Дафны", 1640), где Дафна превращается в лавровое дерево. Ближе к концу Аполлон понимает, что его возлюбленная нимфа ускользнула от него, и называет себя несчастным. Кавалли использует последовательность нот ля-соль-фа-ми из *Lamento della Ninfa* в быстром темпе и превращает ее в движущую силу короткого ариозо с обозначением *Lamento*:



Как и у Монтеверди, *ostinato* баса подражают бесконечным навязчивым размышлениям несчастного влюбленного — болезненным воспоминаниям о счастливых мгновениях, горьким мечтам об ином исходе. Они следуют психологическому ритму уныния: постепенный упадок духа, попытка возродиться, вновь упадок.

Скорбный монолог Аполлона, очевидно, пришелся по душе венецианской публике, так как в *Didone*, следующей опере Кавалли, плачей было в избытке. В первом акте выжившие после падения Трои вдова царя Приама Гекуба, ее дочери Кассандра и Креуса и главный герой Эней, муж Креусы, горюют о гибели своего царства, даже когда хаос вокруг них усиливается. Кассандра еще не успела оплакать смерть своего возлюбленного Кореба, как жестоко убивают Креусу. Появляется Гекуба, она пытается подобрать название чувству "большему, чем слезы" и в итоге выводит формулу, которая описывает не только недавнее падение Трои, но и грядущую смерть Греции:

Портики, дворцы  
Сотрясаются и дрожат,  
Горят и рушатся.  
Царь и империя  
Обращаются в пыль,  
Их одеяние — прах.

Именно здесь кроется гениальная находка Кавалли, которая будет отзываться все последующие столетия. Монтевердиевское *ostinato* у него превратилось в нисходящее движение по хроматической гамме (соль — фа-диез — фа — ми — ми-бемоль — ре). В этих коротких интервалах есть что-то клаустрофобическое, они словно угрюмое шарканье, поступь потерянной души.



Плачи в *Didone* относятся по большей части к женским партиям: Кассандры и Гекубы в первом акте, Дидоны в конце. Почти с самого начала композиторы-мужчины делали ставку на образ покинутой, мстящей и/или безумной женщины. Музыковед Сьюзан Макклэри в своем новаторском исследовании "Окончания женского рода" (*Feminine Endings*) называет *Lamento della Ninfa* Монтеверди предвестником оперных сцен безумия в целом и описывает это произведение как "шоу, придуманное одними мужчинами преимущественно для других мужчин". Макклэри сравнивает эту музыку с зарешеченными окнами ветхого убежища, через которые прохожие могут наблюдать за сумасшедшими. В то же время другие исследователи обнаруживают в женских образах, созданных Кавалли и прочими авторами ранних опер, определенную смелость в защите своих позиций. Рассуждая о *Didone*, Уэнди Хеллер<sup>1</sup> описывает главную героиню как трагически несвободную фигуру, а на первый план выводит Гекубу с ее захватывающей, опасной врожденной силой, отмечая, что музыкальные темы Гекубы полны "ощущения сверхъестественности, потусторонности [ее] силы".

Певица и композитор Барбара Строчи (1619–1677), одна из немногих признанных композиторов-женщин эпохи барокко, в своей кантате *L'Eraclito amoroso* ("Влюбленный Гераклит") видоизменила эту стандартную формулу. В тексте описываются бесконечные приступы отчаяния римского философа Гераклита:

1 Уэнди Хеллер — музыковед, профессор Принстонского университета, специализируется на междисциплинарных исследованиях музыки XVII–XVIII веков.



Одна лишь радость — в плаче,  
 Слезами пустыми я сыт.  
 В печали нахожу уладу,  
 Во вздохах — восторг.

Строцци, по-видимому, сама исполняла это произведение, изображая мужчину *in extremis*. Витиеватая вокальная партия разворачивается поверх неизменной линии баса из *Lamento della Ninfa*. Получается двусмысленная, даже андрогинная сцена, в которой гендерная принадлежность растворяется в музыкальной вселенной плача. Для Строцци, как и для Доуленда, печаль могла быть точкой самосоздания, в которой даже угадывается намек на будущую свободу.

## ФРАНЦУЗСКИЕ И АНГЛИЙСКИЕ ЧАКОНЫ

В Версале сложился самый настоящий культ чаконы. Главным композитором при дворе Людовика XIV был Жан-Батист Люлли, происходивший, как и сама чакона, из низов: сын флорентийского мельника, он начал карьеру с должности поваренка в свите принцессы — кузины короля<sup>1</sup>. Когда обнаружился исполнительский талант Люлли, Людовик нанял его танцором, а вскоре назначил на должность композитора. Люлли создал цикл роскошных балетов, в которых танцевал сам вместе с королем, позднее он стал ведущим оперным композитором королевства, его влияние подкреплялось дружбой с монархом, а скандальная гомосексуальность прощалась. Расточительность его версальских постановок была настолько неумеренной, что многие приходили посмотреть главным образом на театральную машину. Сюжеты брались из мифологии и рыцарских сказаний, а несчастливые финалы переделывались в угоду идеалам гармоничного мира “короля-солнца”.

Театральные постановки Люлли нередко завершались грандиозными чаконами и пассакалями. Плавное движение этих танцев символизировало примирение враждующих сторон и установление благоденствия. В то же время никуда не исчезали ассоциации с экзотикой; в исследовании Роуз Прюиксм<sup>2</sup> показано, что чаконы и пассакальи Люлли связаны с итальянскими, испанскими, североафриканскими, даже китайскими персонажами и местами действия. В “Кадме и Гермione” чакону исполняют “тринадцать танцующих и играющих на гитарах африканцев”. В “Армиде” четырехнотный бас пассакальи символизирует колдовские силы главного

<sup>1</sup> Имеется в виду герцогиня де Монпансье.

<sup>2</sup> Роуз Прюиксма — независимый музыковед, специализируется на музыке и культуре XVII века.

героя. А в “Альцидиане и Полексandre” “Чаконной мавров” скрепляется союз островной принцессы и главного героя. Партию одного из восьми мавританских танцоров исполнил, надев черную маску, сам Людовик. Стихи, звучащие в этой сцене, воспевают неодолимую притягательность темнокожих мужчин:

Пред этой темной красотой трепещут,  
Пред чарами ее не устоит никто;  
Я говорю “прощай” всем златокудрым.

По мнению Прюиксмы, этот образ удачного смешения мировых культур придавал мифологическое обоснование женитьбе в 1660 году Людовика XIV на испанской инфанте Марии Терезии Австрийской. Учитывая происхождение чакон, она более чем соответствовала событию.

В эти же годы чакона, претерпев значительные изменения, становится заметно серьезнее. Прочие модные танцы тоже прошли через похожую трансформацию: сарабанда темпераментная превратилась в сарабанду величественную, выразительницу зрелых размышлений для таких, как Бах и Гендель. Композиторы как будто устроили конкурс на самые эффектные искажение и деконструкцию популярной музыки XVII века. Должно быть, все это было интеллектуальной игрой, показывающей, как творчество может изменять даже самые знакомые явления; именно такую неявную позицию занимает Фрескобальди в *Partite sopra ciaccona* и *Cento partite*. Эту игру продолжил любознательный композитор-клавесинист Луи Куперен, написавший чакон, которые, по выражению Уилфрида Меллерса<sup>1</sup>, “развиваются с неослабной энергией, им чаще всего свойственны темные тона и диссонансная структура”. Такая же темная аура окутывает *Chaconne rapportée* великого гамбиста Сент-Коломба, которая, соединяя традиции чакон и *Lamento*, начинается с мрачной хроматической линии.

Таким же образом свет и тень сосуществовали в английских чаконах. Восстановленной после республиканских экспериментов Оливера Кромвеля британской монархии требовались музыкальные представления в духе Люлли, изобилующие пышными танцами, символизирующими благоденствие и примирение. Несколько изящных образцов вышли из-под пера Генри Перселла, ведущего английского композитора конца XVII века. В его *semi-опере*<sup>2</sup> “Король Артур” нимфы и лесные духи, подчиняющиеся злему волшебнику, пытаются соблазнить короля-героя с помощью гигантской пас-

1 Уилфрид Меллерс (1914–2008) — английский музыковед, критик и композитор.

2 *Semi-opera* — форма английской оперы, напоминающая театральный спектакль с музыкой; отличие от оперы заключается в том, что не все либретто кладется на музыку.

сакальи из 59 вариаций. Его же “Королева фей”, очень вольное переложение “Сна в летнюю ночь”, закрывается “Танцем китайца и китайки”, благопристойной чаконей в духе Люлли (пьеса заканчивается в Китайском саду — не самое шекспировское место). В более личных произведениях Перселл часто обращался к сентиментальной манере Доуленда и других мастеров-елизаветинцев. Печальное хроматическое движение вниз на кварту закрывается и в псалом “Постигая границы отчаяния”, и в священный напев “Устал от жизни я”.

В 1689 году (или незадолго до того) Перселл написал самый известный в истории плач в форме *ground*<sup>1</sup> — “Плач Дидоны”, завершающий его оперу “Дидона и Эней”. Был ли Перселл знаком с *Il Didone* Кавалли? Скорее всего, нет, и тем не менее он самым незабываемым образом использовал тот же остинатный хроматический прием, что и Кавалли в арии Гекубы. Сначала Перселл вводит басовую линию в чистом виде, чтобы подчеркнуть ее экспрессивную роль:



Эти ноты напоминают равнодушные ступени, выстроившиеся под ногами. В четвертом такте — незначительная ритмическая неровность, едва различимый акцент на второй доле (раз-два-три). Фактически это очень медленная и очень торжественная чакона. *Ground* повторяется девять раз неизменными пятитактными отрезками. Поверх него в нежном сопровождении струнных Дидона поет свою прощальную песню:

Когда положат меня в землю,  
Не печалься о моих ошибках,  
Помни меня, но не мою судьбу.

1 *Ground* — английская форма вариаций на *basso ostinato*.

Вокальная партия начинается с соль, идет выше и отступает, постоянно делая акцент на фразах "Не печалься" и "Помни меня". Длинные фразы Дидоны, выстраиваясь, изгибаются дугой, стремясь к переломной ноте именно тогда, когда бас возвращается к своей отправной точке. Сперва это до, затем — ми-бемоль. С финальным "Помни меня" она достигает следующей, более высокой, соль, а "меня" попадает на второй такт. В конце арии — затухающее хроматическое скольжение, постепенно сводящее на нет попытку восходящего движения. Кажется, наступает триумф рокового остинато. И все же звук, остающийся у нас в памяти, — это высокий короткий вскрик Дидоны, сигнал азбуки Морзе, посылаемый из забвения.

## ЧАКОНА РЕ МИНОР

Баховская Чакона для скрипки соло, душераздирающе прекрасный 15-минутный монолог, настолько не имеет ничего общего с бурным весельем испанских чакон, что ее название звучит почти иронично. Создается впечатление, что *la vida bona* была полностью изгнана из этого произведения, учитывая его напряженную виртуозность, строгую невариативную структуру и трагичный ре-минор. Тем не менее где-то на заднем плане маячит призрак того самого танца. Представление о Бахе как о суровом законодателе традиций в старомодном парике помешало и исполнителям, и слушателям уловить "физический" подтекст этой музыки. Услышать сыгранную на гитаре чакону — взять хотя бы роскошные записи Андреа Сеговии и Джулиана Брима, — значит осознать, что даже в самых темных уголках мира Баха есть место телесным удовольствиям.

Прославившись благодаря органным сочинениям, Бах пополнил блистательную плеяду североевропейских органистов, во главе которой был голландец Ян Свелинк (1562–1621). Свелинк в свою очередь пользовался замысловатыми хроматическими приемами позднеренессансной Италии и елизаветинской Англии. В своей *Fantasia chromatica* Свелинк применяет к нисходящей хроматической фигуре и двум дополнительным темам самые разные контрапунктные приемы, создавая настоящую паутину любопытных мелодических линий. Запредельную виртуозность этого сочинения сдерживает строгая трехчастная структура: умеренный темп основной темы в первой части, замедление во второй и постоянное ускорение в третьей.

Органисты немецкого барокко Дитрих Букстехуде и Иоганн Пахельбель пользовались в том числе приемом *ostinato*, при котором в нижнем регистре повторяется короткая основная тема, в то время как в верхнем голоса звучат с большей степенью свободы (вездесущий Канон Пахель-

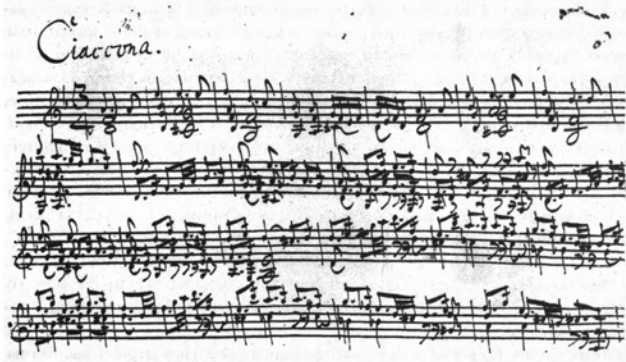
беля является как раз остигнутым упражнением в успокаивающем мажоре). Взаимодействие между свободным дискантом и фиксированным басом приобретает дополнительную глубину, когда звуки нижнего регистра (16- и 32-футовых труб) извлекаются с помощью педалей. Пассакалья до-минор<sup>1</sup> Баха, пример более свободного остигнутым произведением, начинается с одинокого баса и развивается дальше по такой схеме: взлет от начальной до, затем падение по спирали на полторы октавы к нижней до, которая звучит не столько нотой, сколько небольшим землетрясением. Бах находил отдельное очарование в неспешном движении партии баса по хроматической гамме. Один из таких примеров — третья часть небольшой шутиливой сюиты “Каприччио на отъезд возлюбленного брата”, которая относится к самым ранним сохранившимся произведениям Баха. А в кантате *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (1714) с помощью спиралевидного хроматического баса изображаются “стенанья, плач, заботы и тревоги” последователей Христа.

Получив в 1723 году в Лейпциге должность кантора церкви Св. Фомы и школы при ней, Бах заверил, что его музыка будет “по природе своей не драматического свойства, но скорее пробуждающей в слушателях религиозный пыл”. Заимствуя приемы итальянской оперы (вроде того же *basso lamento*), он, кажется, пытался возвысить их, укрощая чрезмерно страстную форму. Будучи глубоко религиозным человеком, Бах творил, руководствуясь любимым библейским изречением о том, что музыка — “Дух Господень, говорящий через Давида”<sup>2</sup>, ибо в праведной музыке “присутствует благодать”. Это, впрочем, не отменяет того факта, что его ариозо развеивали строгость лютеранской службы; не написав ни одной оперы, он тем не менее пользовался оперными приемами. Вероятно, Бах улавливал эти противоречия и, возможно, даже получал от них удовольствие. Его замечание о “присутствии благодати” относится к несколько мистическому описанию сотворения музыки в Храме (во второй книге): “Когда духовые и голос слились в одно, они зазвучали единым звуком благодарности во славу Божию... Внутри дома Господня разлилось напряжение”.

В Чаконе для скрипки соло (1720), которую Бах включил в цикл сонат и партит, ощущается присутствие этой едва уловимой напряженности. Она принимает форму 64 вариаций четырехтактной темы в ре миноре, где каждый четырехтактный сегмент, как правило, повторяется перед началом следующей вариации. При этом, когда Бах вводит новый материал, мелодические нити открывающих тактов как верхнего, так и нижнего регистра растягиваются. То есть главная тема — это ряд аккордов, придающих форму бесконечному движению.

1 Полное название — Пассакалья и fuga до минор.

2 Точная цитата: “Дух Господень говорит во мне, и слово Его у меня на языке” (Давид. 2. Цар. 23:2).



Фигуры плача постоянно возникают на всем протяжении чаконь, то явно, то прячась на стыках. Средняя ре-мажорная часть — что-то вроде передышки от преобладающего в произведении мрачного настроения; и все же появление нисходящей хроматической линии на самом пике верхнего регистра намекает на то, что эта радость — ненадолго. Вскоре ре минор возвращается уверенно обуздавшим бас четырехнотным мотивом *lamento*, отголоском *Fors seulement* и *Lachrimae*.

Кажется, что Бах, выйдя за границы ритуалов плача, достиг исключительных, экзистенциальных страданий. Сюзан Макклэри писала: "Одинокому скрипачу приходится обустроиваться в этом избыточном остинато и в то же время отчаянно ему сопротивляться". Для Макклэри чакона превратилась в сковывающую темницу страдающей личности. Но Бах не полностью отказался от первоначального ритма танца.

Александр Зильбигер в своем подробном очерке<sup>1</sup> указывает на пассажи "повторяющегося перебора струн", "шелестящих арпеджио", "неожиданного притопывания". Бах зачастую испытывает структуру вариации на прочность, возвращаясь резким скачком в ре минор: "Некоторые из таких рискованных трюков напоминают акробата, который все сильнее и сильнее раскачивается на трапедии и избегает опасности лишь в самый последний миг, заставляя зрителей охнуть". Наиболее вычурные скрипичные звуки ассоциируются у Зильбигера с джазистами и ситаристами, "создающими иллюзию моментального перехода от надежной основы их импровизации

<sup>1</sup> SILBIGER A. BACH and the CHACONNE. *The Journal of Musicology* 17. № 3 (Summer) 1999. P. 358–385.

к непредсказуемости джема с другими музыкантами". В конце концов Чакона Баха может быть прощальным танцем перед встречей с Господом или танцем души в течении всей жизни.

1748-й и 1749-й, два последних года своей жизни, Бах посвятил работе над Мессой си минор, переписывая уже существующие фрагменты и создавая новый материал, стремясь максимально соединить католические и лютеранские традиции. Важнейшей частью мессы является *Credo*, посвященная смерти Иисуса на кресте:

*Crucifixus etiam pro nobis  
sub Pontio Pilato, passus  
et sepultus est.*

И был он распят за нас  
При Пилате Понтийском, страдал  
И был похоронен.

Чтобы подобрать к этому тексту музыку, Бах вернулся к 12 мрачным звукам хроматического баса, звучащим в 35-летней давности хоре из кантаты *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*. Он усилил биение граунда, так что вместо такта из трех половинных нот мы слышим более быстрый, напряженный ритм из шести четвертных нот в такте. Он поменял инструментовку, усилив плачущие струнные сиплой флейтой. Он добавил короткую инструментальную прелюдию, так что, как и у Перселла, мы поначалу слышим басовую партию без хора. А к структуре он приплюсовал еще одну, тринадцатую часть. Неизвестно, вкладывал ли он в это какой-то особый смысл, однако большинству поклонников Баха известно, что на Тайной вечере присутствовало тринадцать гостей.



Как и в "Дидоне" или "Дидоне и Энее", хроматическая фигура символизирует личность, связанную узами судьбы. На этот раз, однако, протагонист не женщина, а мужчина, притом отлично знающий свое предназначение. Христос в изображении Баха вызывает сочувствие своей человечностью

в момент наивысшего страдания; верующим становится проще противостоять собственным горестям и грехам (Мартин Лютер, понося евреев, напоминал и христианам о том, что не следует винить в смерти Христа никого, кроме себя самих). Это квазиоперная сцена, которую зрители все же должны наблюдать с должным благоговением. Голоса движутся в разных направлениях, уходя от баса. В первом и третьем тактах слышны медленно пульсирующие аккорды струнных, во втором и третьем — флейты; звучит, словно что-то капает — быть может, кровь из Христовых ран или слезы из глаз его последователей. В тринадцатом такте голоса прекращают противоположное движение и подчиняются общему неспешному звучанию генерал-баса. Сопрано тоже следуют тропой хроматики. Замолкают инструменты верхнего регистра, словно показывая, что с последними упавшими каплями прекратилась и жизнь. Судьба будто одержала окончательную победу. Но внезапно бас меняет направление, мгновенно перейдя из ми минора в соль мажор. Начинается Воскрешение.

## РОМАНТИЧЕСКИЕ И СОВРЕМЕННЫЕ ВАРИАЦИИ

Бах умер в 1750 году, и вместе с ним более или менее умерла и эпоха барокко. Строгие формы повторов вышли из моды, когда барокко уступило место сначала классицизму, а затем романтизму; композиторы все сильнее ценили непрерывные вариации, резкие контрасты, неослабные эскалации. Музыка стала не столько закольцованной, сколько линейной, с масштабными конструкциями, раскрывающимися через движение от четких основных тем сквозь моменты напряженного развития к непомерного размаха кульминациям. “Круг времени растянулся в стрелу, а стрела летела еще быстрее”, — пишет Кароль Бергер<sup>1</sup>. Музыка перестала подчиняться внешнему порядку, вместо этого она превратилась в самодостаточную эстетическую империю. В 1810 году Э.Т. А. Гофман написал рецензию на Пятую симфонию Бетховена, в которой описал отличие идеалов романтизма от духа сдержанности предшествующих веков: “Лира Орфея отворила врата ада. Музыка открывает человеку неведомое царство, мир, не имеющий ничего общего с внешним, чувственным миром, который его окружает и в котором он оставляет все свои определенные чувства, чтобы предаться несканному томлению”<sup>2</sup>.

Композиторы эпохи Моцарта (да и позже) считали чакону, пассакалью и арии ламенто устаревшими приемами из учебников по контрапункту

<sup>1</sup> Кароль Бергер (1947) — американский музыковед.

<sup>2</sup> Пер. П. Морозова.



и т.д. Но полностью они так и не исчезли. Бетховен в молодости изучал Баха и в какой-то момент наткнулся на Мессу си минор или ее описание. В 1810 году он попросил своего издателя прислать ему экземпляр определенной мессы Баха, “в которой присутствует нижеупомянутое *Crucifixus* с таким же твердолобым *basso ostanato*, как и вы сами”, и скопировал оттуда партию баса. Не вызывает сомнений, что Бетховен, выписывая нисходящий хроматический ход на кварту в 32 вариациях до минор (1806), держал в уме опыт Баха. Восемнадцать лет спустя элементы *Crucifixus* вкрались в бурную ре-минорную первую часть Девятой симфонии. За 35 тактов до конца фаготы и струнные выдают торжественное *basso lamento*; так и слышишь поступь людей, медленно проносящих какого-нибудь героя в гробу.



Все же для Бетховена *ostinato* — ночной кошмар, который нужно стряхнуть. В финале Девятая отвергает эту технику зловещих повторов: на мгновение хроматическое понижение появляется в неистовой диссонансной музыке, открывающей финал, а потом еще раз в начале вокальной партии этой части, но тут уже бас интонирует: “Друзья, не эти звуки!” И начинается “Ода к радости”. Вполне вероятно, что здесь Бетховен повторил главный поворот Мессы си минор — скачок из хроматического *Crucifixus* в сияющий *Et resurrexit*.

Ламентный бас полностью так и не исчез. Его раскаты слышны в музыке второй половины XIX века: у Брамса, в поздних фортепианных произведениях Листа, в песнях и симфониях Малера. Он занимает важное место в “Патетической” симфонии Чайковского, завершающей частью которой является медленное *Adagio lamentoso*. Даже на начальных тактах первой части, когда одинокий фагот лихорадочно торопится вверх, контрабасы ползут вниз по хроматическим ступеням (очень похоже на разнонаправленное движение верхних и нижних голосов в “Плаче Дидоны”). Финальное адажио начинается крайне выразительной темой, в которой угадываются очертания стародавнего народного плача. Сложносочиненный символ скорби, который Чайковский создал, объединив в коде ладовые и хроматические формы фигуры плача, чем-то напоминает чакону Баха.

Этот пассаж проигрывается поверх мягко пульсирующего звука контрабаса, который вызывает в памяти непреходящие басы баховых “Страстей”.

Вряд ли возможно яснее выразить эмоции *Adagio lamento*. Чайковский как будто вернулся к подражательному коду сочинителей Ренессанса (вроде Фичино): вместе с музыкой увядает и душа, пока смерть не унесет всю боль. Действительно, этот плач звучит так пугающе сильно, что многие слушатели воспринимали его как непосредственное описание собственных переживаний Чайковского. Премьера симфонии состоялась за девять дней до его внезапной смерти от холеры (1893), так что практически сразу появилась теория о том, что это было осознанное прощание. В частности, ходили дикие слухи, будто Чайковский покончил жизнь самоубийством под давлением бывших однокашников, которых возмущала его гомосексуальность. Это, конечно, восхитительный пример навешенных музыкой галлюцинаций: биограф композитора Александр Познанский доказал, что ничего подобного не могло быть и что Чайковский до начала болезни пребывал в прекрасном настроении. “Патетическую” симфонию имеет смысл трактовать как контр-выпад на героический нарратив Бетховена с его движением от одинокой борьбы к коллективной радости. Чайковский, подобно Доуленду, доказывает силу области частного — отдельная личность пребывает в полном согласии с собой и своей меланхолией. Скорбь и впрямь еще никогда не подавалась столь соблазнительно.

## ЛАМЕНТО ЛИГЕТИ

Согласно метафоре Кароля Бергера, стрела времени в XX веке вновь сомкнулась в круг. И если одни композиторы устремились на поиски загадочной музыки будущего, другие заново открывали очарование устаревших повторов. В моду вернулись чакона и смежные с ней формы. Арнольд Шенберг, обожаемый и проклинаемый разрушитель тональности, между прочим, считал себя наследником Баха: его 12-тоновая техника, согласно которой весь музыкальный материал произведения создается из заданной последовательности 12 тонов, есть не что иное, как дальнейшее развитие принципов вариации (об этом пишет влиятельный последователь Шенберга Штефан Вольпе в своем эссе о Пассакалье до минор Баха). *Nacht*, восьмой номер шенберговой вокальной драмы “Лунный Пьеро”, носит подзаголовок “Пассакалья”, в его концовке угадывается намек на нисходящее хроматическое движение. Ужасы Первой мировой войны ускорили возрождение барочных форм — молодые композиторы стремились дистанцироваться от кровавой эстетики романтизма. Кроме того, кольцевая структура чакон и пассакальи напоминала символы новоявленных нервных узлов — скрежет монструоз-

ных механизмов и давление политических сил. В “Воццек” Альбана Берга через пассакалю показано дисциплинированное безумие военной жизни; эта же форма в “Питере Граймсе” Бенджамина Бриттена выражает нарастающий ужас подмастерья, оказавшегося во власти рыбака-изгоя.

Из всех современных композиторов наиболее оригинальным образом с чаконной и *Lamento* управлялся Дьердь Лигети (миллионам он знаком по музыке к фильму Стэнли Кубрика “2001: космическая одиссея”<sup>1</sup>). И кстати, именно Лигети вдохновил меня на этот очерк. Я прослушал цикл блестящих лекций, которые он читал в бостонской Консерватории Новой Англии в 1993 году и в которых много говорил о плачах. Как-то раз Лигети пропел басовую партию из *Lamento della ninfa* — “ля-соль-фа-ми” — и тут же начал приводить нескончаемые примеры ее использования в западной музыке, от классики до народных мелодий, которые он слышал в детстве. Он вспомнил, как в Трансильвании услышал *bocet*: “Я был сильно впечатлен этими плачами; когда в деревне кто-то умирает, их исполняют пожилые плакальщицы. Это, может быть, некий музыкальный сигнал, который проник в самые глубины моего подсознания”. Он отметил сходство музыки восточноевропейских цыган с андалузским фламенко. Еще он рассказывал о мадригалах Джезуальдо, “Плаче Дидоны” Перселла (“Когда положат меня в землю”), о *Crucifixus* Баха и Квартете № 15 соль мажор Шуберта (о котором пойдет речь в одной из следующих глав).

В самом начале 1940-х, учась в консерватории Клуж-Напоки, Лигети впервые столкнулся со старинной музыкой. Вторая мировая война прервала учебу: он был отправлен на принудительные работы<sup>2</sup>, а вернувшись домой, обнаружил, что многие его родные, в том числе отец и брат, погибли в нацистских концлагерях. В его первом крупном произведении послевоенного периода, фортепианной *Musica ricercata* (1951–1953), слышны ренессансные и барочные приемы. Так, сдержанная финальная fuga использует одну из хроматических мелодий Фрескобальди. После эмиграции из Венгрии (1956) у Лигети начался период авангарда. Он писал музыку, в которой мелодия и гармония как будто растворяются в густом тумане кластерных аккордов, хотя фактически эти звуковые массивы создавались из тысяч завихряющихся микроскопических элементов. В 1980-е, стремясь отчасти вернуться непосредственно к классической традиции (или, возможно, чтобы разделиться с мучительными воспоминаниями о своем европейском прошлом), Лигети вновь начал писать необычную тональную музыку. Финал его Трио для скрипки, валторны и фортепиано (1982) называется “Ламенто” и начи-

1 Музыка использовалась в фильме без ведома композитора. Последовавшее за этим долгое судебное разбирательство не помешало, однако, включить позже произведения Лигети в саундтреки кубриковских картин “Сияние” и “С широко закрытыми глазами”.

2 В связи с еврейским происхождением.

нается тихим стоном скрипки вниз по хроматическим изломам. Повторяясь в стиле чаконь, лейтмотив все же больше напоминает безумную траурную церемонию, которая превращается в откровенный бред. В кульминационном пассаже, словно подражая деревенским плачам, которые Лигети слышал в детстве, все три инструмента всхлипывают по очереди.

В свой последний творческий период Лигети разрабатывает собственный ламентный почерк. Биограф композитора Ричард Стейниц обозначает его как мелодию из трех нисходящих фраз, спускающихся иногда на полутон, а иногда на большие интервалы, где финальная нота зачастую медленно ползет вверх, а финальная фраза длится дольше, чем две предыдущие. Такое повышение и продление фраз — еще один отголосок фольклорных традиций. Ламенто Лигети течет по всем регистрам в фортепианном этюде *Autonne à Varsovie*; оно появляется и в нескольких напряженных пассажах Концерта для скрипки с оркестром (четвертая часть которого — пассакалья), и в Концерте для фортепиано с оркестром. А в Сонате для альты соло вновь соединяются чакона и ламенто. Последняя часть сонаты озаглавлена “Хроматическая чакона”, а ритм главной темы — “долгий-короткий, долгий-короткий, короткий-короткий-короткий-короткий-долгий” — напоминает медленный ход “Плача Дидоны”. Затем мелодия ускоряется, становясь, по определению Стейница, “быстрой, неустойчивой, страстной”. Как и в “Венгерском роке” (бесшабашной чаконе Лигети для клавирина), призрак старинного испанского танца тут как тут, вертится за ширмой модернизма.

## Блюз

В 1903 году руководитель афроамериканского оркестра У.К. Хэнди, стоя на станционной платформе Татуайлера, городка в бедной и преимущественно черной дельте Миссисипи, увидел одетого в лохмотья человека, брэнчащего и поющего то, что Хэнди позже назвал “самой удивительной музыкой, что я слышал”. Безымянный музыкант, отмеченный “вековой печалью” на лице, повторял фразу “Отправлюсь туда, где сходятся Южная и Пес” (*Goin' where the Southern cross' the Dog*) и играл, зажимая струны на гитаре ножом. В этом рефрене имелось в виду место пересечения двух железнодорожных веток, но в то же время он создавал смутное ощущение чего-то потустороннего. В 1912-м Хэнди повторил услышанное в своей песне *St. Louis Blues*. Она имела бешеный успех и стала отправной точкой всемирного помешательства на музыке, известной как блюз.

У многих ранних блюзов — что коммерческих, что деревенских — есть общая черта: унылое, дребезжащее скольжение вниз по хроматическим полутонам. У Хэнди в начальной секвенции оно едва заметно, но благодаря

острым соло на трубе молодого Луи Армстронга уже отчетливей слышится в версии *St. Louis Blues*, записанной Бесси Смит в 1924–25-м. А у Мэйми Смит в *Mamie Blues*, сливаясь с дерзким глissандо тромбона, и вовсе пышно расцветает.

Благодаря звукозаписывающим технологиям в конце 1920-х и в 1930-е удалось записать голоса многих оригинальных исполнителей дельта-блюза: Чарли Паттона, Уилли Брауна, Сан Хауса, Скипа Джеймса, Роберта Джонсона и других. Все эти люди были разнорабочими, рыбаками, бутлегерами, трудились на плантациях, а играли в свободное от работы время. Во всех их записях слышна быстрая артикуляция нисходящей хроматической кварты; представьте, что басовую партию *Crucifixus* разогнали и сорвали с нее все поверхностные аккорды. В *Future Blues* Уилли Брауна яростный треск струн подчеркивает текст:

Не знаю будущего, не помню прошлого,  
В любую минуту могу помереть<sup>1</sup>.

Скип Джеймс, самый талантливый из всех дельта-блюзменов, достигает парадоксального эффекта, используя хроматический рифф в песне *I'm So Glad*: она как будто жизнерадостная, с налетом госпела, но постоянный хроматический подтекст дезавуирует заявления певца о том, что он “устал плакать, устал стонать, устал страдать по тебе” (“*tired of weeping, tired of moaning, tired of groaning for you*”). Хроматические нити вьются сквозь его же *Devil Got My Woman*, восхитительно злобную оду к неудавшейся любви: “Уж лучше чертом стать, чем быть ее мужчиной” (“*I'd rather be the devil than be that woman [’s] man*”). Роберт Джонсон, продавший, по слухам, душу дьяволу ради своего искусства, активно пользуется хроматическим квартовым ходом в таких песнях, как *Crossroad Blues*, *Me and the Devil Blues*, *Walkin’ Blues*.

Происхождение риффа не вполне ясно. Судя по всему, через регтайм и скудно задокументированные афроамериканские песни XIX века он глубоко уходит корнями в черную музыку, а может быть, даже связан с напевами западноафриканских народностей эве и йоруба с их неявными хроматическими линиями. Хотя этот рифф придерживается классической формы дьявольских ступеней, он имеет не так много общего с остинатными плачами предыдущих эпох: это декоративный элемент, а не линия баса. Взаимодействуя с эмоционально насыщенным блюзом, он производит совершенно иное впечатление. Блюз — это чувственность, мудрость, сила, непокорность ударам судьбы. Так что плач перерождается в нечто прямо противоположное. Таков подтекст новаторской композиции Дюка Эллингтона *Reminiscing in Tempo* (1935), 13-ми-

<sup>1</sup> *Can't tell my future, I can't tell my past / Seems like every minute, sure gonna be my last.*

нутной джазовой фантазии, подвижной коротким хроматическим остинато. Она была написана на смерть матери композитора, но скорбь здесь как будто в узде, а к концу настроение и вовсе меняется на сдержанно-оживленное. Едва плетущееся остинато превращается в пританцовывающий бас.

Хроматизм блюза пробрался в американский мейнстрим через *hot*-джаз ревущих 1920-х. Он стал любимым инструментом в мастерской *Tin Pan Alley*: так, Гершвин вводил полутоновые движения для второстепенных партий (пример — *Someone to Watch Over Me*). Нисходящий хроматический бас отбрасывает тень на начальные такты *My Funny Valentine* Ричарда Роджерса. Но, конечно, на эти специфические приемы музыкантов *Tin Pan Alley* (у многих из них русско-еврейские корни) вдохновляли самые разные источники: они охотно обращались и к классической музыке позднего романтизма, и к еврейскому фольклору. Так или иначе, эта печальная хроматическая линия стала настолько общепринятым символом искушенной современности, что превратилась в профессиональное клише. Хотя изредка случалось, что она несла более насыщенный смысл. Когда в конце 1950-х Фрэнк Синатра начал записывать невеселые альбомы *In the Wee Small Hours*, *Only the Lonely*, *No One Cares* и прочие этюды о меланхолии времен холодной войны, ему, чтобы задать общий тон, понадобились более мрачные хроматические линии. Жалобное пиццикато баса бродит по синатровской песне *Angel Eyes*, настроение которой, будто подогреваемое скотчем, меняется от мстительного ("Эти ангельские глазки посланы дьяволом") до суицидального ("Прости, но я исчезаю")<sup>1</sup>.

Эти ноктюрны Синатры 1950-х предвосхитили удивительный и прекрасный поворот истории музыки — возвращение строгого, практически необарочного *basso ostinato* (ок. 1965). Сложно объяснить это возвращение. Возрожденный в 1950-х американский фолк вдохнул новую жизнь в старинные баллады, которые строятся на повторении строф. Кроме того, в конце 1950-х музыка барокко была в моде: запись "Времен года" Вивальди, сделанная оркестром *I Musici*, и чаконopodobные Гольдберг-вариации Глена Гульда продавались огромными тиражами. Возможно, свою лепту внесла и бразильская босса-нова; как отметил Питер Уильямс в объемном исследовании "Хроматическая кварта" (*The Chromatic Fourth: During Four Centuries of Music*), хроматические линии плавно струятся в *Corcovado* (*Quiet Nights for Quiet Stars*) Антонио Карлоса Жобима.

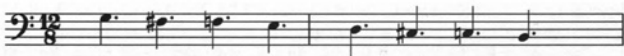
Как бы то ни было, к середине 1960-х ламентный бас вновь оказался на волне. Он есть в *Chim Chim Cher-ee*, вальсе трубочиста из мюзикла "Мэри Поппинс" Ричарда и Роберта Шерманов. Он есть в битловской *Michelle* с альбома *Rubber Soul*, да и во многих их более поздних песнях.

<sup>1</sup> *Angel eyes that old devil sent / Excuse me while I disappear.*

В психоделическом манифесте Боба Дилана *Ballad of a Thin Man* он семь раз звучит подложкой к рефрену: “Что-то творится здесь, / Но вы не знаете что, / Не так ли, мистер Джонс?”<sup>1</sup> (действующие лица песни, среди которых — одноглазые лилипуты, цирковые уродцы, шпагоглотатели и мужчины на высоких каблуках, несколько напоминают гостей со свадьбы Альмадана из *Un Srao de la Chacona* Жуана Араньеса). Музыковед Уолтер Эверетт описал десятки примеров использования хроматического баса в поп-музыке 1960-х и 1970-х: *Summer in the City*, *Can't Take My Eyes Off You*, *My Way*, *Time in a Bottle* и *Hotel California* составили бы преотличный плейлист для айпода. Действие последней песни, отмечает Эверетт, самым подходящим образом разворачивается в декорациях захолустного городка с испанской архитектурой, на обочине пустынного шоссе.

*Led Zeppelin*, тяжеловесы хард-рока 1970-х, довели барокко в роке до совершенства. Дилан и *The Beatles*, может, и срывали аплодисменты интеллектуалов, но *Led Zeppelin* совершили не менее успешный налет на историю музыки, рекрутировав рок, фолк, дельта-блюз, индийскую и прочую незападную музыку и слегка добавив классики. *Babe I'm Gonna Leave You* и *Stairway to Heaven* основываются на квазиклассическом переборе гитарных струн с вплетением нисходящих хроматических линий; органные пассажи в стиле Баха в *Your Time is Gonna Come* и в *Since I've Been Loving You* придают песням церковный дух. Несколько величайших произведений группы строятся на остинатном басы; так, в основе *Kashmir* лежит восходящий по хроматическим ступеням рифф.

Главным творением *Led Zeppelin* стала песня о мучительной любви *Dazed and Confused*, которую стремительный, с дьяволинкой гитарист группы Джимми Пейдж начал играть, еще будучи в *Yardbirds*. Пейдж многое позаимствовал из песни нью-йоркского композитора-исполнителя Джейка Холмса, которую тот — под таким же названием — включил в свой альбом *The Above Ground Sound of Jake Holmes* (1967). В песне Холмса сцеплены две нисходящие хроматические последовательности, их сыграл басист-бродяга Рик Рэндел, которого Холмс позже описывал как “феерического обдолбанного психа” (последнее, что о нем было известно, — это то, что он жил в Юте с ведьмой).



В зеппелиновской версии песни, вошедшей в их дебютный альбом 1969 года, Джон Пол Джонс придал басу мрачное, похожее на орган звучание, полу-

<sup>1</sup> *Something is happening here / But you don't know what it is / Do you, Mr. Jones?*

чив этакий монументальный дельта-блюзовый рифф. В концертных записях группы начала 1970-х, где песня могла растягиваться на полчаса и даже больше, бас подвергается нарочитым трансформациям, иногда оттеня ломаные гитарные партии Джимми Пейджа, а иногда визжа фальцетом вместе с Робертом Плантом. Он может надолго умолкнуть, пока певец и гитарист переключаются друг с другом, словно затерявшиеся среди пустынных пейзажей бродяги. Наконец, в кульминационных пассажах обе гитары синхронно скандируют главную тему, насыщая музыкальное пространство.

Впервые заявив о себе в конце XVI века, чакона сулила переворот социальных устоев и телесное раскрепощение. Этот же дух непокорности оживляет современный рок и поп: толпы танцующих фанов забывают о тупой ежедневной рутине в водовороте басовых повторов. Переработав танец в строгую, обращенную внутрь себя элегическую форму, Фрескобальди и Бах намекнули на иной тип свободы — свободы личности, противопоставляющей себя массам. Внутренние части *Dazed and Confused* подразумевают похожий вызов: неукротимый драйв рок-н-ролла уступает место расплывчатым вариациям. Это, по сути, великий и бескомпромиссный рок-гимн, но в то же время элегичность не исчезает со сцены, так же как изначальный танец продолжает жить в чаконе Баха. Песня прежде всего показывает, как одни и те же глубинные музыкальные структуры проявляются через века. Если бы машина времени свела вместе каких-нибудь испанских музыкантов конца XVI века, генерал-бас под управлением мастера Баха, музыкантов оркестра Эллингтона из 1929 года и Джона Пола Джонса с его басовой партией из *Dazed and Confused*, то все они после начального замешательства нашли бы общий язык. Поместительней чакона, чем широкий океан.



### 3.

## Адские машины

Как технологии изменили музыку

**Б**олее века назад композитор и руководитель оркестра Джон Филип Суза предрек, что технологии разрушат музыку. Выступая в 1906 году в Конгрессе США, он заявил: “Эти говорящие машины уничтожат профессиональное развитие музыки в нашей стране. Когда я был маленьким... летними вечерами у каждого дома собирались молодые люди и пели новые и старые песни. Сегодня же и днем и ночью играют эти адские машины. Так скоро и голосовые связки окажутся ненужными”. Суза продолжал развивать эту тему в статьях и интервью. Он заявлял: “Наступает время, когда уже никто не захочет посвящать себя благородному делу изучения музыки. В каждом чулане найдется своя, готовая или украденная, музыка”. Еще Суза говорил, что нечто безвозвратно теряется, когда сотворение музыки происходит не на наших глазах живыми людьми: “Соловиная трель прекрасна тем, что ее издает сам соловей”.

Прежде чем называть Сузу ворчуном, вспомните, что за последнюю сотню лет музыка изменилась самым решительным образом. Она стремительно распространилась по всему миру: миллионы часов ее истории доступны на дисках, интернет переполнен потоками цифровых мелодий, а в заднем кармане или кошельке умещается mp3-плеер с десятком тысяч записанных песен. И да, для большинства из нас музыка больше не является плодом собственных усилий или хотя бы процессом, за которым мы наблюдаем в реальном времени. Она стала абсолютно виртуальным, безликим искусством. Прогуливаясь по городу обычным днем, мы слышим музыку практически на каждом углу — долбящиеся басы из проезжающих машин, обрывки хип-хопа из наушников подростка в метро, “Оду к радости” Бетховена в качестве рингтона у какого-нибудь юриста, — но почти ничего из этого не является непосредственным итогом физической работы рук или голоса. Все меньше и меньше людей умеют играть на музыкальных инструментах или читать

ноты. В будущем, подзуживает дух Сузы, копирование заменит созидание. Слушатели будут утомленно ковыряться в архивах прошлого, а новая музыка станет всего лишь аранжировками старой.

Разговоры о пользе и вреде звукозаписи для музыки не прекращаются с тех самых пор, как Эдисон изобрел цилиндр фонографа (1877). Их риторика неизбежно скатывается к обсуждению прямо противоположных примеров. Суза стал первым спикером партии алармистов, которую позже пополнили реакционеры, эксцентрики, луддиты и теоретики постмарксизма. Противоположную позицию занимают утописты, считающие, что технологии не поработили музыку, а, наоборот, освободили ее, сделав элитарное искусство массовым, а маргинальное — общепринятым. По мнению утопистов, до появления Эдисона симфонии Бетховена можно было услышать только в избранных концертных залах. Теперь же уроженец Бонна с помощью записи своих произведений проникает в самые отдаленные уголки мира, объединяя ту самую толпу, которую он приветствовал в “Оде к радости”: “Обнимитесь, миллионы!”<sup>1</sup> Гленн Гульд, отказавшись в 1964 году от выступлений, предрек, что в течение ближайшего столетия публичный концерт уступит место студийной записи, что крайне положительно скажется на музыкальной культуре.

Большую часть своей любимой музыки я узнавал с помощью пластинок и дисков, так что никак не могу поддержать партию недовольных. Современные городские пейзажи зачастую бездушны и уродливы, и я ценю, что электронный звук способен смягчить их. Но в то же время я не готов принять радикальный футуризм Гульда. Я хочу знать о позитивном и негативном влиянии технологий. Я мечтаю о практической теории, которая увязывала бы воедино живые выступления и звукозапись без апокалиптического кликушества или корпоративной рекламы. К счастью, на протяжении многих десятилетий ученые и критики методично исследуют этот вопрос, пытаясь точно установить, что происходит, когда мы слушаем музыку не в присутствии музыкантов. Они еще не пришли ни к каким окончательным выводам, но по крайней мере могут дать нам большую часть абстрактных инструментов, необходимых, чтобы слушать с той степенью осознанности и неопределенности, которая требуется этому волшебному посреднику.

Самое забавное, что, изобретая фонограф, Эдисон совсем не думал о музыке. Он скорее полагал, что цилиндр станет инструментом делопроизводства, заменив дорогостоящую и несовершенную стенографию, а возможность сохранить для вечности голоса усопших будет просто приятным дополнением. В своем очерке “Фонограф и его будущее” (*The Phonograph and Its Future*,

1 Пер. И. Миริมского.

1878) Эдисон (или его литературный раб) провозгласил, что это изобретение “упразднит время и пространство и сохранит для грядущих потомков человеческую речь”. Упразднение — поразительно двусмысленная фигура речи. Создав каналы связи между самыми отдаленными точками мира, звукозапись в то же время поставила под угрозу исчезновения старинное искусство и народные традиции. Опираясь на американскую поп-культуру, она спровоцировала глобальную гомогенизацию вкусов, которая до сих пор не прекращается.

Хотя Эдисон в своей статье и упоминал о возможности записи музыки, он не думал о музыкальной индустрии. Он представлял, что фонограф пригодился бы, чтобы обучать пению или хвастаться результатами домашнего музицирования: “Позвонив с утра, ваш друг может спеть песню, которая вечером порадует ваших гостей”. Однако уже к 1890-м проворные дельцы установили в развлекательных залах фонографы, и посетители, поднеся к уху трубку, могли слушать любимые песни. В 1888 году Эмиль Берлинер изобрел менее громоздкое устройство хранения записей — глоский диск — и предсказал всю современную музыкальную индустрию: массовую дистрибуцию, записи звезд, роялти и прочее. Первая великая звезда родилась в 1902-м: это был тенор Энрико Карузо, чей голос все еще остается одним из самых пронзительных за всю историю звукозаписи. Тембровые переливы Карузо звучали так, словно певец находится рядом, доказывая теорию Эдисона об упразднении пространства и времени. Меньше повезло Йоганнесу Брамсу, предпринявшему в 1889 году попытку записать свой “Венгерский танец № 1”. Звучит это так, будто маэстро посылает нам зашифрованное послание с гибнущего где-то в районе Плутона космического корабля.

С каждым появлением нового устройства продавцы неизбежно начинают доказывать, что предыдущее устарело. Автомобиль потеснил железную дорогу, компьютер заменил печатную машинку. Суза опасался, что фонограф вытеснит живую музыку. Его опасения, хоть и чрезмерные, все же не были безосновательными. *Victor Talking Machine Company*, которую Берлинер основал вместе с инженером Эдриджом Джонсоном, продвигала свои машины в качестве не музыкального устройства, а инструмента как такового. В некотором смысле *Victor* нацелился непосредственно на пианино, которое на рубеже веков доминировало в бытовой жизни, от салонов до таверн. Популярнейшая “Виктрола” (1906), массивное устройство 1,2 м высотой и весом более 60 кг, выпускалась в корпусе из красного дерева с пометкой “под пианино” для самых непонятливых. Реклама изображала собравшуюся вокруг фонографа семью, и никакого пианино рядом. Эдисон, чьи цилиндры вскоре начали терять популярность в сравнении с дисками, решил доказать большую правдивость своих устройств, для чего организовал по всей стране серию звуковых тестов, во время которых залы погружа-

лись в темноту и публиче, по задумке, должно было быть сложно отличить живое пение Анны Кейс<sup>1</sup> от записи.

Каждый последующий рывок аудиотехнологий — микрофон, магнитная лента, долгоиграющие пластинки, стереозвук, транзистор, цифровой звук, компакт-диск и формат *mp3* — вызывал похожую чрезмерную реакцию. Новейшее устройство провоцирует поспешную путаницу между реальностью и копией, а вчерашние чудесные устройства оказываются недостаточными, если вообще не примитивными. Когда в 1931 году композитор и критик Димс Тейлор услышал первую стереофоническую запись, он произнес: “Разница между тем, что мы обычно слышим, и тем, что я только что услышал, — это как разница между фотографией и живым человеком”. Двадцать лет спустя Хауард Таубман<sup>2</sup> писал об одном лонг-плее, выпущенном на лейбле *Mercury*: “Оркестр звучит очень естественно и создает впечатление живого присутствия” (*Mercury* немедленно взяли на вооружение слоган “Живое присутствие”).<sup>3</sup> Реклама *Hi-Fi*-аппаратуры 1950-х предлагала “лучшие места в доме”, то есть ощущения, не просто равные, но даже превосходящие присутствие в концертном зале, так как рядом нет “отвлекающей публики”. Элла Фитцджеральд в знаменитой рекламе 1970-х спрашивала: “Это живой звук или *Memorex*?” Компакт-диски обещали “вечно совершенный звук”.

Восторги аудиофилов неизбежно вызывают обратную реакцию тех, кто не доверяет разговорам о точности и совершенстве. Диссиденты жалуются, что новейшее изобретение вообще-то еще хуже предыдущего — неестественное, ненадежное, бездушное. Грег Милнер показал эти вечные качели в своей книге “Бесконечное совершенствование звука” (*Perfecting Sound Forever*) — скептическом описании идеологии аудиопрогресса. Некоторые поклонники эдисонова цилиндра считали, что никакое другое устройство не сможет так точно передать тепло человеческого голоса. Когда родилась электромеханическая запись, они объявили шарлатанством использование микрофонов для усиления мягких звуков и создание акустической перспективы, которую человеческое ухо не улавливает. “Не исчезнет ли однажды с лица Земли чистый звук?” — вопрошал в 1928 году один британский критик.

Самое существенное изменение во взаимоотношениях звукозаписи и музыки произошло с появлением магнитной пленки. Во время Второй мировой войны немецкие инженеры усовершенствовали *Magnetophon*, прибор для магнитной записи. Как-то ночью военный аудиотехник Джек Мал-

1 Анна Кейс (1888–1984) — американская оперная певица, сопрано.

2 Хауард Таубман (1907–1996) — американский писатель, музыкальный и театальный критик.

3 Речь идет о записи цикла пьес М. П. Мусоргского “Картинки с выставки”, для которой впервые официально была использована техника записи симфонического оркестра на один микрофон. Пластинка была выпущена в 1951 году и открыла знаменитую серию классической музыки *Mercury Living Presence*.

лин, слушая немецкое радио, обратил внимание на удивительно чистый звук трансляции оркестра: казалось, что это живое выступление, но оркестр не мог играть посреди ночи даже по прихоти Гитлера. После окончания войны Маллин раздобыл *Magnetophon* и привез его в Америку. Он показал устройство Бингу Кросби, и тот начал пользоваться аппаратом, чтобы записывать свои выступления заранее. Именно Кросби предложил, возможно, самую известную манеру исполнения — крунинг<sup>1</sup>. Магнитная пленка позволяла Бингу практически шептать в микрофон и все равно оставаться услышанным по всей Америке; значительное уменьшение поверхностных шумов означало, что тихий шелест голоса можно передать так же точно, как и взрывной тромбон Луи Армстронга.

Магнитопись дала возможность музыкантам придумывать в студии собственную реальность. Ошибки можно было исправить, склеив кусочки разных лент. В 1960-е под влиянием электронных композиций Джона Кейджа и Карлхайнца Штокхаузена *The Beatles* и *The Beach Boys* начали создавать в студиях сложные звуковые пейзажи, которые было невозможно повторить на сцене; даже Гленну Гульду было бы затруднительно исполнить механически ускоренное соло на клавишных из *In My Life*. Началась долгая дискуссия об аутентичности рока. Развивают ли *The Beatles* искусство, придумывая его в студии? Или они теряют связь с грубой правдой фолка, блюза и рока? Диаметрально противоположную позицию занимал Боб Дилан, записывавший альбомы за несколько дней и вплоть до 1970-х избегавший любых вокальных наложений. Его биограф Клинтон Хэйлин пишет, что на запись первых 15 альбомов Дилану в общей сложности хватило 90 дней, в то время как *The Beatles* только на *Sgt. Pepper* “убили” 128 дней. И все же аскетичные *Lo-Fi*-записи не претендуют на особую музыкальную правду, они ведь запросто превращаются в еще один эффект — эффект отсутствия эффектов. Сегодняшние неоклассические рок-группы платят хорошие деньги, чтобы добиться “старого” звука.

Наступившая эра цифровой записи вызвала жуткое негодование скептиков. Старые машины звучали в унисон с воспроизводимым содержанием: холмы и впадины цилиндра или плоского диска повторяли характер музыки. Цифровые технологии в буквальном смысле раскрошили входящие колебания в биты — цепочки нулей и единиц, закодированные на компакт-диске, которые затем воспроизводит CD-плеер. Традиционалисты считали, что конечный продукт — это какая-то роботизированная музыка. Особенно негодовал хриплоголосый канадский музыкант Нил Янг: “Слушать CD — все равно что смотреть на мир через экран телевизора”. Шаг за шагом, становясь как никогда “реальными”, записи в то же время превращались в вымыш-

<sup>1</sup> Крунинг — эстрадно-джазовая манера исполнения вполголоса; среди самых известных крунеров — Фрэнк Синатра, Нат Кинг Коул, Энди Уильямс, Тони Беннетт и др.

ленный мир. Последний на сегодня рубеж был взят с помощью *Pro Tools*, *Auto Tune* и других цифровых программ, способных исправлять фальшивые ноты или создавать из ничего целые оркестры. Всего лишь нажав на клавишу, старлетка без слуха начинает сладко петь, а музыка школьной рок-группы звучит совершенно по-вагнеровски.

И все же своеобразный аудиоэквивалент закона сохранения энергии означает, что у этих кризисов есть свой способ саморегулирования. Мошеники, спекулянты и посредственности процветают в любую эпоху; гениям удастся как-то выживать или, на худой конец, терпеть неудачи каким-нибудь иным образом. Безусловно, технологии способствовали продвижению бездарей, но они же помогли тем, кому просто не хватало опоры. Со всей очевидностью это показывает история афроамериканской музыки. Почти с самого начала звукозаписывающая индустрия не давала черным музыкантам с культурной периферии, особенно блюзменам Дельты Миссисипи, выражать себя как-то иначе, чем через голос и гитару. Корпорации откровенно грабили музыкантов, но их работы становились известными. Индустрия помогла Армстронгу, Эллингтону, Чаку Берри и Джеймсу Брауну завоевать всемирное признание, в котором им отказала бы насквозь расистская старая добрая Америка Сузы. И тот факт, что их записи сыграли важнейшую роль в развитии гражданских прав афроамериканцев, является весомым аргументом в спорах о “пользе” технологий для музыки.

Самым воодушевляющим примером того, как технологии могут помочь, является хип-хоп, доминирующий поп-жанр на стыке веков. По версии Джеффа Чанга, изложенной в его книге “Не могу и не буду останавливаться: история поколения хип-хопа” (*Can't Stop, Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*), этот жанр родился в крайне бедных многоэтажных гетто, где никто не мог позволить себе покупку инструментов и где даже самые элементарные занятия музыкой казались недоступными. И все же музыка звучала: в инструмент превратился сам фонограф. В 1970-е в Южном Бронксе такие диджеи, как Кул Херк, Африка Бамбата и Грандмастер Флэш, с помощью проигрывателей придумывали взрывную смесь из лупов, брейков, битов и скретчинга. Позже осевшие в студиях диджеи и продюсеры использовали электронный сэмплинг для создания самых мощных звуковых коллажей за всю историю музыки: *Pain in Full* от Эрика Би и Ракима, *Fear of a Black Planet* от *Public Enemy*, *The Chronic* от Доктора Дре.

Каждый критик индустрии рано или поздно начинает цитировать написанное в конце 1930-х эссе Вальтера Беньямина “Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости”. Чаще всего — ту его часть, где Беньямин рассуждает о потере произведением искусства своей “ауры”, своего священного “здесь и сейчас”, привязки к определенному окружению. Такая формулировка вроде бы напоминает уже знакомые причитания

(вспомним Сузу) о том, что звукозапись высасывает душу из музыки. Но, говоря об исчезновении ауры и актуализации репродуцирования, Бенъямин вовсе не жалуется. Не впадая в популизм, он критикует сомнительные разглагольствования снобов об обязательном превосходстве высокого искусства над массовым потреблением. Культ искусства ради искусства, замечает Бенъямин, выродился в фашистский китч. А вот в фильмах Чарли Чаплина, наоборот, резкие политические высказывания сочетаются с комическими падениями. Другими словами, механическое репродуцирование не обязательно снижает ценность процесса, с его помощью не принадлежащий к определенному кругу артист может преодолеть культурные заслоны и распространить радикальные идеи. И то, что в итоге зачастую выигрывают нечистоплотные дельцы, несколько не принижает величие такого момента.

Поклонники и исполнители классики тоже находятся в плену у механизмов, пусть им и нравится представлять себя в высокой башне, в стороне от электронных битв. Самая пылкая пропаганда новых технологий исходит как раз из лагеря классиков, зачарованных иллюзией идеального воспроизведения. Классические записи делают вид, что они и не записи вовсе, а это, как ни парадоксально, требует изрядной доли искусственности. В ход идут наложения, склейки, микшерные пульта, а в последнее время — коррекции уровней громкости. И с ситуацией, когда искусственно созданной звезде едва удастся повторить на сцене свои студийные записи, здесь тоже знакомы.

Возможно, искусственность заложена в самом факте студийной записи, какой бы выверенной она ни была. На пике *Hi-Fi*-эры ведущие продюсеры и руководители вроде троицы главных — Уолтера Лерге (EMI), Годдарда Либерсона (*Columbia Records*) и Джона Калшо (*Decca*) — тратили миллионы долларов на контракты с лучшими оркестрами, солистами и дирижерами, стремясь создать исчерпывающую коллекцию записей известных произведений. И им это удалось: любой список классики для граммофона включает Марию Каллас с партией Tosca, “Тристана и Изольду” оркестра под управлением Вильгельма Фуртвенглера, “Кольцо Нибелунга” Георга Шолти и “Вариации Гольдберга” Гленна Гульда. Все они были записаны или запущены в производство в пятидесятые. Но совершенство этих пластинок вызвало проблемы у действующих музыкантов, которым пришлось под них подстраиваться. Конферансье начали жаловаться на то, что коллекционеры стали капризными, которая редко выбирается в концертные залы. Казалось, что пластинки превращаются в фантасмагорию, в параллельную реальность, посягающую на концертную жизнь (Гульд заявил, что выпущенное на *Decca* “Кольцо...” добило “такого поразительного единства между напряженным действием и движением звука, до которого и лучшим байрейтским сезонам дале-

ко”). Когда люди все же выходили в свет, их домашние привычки оставались с ними. Ритуал уединенного наслаждения симфониями в гостиной почти наверняка повлиял на возросшее спокойствие публики на классических концертах, не заполненная аплодисментами пауза после первой части “Героической” симфонии соответствует привычной тишине пластинок.

Подобно пресловутому наблюдателю Гейзенберга<sup>1</sup>, фонограф никогда не ограничивался простой фиксацией событий, он оказал влияние не только на то, как люди слушают, но и на то, как они поют и играют. Марк Кац в книге “Записывая звук” (*Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*) называет такие изменения “эффектом фонографа” (само это словосочетание родилось в студии звукозаписи и относится к шумам и потрескиваниям, которые иногда добавляют к поп-трекам, чтобы придать им очаровательное старое звучание). Кац посвящает целую главу изменениям в технике игры на скрипке, которые произошли в начале XX века. Например, вибрато — колебания руки на грифе, с помощью которых музыкант добивается мягкой переливчатости звука. Судя по ранним записям и письменным свидетельствам, в предыдущие эпохи вибрато пользовались намного меньше, чем сегодня. К 1920–30-м годам многие ведущие скрипачи перешли на технику непрерывного вибрато, которая затем утвердилась и в консерваториях. Кац предполагает, что эти изменения были вызваны развитием технологий. Фонограф легко уловил добавленные к скрипичным звукам колебания, в терминах акустики это “широкий” звук, сгусток нескольких суперпозиционных частот. Кроме того, смазанность вибрато позволяла исполнителям сглаживать интонационные неточности, а фонограф с самого начала заставлял музыкантов относиться к интонации внимательнее, чем прежде. То, что сработало в студии, перенеслось и на сцену.

Британский исследователь исполнительской практики Роберт Филип в книге “Исполнение музыки в эпоху звукозаписи” (*Performing Music in the Age of Recording*) подробно освещает этот же момент. Он предполагает, что, когда музыканты услышали себя в записи, они прошли своеобразную стадию зеркала, впервые оказавшись лицом к лицу со своими истинными Я<sup>2</sup>. “Музыканты, никогда не слышавшие себя со стороны до начала XX века, неприятно поразились, уловив все неточности и неестественности, о которых они даже не подозревали”, — пишет Филип. Вернувшись на сцену, они устремились к тому высшему Я, которое промелькнуло в зеркале фонографа, изменив манеру игры.

1 Вернер Гейзенберг (1901–1976) — немецкий физик, один из создателей квантовой механики, нобелевский лауреат. Сформулировал понятие эффекта наблюдателя, которое, упрощенно, означает, что сам факт наблюдения может менять объект наблюдения.

2 Отсылка к психоаналитической теории Жака Лакана. Стадия зеркала — образование Я с помощью идентификации с собственным отраженным образом.



Филип увлекательно описывает, как именно звучали классические концерты начала прошлого века. “Хороший концерт означал одно: катастрофы не произошло”, — пишет он. Репетиции были недолгими, а неудачи — частыми. Точность не была универсальной ценностью. Пианисты не брали аккорды одним касанием, а словно раскатывали их. Струнные выразительно скользили от ноты к ноте, имитируя скольжение голоса (этот прием называется “портаменто”). На записи 1912 года великий бельгийский скрипач Эжен Изаи “раскачивает ритм в обе стороны, тогда как пианино придерживается ровного ритма”. Стремясь к максимальной выразительности, оркестры заигрывали с хаосом. Да и сами инструменты в зависимости от национальности исполнителя звучали по-разному. Резкий тростниковый тембр французского фагота имел мало общего с округлым немецким фаготом из древесины. А вот французские флейтисты, напротив, играли мягче и нежнее своих немецких и английских коллег, благодаря тому что чаще пользовались вибрато. Эти различия начали сглаживаться в американском оркестровом сообществе, собравшем иммигрантов со всей Европы, а звукозапись помогла закрепить новые стандарты. Эталонным становился тот стиль, который чище всего звучал на носителе, — в данном случае немецкие фаготы и французские флейты. Нынешние молодые виртуозы могут обладать легко узнаваемым стилем, но он почти никогда не указывает на определенный регион или воспитание в определенных традициях.

Такой же тренд стандартизации распространяется и на оперу. Дирижер и музыковед Уилл Кратчфелд в очерке, посвященном изменениям в восприятии оперы, приводит замечательный пример “эффекта фонографа”. Как-то он решил сравнить все существующие записи *Una furtiva lagrima*, жалобной арии для тенора из белькантовой комедии Доницетти “Любовный напиток”. Кратчфелд хотел выяснить, как в разное время певцы исполняли каденцию — пассаж в конце арии, где оркестр умолкает, а тенор ударяется в изысканную акробатику. На ранних записях певцы разрабатывали разные варианты, от задумчивых до витиеватых, не повторяя друг друга. А потом появился Карузо. В первый раз он записал *Una furtiva lagrima* в 1902 году и еще трижды за всю свою эпохальную студийную карьеру возвращался к ней. С тех пор теноры повторяют его изящное пижонство: две медленные нежные фразы после быстрой пробежки вверх и вниз. И сколько же из двух с лишним сотен певцов, записывавших арию после смерти Карузо, попробовали что-то другое? Кратчфелд насчитал четверых. Многие всегда считали оперу каденцию Карузо “традиционной”, но Кратчфелд называет ее “убившей традицию”, задушившей некогда процветающую вокальную практику.

Особенности и причуды старой исполнительской школы — движение медленнее или быстрее ритма, скольжение по нотам, превращение аккордов в арпеджио, импровизации каденций, соответствующие стилю украшения —

подчеркивали индивидуальную манеру исполнителей, не говоря о таком простом факте, что они — люди, которым свойственно ошибаться. А современное исполнение в основном стремится стереть все следы закулисной работы: виртуозность теперь означает легкость. Одним из часто проговариваемых идеалов является “исчезновение за музыкой”. Но когда точность лишена эмоций, она становится антимузыкальной, бесчеловечной, отталкивающей. Есть ли выход из этого замкнутого круга? Обвинив звукозапись во множестве грехов, Роберт Филип в конце концов признает, что она способна стать спасением. Изучая артефакты начала века, музыканты могут вернуть себе то, что исчезло из-за стремления к перфекционизму. Они могут восстать против буквы партитуры ради ее духа. Хотя на пути к этой перемене существуют мощные психологические барьеры: исполнители должны переступить через страх перед маньеризмом, который на чей-нибудь слух может казаться небрежностью, перед возможным совершением ошибок. Им придется бросить вызов высококонкурентной консерваторской среде, в которой они выросли, и высокопрофессиональной среде ансамблей, в которой они работают.

По крайней мере в одной области исполнительский стиль претерпел значимое преобразование. У ранней музыки долгое время была репутация самой педантичной и “правильной” субкультуры классики, но в последние годы более динамичные ансамбли ренессансной и барочной музыки — например, *Hesprión XXI* Жорди Савалы, *Les Arts Florissants* Уильяма Кристи, *Concerto Italiano* Ринальдо Алессандрини и разные коллективы под управлением скрипача Эндрю Манце и клавесиниста Ричарда Эггарра — позволяют себе всю ту свободу самовыражения, которой не хватает многим современным исполнителям. Они могут часть нот сыграть чисто, а часть — небрежно, они кружат вокруг ритма, а не подчиняют его, и, если хочется, они скользят по нотам. Если партитура предписывает или предполагает каденцию или импровизацию, они придумывают собственную. В результате аудитория, чувствуя музыкальную свободу, реагирует соответствующе — криками радости. Кристи говорил, что его группа создана по образцу оркестра Дюка Эллингтона 1929 года: музыканты то выдвигаются вперед, то отступают назад, добавляя яркие мазки, прежде чем слиться с фоном. Если в ближайшие годы репертуар XIX века примерит раскованность мира ранней музыки, классика наконец сможет избавиться от своего холодного мраморного фасада.

Цифровой пейзаж начала XXI века выглядит несколько обескураживающе для тех из нас, кто рос во времена длительного расцвета звукозаписи. Лейблы, долгое время правящие железной рукой в бархатной перчатке, теряют почву под ногами, их продукцию повсеместно скачивают через файлообменные сети, а их попытки разобраться с пиратами граничат с фашизмом.

Сама идея альбома как отдельного произведения из песен и композиций доживает, видимо, последние дни. Поп-музыка зарабатывает основные деньги организацией туров и продаж связанных с ними товаров. Стремясь привлечь публику на свои концерты, в 2007 году Принс раздал миллионы копий своего альбома *Planet Earth*. В том же году *Radiohead* выложили на своем сайте новый альбом *In Rainbows*, предложив поклонникам заплатить кто сколько хочет. Технологии быстрого доступа настолько продвинулись, что уже подрывают ту корпоративную культуру, которая их породила, — Вальтеру Беньямину пришлось бы по душе такое развитие событий. Нужно оплакать умнейших магнатов прошлых десятилетий, но в итоге, может, и не так плохо, что новое поколение больше не коллекционирует музыку в виде упакованного продукта. Музыка перестала быть трофеем в коллекции, она возвращается к своему изначальному эфемерному положению.

Классическая музыка, во всяком случае ее часть, процветает в Сети самыми неожиданными способами. Вряд ли это должно удивлять: раз интернет называют раем для гиков, логично, что одна из самых что ни на есть гиковских форм искусства в истории будет здесь процветать. Организации с большими ресурсами выкладывают аудиозаписи и устраивают живые трансляции (на сайте Би-Би-Си можно послушать почти все выступления в рамках Променад-концертов<sup>1</sup>), предлагают онлайн-гиды по произведениям с возможностью послушать отрывки (на сайте Симфонического оркестра Сан-Франциско выложены хай-тек-путеводители по “Героической симфонии” и “Весне священной”), собирают подробные архивы (сайт Метрополитен-Опера за считанные секунды выдает информацию о дебюте любого исполнителя или исполнительницы), позволяют за копейки скачивать аудио студийного качества (именно так продают свои безупречные записи ре-нессансных литургий *The Tallis Scholars*<sup>2</sup>). В то же время отлично знакомые с интернетом молодые авторы больше не нуждаются в издателях: они находят свою аудиторию, распространяя музыку через блоги, *MySpace*, *YouTube*, *Facebook*, *Twitter* — подставьте сюда любую социальную сеть, которая станет популярной после выхода в свет этой книги.

Для поклонников классической музыки такое ее распространение в Сети — благо, а еще оно способно приглушить страхи печально известных “образованных незрителей”. Новоиспеченные слушатели концертов и опер могут покупать билеты, изучать синопсисы незнакомых сюжетов, слушать отрывки незнакомой музыки, читать блоги исполнителей и как-нибудь

1 Променад-концерты Би-Би-Си (*BBC-Proms*) — серия ежегодных концертов, проходящих в лондонском Альберт-холле в июле — сентябре. В дополнение к обычным местам на все концерты фестиваля продается много дешевых стоячих билетов, откуда и название — “концерт, который можно слушать прогуливаясь”.

2 *The Tallis Scholars* — британский вокальный ансамбль, основанный в 1973 году. Назван в честь английского композитора и органиста Томаса Таллиса (1505–1585).

еще ориентироваться в лунном пейзаже классики. Те, кто впервые покупает какую-нибудь запись, могут почитать обзоры, сравнить аудиосэмплы и выбрать, скажем, Бетховена в трактовке Фуртвенглера, совершенно не опасаясь неловкого коверканья имени дирижера под суровым взглядом продавца за прилавком. До краха музыкальной индустрии, когда процветали огромные магазины вроде *Tower Records*<sup>1</sup>, могильные звуконепроницаемые двери отделяли секцию классики от остального человечества. К счастью или нет, классическая музыка больше не обитает в отдельном пространстве, она вышла в люди.

В то же время в царстве технологий классика стоит немного особняком, так как большая часть ее репертуара предполагает естественный резонанс внутри помещения. Напротив, большая часть поп-музыки написана для микрофонов и наушников. В полностью опосредованном обществе, где электронные звуки в том или ином виде наполняют почти каждую минуту нашего бодрствования, само присутствие в концертном зале, слияние с выжидательной тишиной до начала музыки и подчинение базовым свойствам звука сродни религиозным переживаниям. Сторонники превосходства классики из прошлых эпох могли бы назвать это возвышающим ритуалом, для меня же это нечто более первозданное и загадочное. Фигуры сливаются и исчезают, как призрачный Китеж-град у Римского-Корсакова.

В 1926 году, через 20 лет после мрачных пророчеств Сузы, критик Ганс Хайнц Штукеншмидт, размышляя о механизации музыки, пришел к следующему, исключительно здравому выводу: “Сам по себе механизм не является ни богом, ни дьяволом”. Марк Кац использует эту фразу в качестве эпиграфа к своей книге “Записывая звук” (*Capturing Sound*) — она довольно точно подводит итог всей этой суете. И утопические, и апокалиптические пророчества не сбылись. У людей хранится куча пиратской музыки, но они по-прежнему ходят на живые выступления, платя сотни, если не тысячи долларов за возможность взглянуть на своих кумиров. Музыкальное образование находится в плачевном состоянии, но потребность создавать музыку с помощью голоса, инструмента или компьютера никуда не делась. В очерке о домашнем ремикшировании (создании новых версий песен дома за компьютером) обозреватель Дэвид Хаджу указывает на любопытный возврат к прошлому: “Поклонники музыки, интерпретируя песни дома, вновь примеряют на себя роли сотворцов, как это уже происходило в музыкальных салонах поздневикторианской эпохи”. Иными словами, мы почти вернулись к началу.

Просеивая свои музыкальные воспоминания, я обнаруживаю, что реальные и виртуальные события неразрывно связаны. Самые яркие воспо-

1 *Tower Records* — сеть музыкальных магазинов, основана в США в 1960 году. Обанкротилась в 2006 году, с 1995 года существует как онлайн-ритейлер.

минания — о потрясших меня до глубины души концертах: Восьмая симфония Малера в Карнеги-холле под управлением несравненного хорового дирижера Роберта Шоу, где грохочет двухъярусный хор из 400 с лишним певцов; постпанки *Figazi* и *The Ex* в пропахшем потом церковном подвале в Вашингтоне (округ Колумбия) заводят толпу молодежи; Гидон Кремер и еще пятеро музыкантов в австрийской деревенской церквушке в полночь дают Симфонию № 15 Шостаковича в необычайно зловещей камерной аранжировке. В то же время некоторые записи несут сильный эмоциональный заряд: я думаю о бернштайновской “Героической” симфонии, которой я в детстве как бы дирижировал; о пластинках с Шестой симфонией Малера, которые я в старших классах как-то ночью разбил; о диске *Pere Ubi*, из-за которого я покончил с высокомерным отрицанием рока. Но я не могу вспомнить свои физические ощущения в эти моменты. Все они были неповторимыми событиями внутреннего мира. Как сказал композитор и теоретик Бенджамин Борец, “в музыке, как и во всем, именно невидимое мгновение переживания является самым реальным”.

Но я и близко не испытывал такие эмоции от услышанного, как Ханс Фантель, литератор и критик, многие годы писавший о музыке для “Нью-Йорк таймс”. В 1989 году он рассказал, каково ему было услышать выпущенную на CD запись, сделанную 16 января 1938 года, когда Венский филармонический оркестр под управлением Бруно Вальтера давал малеровскую Симфонию № 9. Фантель вырос в Вене и присутствовал вместе со своим отцом на этом концерте.

“В тот зимний воскресный день мы и не подозревали, что присутствуем на концерте Венского филармонического в последний раз перед тем, как Гитлер сокрушит свою родину и присоединит ее к немецкому рейху, — писал Фантель. — Для многих оркестрантов эта музыка, которую, как мне помнится, писали массивные старые микрофоны, развешанные над сценой, стала последним, что они сыграли. Они исчезли вместе со своей страной”. Фантель включил диск и пережил тот день заново: “В этот раз мне удалось уловить и вспомнить неповторимую атмосферу того представления: я чувствовал сверхъестественное напряжение — странное внутреннее волнение, которого с тех пор не испытывал на других исполнениях малеровской Девятой, что живых, что в записи”.

Частично это волнение Фантеля объяснялось личными причинами: “Диск хранил общее для меня с отцом событие: 71 минута из тех 16 лет, что нам довелось провести вместе. Вскоре после этого мой отец, будучи врагом рейха и фюрера, исчез в гитлеровской пучине. Благодаря этому я кое-что понял о природе фонографов: для них не существует конца. Они подразумевают вечность... Часть самой жизни перешагивает через привычные границы времени”.

РОЙ ХАРРИС

МАНСЕЛ ТОМАС

СЕРЖ КУСЕВИЦКИЙ

ДЖОН АДАМС

УИЛЬЯМ ШУМАН

ТЕРРИ РАЙЛИ

THE PIXIES

СТИВ РАЙХ

ФРАНЦ ШУБЕРТ

ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ

ЭСА-ПЕККА САЛОНЕН

ДЬЕРДЬ ЛИГЕТИ ДЖОН ЛЮТЕР АДАМС

БЬОРК

ЧЭНЬ ЦИГАН

KIKI&NERV

ПОЛ ЛАНСКИ

ААРОН КОПЛАНД

ВОЛЬФГАНГ АМАДЕЙ МОЦАРТ

NIRVANA

МИЦУКО УТИДА

ФРЭНК СИНАТРА

ДЖОН КЕЙДЖ

МАРИАН АНДЕРСОН

ST. LAWRENCE QUARTET

АНТОНИО САЛЬЕРИ

Часть вторая

RADIONEAR



## 4.

# Натиск стиля

## Золотая середина Моцарта

**В**ольфганг Амадей Моцарт (как он обычно сам себя называл) был человеком небольшого роста с непримечательным рябым лицом, на котором выделялся лишь напряженный взгляд серо-голубых глаз. Говорят, когда он был в хорошем настроении, его взгляд был теплым, даже обольстительным. Но часто возникало впечатление, что Моцарт где-то не здесь, словно его разум поглощен каким-то невидимым действием. Портреты рисуют человека, осознающего свою обособленность от мира. На одном у него тяжелый, отстраненный взгляд, на другом его лицо озарено печалью. На нескольких портретах его левый глаз прикрыт, возможно, от усталости. Один знакомый называл его “взрывным как порох”. Тем не менее его в основном любили.

Он родился в 1756 году в архиепископстве Зальцбурга, а умер в 1791 году в столице империи Вене. Он был абсолютно городским созданием из тех, кому нечего сказать о красотах природы. Потомок ремесленников — среди его предков были переплетчики, ткачи и каменщики, — он перенял манеры аристократов и разгуливал по Вене в шляпе с золотой отделкой и в красном камзоле с перламутровыми пуговицами. Он был неутомимым, сообразительным, компанейским, любил флирт и скабрзности, в каталоге его произведений есть непристойный канон на шесть голосов *Leck mich im Arsch* (К. 231/382с)<sup>1</sup>. Он разбрасывался деньгами, тратя их в том числе на апартаменты, которые едва ли мог себе позволить. Он добился значительных успехов, но знал, что заслуживал большего. Если простую публику его произведения иногда и сбивали с толку, то обладатели мест в ложах могли в полной мере оценить их. Поклонником творчества Моцарта был император Иосиф II, ко-

<sup>1</sup> Здесь и далее в скобках указаны порядковые номера произведений Моцарта согласно каталогу Кехеля.



торый в 1787 году, чтобы удержать “столь редкий гений” от отъезда за рубеж, наградил композитора хорошо оплачиваемой должностью<sup>1</sup>, не требующей от композитора почти ничего, кроме написания танцев. В письме своему отцу Леопольду Моцарт грозился: “Венской знати, в особенности императору, не стоит воображать, что я на этой земле исключительно ради Вены”.

В Лондоне вундеркинда Моцарта расхваливали как “самого невероятного гения всех времен”. Леопольд окрестил его “чудом, которому Господь дозволил уродиться в Зальцбурге”. Влиятельный министр Иосифа II князь Кауниц говорил: “Такие люди являются миру раз в столетье”. Никакая скромность не устоит перед подобным поклонением, каким бы оправданным оно ни было. Моцарт, по собственному признанию, мог быть “важным как павлин”, и архиепископ Зальцбурга, чью службу Моцарт покинул в 1781 году, был не единственным, кто считал его “ужасающе самодовольным”. Самодовольство легко превращается в паранюю, и Моцарт не избежал этого. “Но тут, я думаю, мешает что-то другое. У меня и здесь враги, — писал он в 1778 году из Парижа. — А где у меня их не было?”<sup>2</sup> Эти его выискивания заговоров, насмешки над французами и восхваления немцев удивительным образом созвучны Рихарду Вагнеру.

Позже, в Вене, Моцарт решил, что против него интригует придворный капельмейстер Антонио Сальери. Так это было или нет — а в биографии, написанной Джоном Райсом, якобы трусливый Сальери выглядит приятным человеком и далеко не бесталанным композитором, — но Моцарт и сам не чурался политиканства: подавая прошение на должность второго капельмейстера, он подчеркнул: “Сальери, этот весьма талантливый капельмейстер, никогда не посвящал себя церковной музыке”.

Шутливость была моцартовым благословением. Его современным двойником можно, наверное, назвать Джорджа Гершвина, в той же мере обаятельного и самолюбивого. Недавние попытки выискать мрак и отчаяние в психологии Моцарта неубедительны. В его письмах пару раз обнаруживаются признаки депрессии — он пишет о “темных мыслях”, ощущении холода и пустоты, — но здесь важен контекст. В первом случае он умоляет о деньгах, а во втором рассказывает своей требовательной жене Констанце, как сильно скучает по ней. Также не стоит делать далеко идущие выводы из письма, в котором Моцарт пишет своему умирающему отцу, что смерть — “истинная цель нашего существования”, “лучший и вернейший друг человечества”. В мире, где жизни обрывались рано и внезапно, такое отношение было привычным делом. Из семи детей Леопольда и Анны Марии Моцарт выжили лишь двое, включая Вольфганга; из шести его собственных детей

1 Имеется в виду должность императорского и королевского камерного музыканта.

2 Цит. по: МОЦАРТ В. А. *Письма*. М.: Аграф, 2000.

только двое дожили до зрелости. На таком фоне Моцарт, если уж на то пошло, выглядит бесконечным оптимистом.

Леопольд Моцарт говорил о своем сыне: “Его натура подчинена двум противоположностям: либо все, либо ничего, и никакой золотой середины”. Зачастую артисты отражают в своих работах то, чего им не хватает в жизни, — в музыке Моцарта царит золотая середина. В “Карманном путеводителе по Моцарту” (*The Faber Pocket Guide to Mozart*) Николас Кеньон пишет: “Другие великие композиторы выражали жизненные крайности: торжество, отчаяние, чувственную радость, холодную пустоту, — но лишь у Моцарта все эти эмоции сосуществуют в границах одной короткой фразы”. Моцарт строит срединный мир, в котором красота вздымается и отступает, в котором все возможно и ничто не безупречно, в котором, перефразируя мадам Мерль Генри Джеймса, каждая человеческая жизнь окружена раковиной обстоятельств. Это место жанровых смешений, в котором концерты звучат как оперы, а арии — как симфонии, где едины комедия и трагедия, телесное и духовное.

Принцип золотой середины хорошо виден в *Sinfonia concertante* для скрипки и альта (1779–1780). Дважды появляется очаровательная четырехтактная мелодия: ми-бемоль мажор в середине и до минор в конце. В первый раз мажорная тональность слегка омрачается переходом в относительный минор. Во второй, как будто свет в ночи, в минор закрадываются мажорные вкрапления. Оба пассажа более или менее одинаковы, но между ними уместился бы целый роман.

Музыковед Скотт Бернэм отмечал, что Моцарт показывает “звучание утраты невинности, извечной и повторяющейся утраты”. Для любого творца не существует более убедительной темы, именно поэтому Моцарт остается таким живым. Неторопливое течение Концерта для фортепиано № 23 вгоняет в задумчивый транс; финал симфонии “Юпитер” пробуждает неповторимо моцартовское ощущение радости; трагическая кульминация оперы “Дон Жуан” высвечивает главный страх — быть взвешенными на весах и найденными очень легкими<sup>1</sup>. Утрата невинности относится и к самому Моцарту. Как и всем нам, ему приходилось жить вне своего сложносочиненного музыкального рая.

О Моцарте написаны тысячи книг, и все они складываются в противоречивую мозаику. Долгое время, включая и XX век, люди рисовали Моцарта “вечным ребенком” — античным юным мужем, который, так уж вышло, писал гениальную музыку. Таков Моцарт в биографии, написанной Альфредом Эйнштейном (1945)<sup>2</sup> и долгое время считавшейся эталоном. В траге-

<sup>1</sup> Даниил, §:27.

<sup>2</sup> Альфред Эйнштейн. *Моцарт. Личность. Творчество*. М.: Классика-XXI, 2007.

дии “Моцарт и Сальери” Пушкин предложил прижившийся образ “гуляки праздного”, который перевел трагедию в разряд вечно актуальных и вдохновил фильм “Амадей”<sup>1</sup>, где Моцарт — сквернословящий оборванец, наделенный даром сочинять величайшую музыку. В других интерпретациях Моцарт становился то романтиком в процессе развития, то предвестником модернизма — надменной мучающейся личностью, сексуальным извращенцем или тайным социальным революционером.

Современные исследователи удаляют облепившую композитора шелуху мифов и выдумок. Для них он не наивный вундеркинд и не страдающий изгой, а трудолюбивый, амбициозный, успешный музыкант; “Моцарт-работяга” (*Mozart as a Working Stiff*), если обратиться к статье Нила Заслоу. Одним из примечательных результатов стало оправдание Леопольда Моцарта, который, как считалось в течение долгого времени, играл в жизни сына роль жестокого деспота. Мэйнард Соломон в книге “Моцарт: жизнь” (*Mozart: A life*) приводит убийственные свидетельства о Леопольде и пишет об “отдающем эротизмом стремлении доминировать” над сыном. Считается, что Леопольд эксплуатировал Вольфганга в детстве, отбирая все доходы от европейских гастролей. Когда одаренный ребенок превратился в проблемного подростка, Леопольд начал выказывать нездоровое собственничество, противясь матримонIALным планам сына и браня того за расточительное, по его мнению, поведение. В письмах он порой выглядит первосортным манипулятором. “Твое единственное намерение — уничтожить меня, чтобы ты смог строить свои воздушные замки, — писал Леопольд в 1778 году вскоре после смерти жены, сопровождавшей их сына в Париж. — Надеюсь, что после смерти матери в Париже ты не станешь еще больше отягощать свою совесть, ожидая отцовской смерти”.

В Леопольде было что-то чудовищное, но бремя воспитания зальцбургского чуда подорвало бы чье угодно терпение. Рут Холлиуэлл в книге “Семья Моцартов” (*The Mozart Family: Four Lives in a Social Context*) привела аргументы в пользу Леопольда. Отец не столько эксплуатировал сына, сколько давал ему возможность состояться. Те долгие европейские гастроли превосходно образовывали Моцарта: он побывал в Лондоне, Париже, Вене, Милане и Мюнхене, познакомился с монархами и правителями, беседовал с большинством ведущих композиторов. Зная, что сын намного более одарен в музыке, чем он сам, Леопольд наставлял его в практических аспектах искусства и жизни — здесь он, конечно, был опытнее. И кто поспорит с Леопольдовым изречением “Все дорого там, где денег в избытке, а где жизнь недорого, там мало денег”? Или вот: “Быть в высшей степени дружелюбным и вежливым со своими врагами — наилучший способ заставить людей усты-

1 Фильм Милоша Формана, снятый в 1984 году.

диться самих себя”. Путь Моцарта был бы легче, если бы он усвоил кое-какие пусть банальные, но полезные изречения, которыми сыпал его отец.

Когда речь заходит о музыке, переписка между отцом и сыном становится намного занимательней. В музыкальных вопросах у Моцартов нет существенных разногласий; Леопольд, кажется, никогда не направляет воображение сына. В конце 1780-го и начале 1781-го Моцарт находился в Мюнхене, готовя к постановке свою первую большую оперу “Идоменей”, а Леопольд, будучи в Зальцбурге, работал с либреттистом. Молодой композитор не стеснялся использовать любой возможный экспрессивный прием: Дэвид Кернс в книге “Моцарт и его оперы” (*Mozart and his Operas*) пишет, что “Идоменей” затрагивает “любь, радость, физическое и духовное удовольствие, стоицизм, героическую решимость; восторг самопожертвования, кошмар слабоумия, мучительный выбор царя, оказавшегося в ловушке последствий собственных действий; массовую истерию, панику перед лицом неизвестной беды, превращающуюся в страх перед еще более ужасающим фактом, удивительный покой после глубокой скорби; бесконечную нежность последнего прощания отца и сына”. Оставаясь по большей части лишь зрителем мастерства Моцарта, Леопольд все же сделал важный вклад: он предложил для центральной сцены III акта, когда из глубин звучит глас Нептуна, использовать “впечатляющую, пугающую и в целом необычную” музыку, а вокальные фразы подчеркнуть серией внезапных *crescendo* и *decreasing* духовых. Именно этот эффект появляется в конечной партитуре.

Возможно, самым ценным даром Леопольда сыну стал совет писать, ориентируясь и на профессионалов, и на обычную публику. В письме 1782 года Моцарт берет любимые слова отца — “золотая середина” — и сплетает вокруг них прагматичную философию, столь же актуальную в наши дни:

*Эти концерты [№ 11, 12 и 13] — золотая середина между тем, что слишком легко, и тем, что слишком сложно; они сверкают, улаживают слух и звучат естественно и не плоско. Кое-где есть пассажи, которые в должной мере оценят лишь знатоки, но эти пассажи написаны таким образом, что понравятся и менее образованным людям, и те даже не разберутся почему... О чем бы ни шла речь, соответствие золотой середине больше не ценится и не изучается. Чтобы заслужить аплодисменты, нужно писать вещи столь пустые, что даже кучер их сможет напеть, или же столь непонятные, что они будут нравиться именно потому, что ни один разумный человек их не поймет.*

Интересно, что Моцарт сделал бы на сегодняшней музыкальной сцене с ее впечатляюще глубокой пропастью между пустотой и неразборчивостью.

Еще один опровергнутый исследователями стереотип — Моцарт как гениальный идиот, который записывает звучащую у него в голове музыку.

Хотя все было ровно наоборот — он с почти маниакальным упорством работал над воплощением своих идей. Изучение уцелевших набросков и черновиков Моцарта — а Констанца многие рукописи выбросила — доказывает, что иногда композитор брался за какое-нибудь произведение и мог отложить его на месяцы или даже годы, переписывал проблемные отрывки по несколько раз, ставил в начале части закорючку, если не был доволен первой попыткой, не заканчивал арию, пока певец не опробует начало. Ульрих Конрад<sup>1</sup> называет весь этот ворох материала “исходными точками” — “схемой интеллектуальных пространств, к которым Моцарт при необходимости мог обращаться”. Другими словами, музыка в сознании Моцарта походила на огромную карту не до конца исследованных территорий; в каком-то смысле все его произведения писались одновременно и постоянно. Этот новооткрытый Моцарт — импровизирующий перфекционист обескураживает еще больше, чем Моцарт — стенографист божий. Честолюбивые родители, включающие детям видео “Моцарт для малышей”, могут разочароваться, узнав, что Моцарт стал Моцартом благодаря бешеной трудоспособности, которая, если верить Констанце, и свела его в могилу.

В 1991 году лейбл *Philips Records* выпустил полное подарочное издание Моцарта, 180 дисков, пригласив поучаствовать в проекте таких выдающихся музыкантов, как Мицуко Утида, Альфред Брендель и Колин Дэвис. Позже коллекцию переиздали, сделав красивый и удивительно удобный набор из 17 бокс-сетов. В один прекрасный день, перенеся ее в свой айпод, я выяснил, что Моцарт занимает как минимум 9,77 гигабайт.

Слушая Моцарта на компьютере, можно с помощью поиска создавать разные выборки, охватывающие основные произведения: сказочный мир *Adagio*, необарочный водоворот фантазий и фут, нонет квинтетов. Его неистощимая изобретательность раскрывается в 27 версиях *Kyrie*: они варьируются от восхитительно сентиментальных до поразительно суровых, и каждая убедительно свидетельствует о божественном всемогуществе. Но очевидно, что настоящий вызов в том, чтобы прослушать весь этот массив, от *Andante* до мажор (К. 1а), которое Моцарт написал в пять лет, до горького финала, *Requiem* (К. 626), который композитор не успел закончить, умерев в тридцать пять. У меня это заняло три месяца. Не могу сказать, что я внимательно выслушал каждый такт, — в аэропорту Детройта затянувшееся объявление по громкой связи перекрыло кусочек речитатива из ранней оперы *La Finta Semplice* (“Притворная простушка”), а “Контрданс № 4” был полностью заглушен великолепными барабанщиками *Drummedies*, выступавшими в метро

1 Ульрих Конрад (р. 1957) — немецкий музыковед, эксперт по творчеству Моцарта.

на станции “Таймс-сквер”, — но все-таки мне удалось составить полную картину достижений Моцарта; мое благоговение перед ним только возросло.

Музыка изумительно хороша с самого начала (ученые, разрушители мифов, разъясняют: большую часть самых ранних работ “правил” Леопольд). Юный Моцарт обнаруживает сверхъестественную способность копировать популярные стили и формы: ренессансную духовную музыку, оперу-буффа и оперу-сериа, реформированную оперу Глюка, классицизм Гайдна, Мангеймскую симфоническую школу<sup>1</sup>, идеологию бури и натиска и т.д. Большинство работ можно с уверенностью назвать стандартными; Герман Аберт в монументальной биографии<sup>2</sup> композитора пишет: “Развитие Моцарта происходило в общепринятом русле, без каких-либо сверхъестественных перескоков и скачков”. И все же проблески индивидуальности показываются очень рано, уже в “Лондонской тетради”<sup>3</sup>, составленной в 1764–1765 годах, когда Моцарт был в Лондоне (которой Леопольд не касался). Клавирная пьеса соль минор (К. 15р) строится вокруг неистово понижающегося хроматического баса — баховский жест с налетом мальчишеской дерзости. В ми-бемоль-мажорной пьесе (К. 15kk) аккорды нежно шепчутся и соскальзывают в грустный минор, предвосхищая будущие вневременные *Andante* и *Adagio*.

Прослушав столько предвестников будущих шедевров, я начал думать, что Моцарт держал в голове набор музыкальных архетипов, привязанных к конкретным драматическим ситуациям или эмоциональным состояниям, — символы мщения, примирения, желания и так далее. Например, в финале шутливой оперы-буффа “Притворная простушка” (которую Моцарт написал в 12 лет) после разрешения всех недоразумений есть пассаж с пометкой *in poco Adagio*, в котором Джачинта и ее служанка Нинетта извиняются перед братьями Джачинты за все свои хитрости. Они поют: “*Perdono*”, “простите”. А в “Женитьбе Фигаро” уже не столько слова, сколько музыка организует важнейшую финальную сцену, в которой ветреный граф вымаливает у графини прощение и получает его — *Contessa, perdono*; в словах графини — страдание и надежда в равной мере. Я сравнил обе партитуры из “Нового издания Моцарта”<sup>4</sup> и заметил, что в обоих отрывках не просто звучат одни и те же радостно-печальные аккорды (соль мажор и ми минор), но оба развиваются по одной восходящей басовой линии (си-до-ре-ми). Вряд ли Моцарт, сочиняя “Женитьбу Фигаро”, вспоминал “Простушку”, но то, что образ прощения ассоциировался у него с определенными звуками, очевидно.

1 Мангеймская школа — направление, сложившееся в немецкой музыке в XVIII веке в Мангейме. Композиторы школы (Я. Стамиц, Ф. К. Рихтер, И. К. Каннабих и др.) ввели в симфоническую музыку *crescendo*, *diminuendo*, яркие контрасты и т.д.

2 Аберт Г. В. А. Моцарт. М.: Музыка, 1987.

3 “Лондонская тетрадь эскизов” — сборник из 39 клавирных пьес восьмилетнего Моцарта.

4 *Die Neue Mozart Ausgabe* (2007) — полное собрание сочинений композитора в 127 томах, подготовленное Международным фондом Моцарта.

Гений Моцарта проявляется по мере взросления — стандартного все меньше, выдающегося все больше. Овладев техниками театральной и религиозной музыки (его высшие юношеские достижения — опера “Луций Сулла” 1772 года и “Литания Всечестному таинству алтаря” 1776 года), Моцарт начал привносить внешний драматизм и внутреннюю рефлексию в инструментальные жанры: в глубокую Симфонию № 25 соль минор, в хулиганские концерты для скрипки 1775 года, во всеобъемлющий Струнный квартет № 1 си-бемоль и, самое поразительное, в Концерт для фортепиано № 9, темпераментную инструментальную “оперу в трех актах” с меланхолическими отступлениями и жизнерадостными возвращениями. Вопрос, связаны ли эти резкие изменения с событиями в жизни Моцарта, остается без ответа. Родилась ли музыкальная зрелость Моцарта в результате несчастий 1778 года — провала парижских гастролей, смерти матери, язвительной критики Леопольда? Тем парижским летом Моцарт написал строгую напряженную Сонату для фортепиано ля минор — еще один поворотный пункт его развития. Сложность в том, что неизвестно, была ли она написана до или после смерти Анны Марии; в отсутствие информации приходится предполагать, что в один прекрасный день Моцарт просто вбил, будто клином, ля-минорный аккорд в среднем диапазоне фортепиано, и ему понравилось, как это прозвучало. В книге “Моцарт: ранние годы” (*Mozart: The Early Years*) Стэнли Сэйди безапелляционно заявляет: “Нет никаких причин полагать, что [Моцарт] выражал личные переживания с помощью музыки”.

С другой стороны, сложно не заметить переплетения жизни с искусством в период между 1781 и 1786 годами, когда череда независимых событий — переезд Моцарта из Зальцбурга в Вену, брак с Констанцей и игнорирование отцовского недовольства этим фактом — совпадает с ошеломительным всплеском вдохновения: шесть струнных квартетов с посвящением Гайдну, 15 концертов для фортепиано с оркестром, симфонии “Хаффнер”, “Линцская” и “Пражская”, Месса до минор, оперы “Похищение из серала” и “Свадьба Фигаро” и десяток других произведений, без которых невозможно представить классический репертуар. Инструментальные произведения с внушительно выстроенными вступлениями и неспешным темпом, раскрывающим множество внутренних миров, были необычно всеобъемлющими для того времени и предвосхитили Бетховена настолько же, насколько Бетховен оглядывался на них. Но это фантастическое расширение границ стало возможным благодаря изучению прошлого. Под влиянием увлечения аристократии старой музыкой (императору, например, нравились фуги) Моцарт погрузился в искусство Баха. Кроме того, переизбыток красоты в медленных отрывках компенсировался диссонансными взрывами; Скотт Бернэм указывает на пять негромко трепещущих нот в *Andante* Кон-

цера № 21 — не столько аккорд, сколько кластер. Возведенные Моцартом мосты в рай держатся на контрапунктах и диссонансах.

В то же время искусственность в операх Моцарта уступает место актуальному психологическому реализму. В “Похищении из серала” Бельмонт, стремясь отыскать похищенную возлюбленную Констанцу, пускается в рискованное путешествие в Османскую империю. Узнав, что возлюбленная рядом, он поет о беспокойном стуке сердца (*O wie ängstlich, o wie feurig*). Биение сердца обозначено мягким, но непрерывным циклом нисходящих терций, в котором, как Моцарт с гордостью описывал отцу, “угадывается трепет, неуверенность”. Трепетное невинное беспокойство озвучено быстрыми руладами флейты и приглушенными скрипками. Ближе к концу арии минором возвращается “пульсирующая” фигура, усиленная унисоном духовых. Заканчивается ария неотвязной тревогой, закравшейся ревностью влюбленного. Такое непрерывное усугубление якобы комичной ситуации станет в последующие годы фирменным знаком Моцарта. Три оперы, созданные им в соавторстве с любимым либреттистом, итальянским евреем-эрудитом Лоренцо да Понте, — “Свадьба Фигаро”, “Дон Жуан” и “Так поступают все” — растягиваются вдоль границ комического и трагического, опуская жизнь между ними.

После 1786 года натиск стиля несколько ослабел. В то время посещаемость концертов Моцарта упала, частично — из-за экономических последствий дорогостоящей войны с Турцией. Он писал все меньше фортепианных концертов, а “Юпитер” 1788 года и вовсе стал его последней симфонией. Вместо этого одержимому меломану приходится продираться сквозь дебри менуэтов, контрдансов и прочих популярных танцев — результатов новой, приносящей доход должности императорского камерного музыканта. То, что их так много, слегка раздражает, но в них немало остроумных, даже дурашливых деталей. Кроме того, они напоминают, что от композиторов XVIII века требовалось умение писать как “серьезные”, так и “популярные” произведения. С помощью танцев той эпохи в “Дон Жуане” создается драматургический эффект сцены бала: аристократичный менуэт, популярный контрданс и лендлер простолюдинов разворачиваются на сцене одновременно, в трех разных темпах. Эта сцена показывает, насколько свободно Моцарт ориентировался в социальной и культурной иерархии своего времени.

В последние годы Моцарт не столь плодovit. Кажется, он нащупывает путь к новому стилю, более лаконичному и формально, и мелодически. В книге “Классический стиль” (*The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*) Чарльз Розен выделяет показательный эпизод *Adagio* из Струнного квартета ре мажор (1790) — довольно радикальную последовательность, в которой, как пишет Розен, “четыре совершенно разных типа ритма совмещаются в одновременно сложной и глубоко трогающей контрапунктной структу-



ре". Одна скрипка движется по ступеням вверх, другая прихрамывает вниз, два альты вздыхают на повторяющихся секундах и терциях, а виолончель взрывает гармонию вызывающим, ныряющим вниз на полторы октавы пиццикато. Сразу после этого появляется небольшая блистательная тема, образованная восходящими и нисходящими фразами, она возвращает один из самых старых повторяющихся мотивов языка Моцарта — символ любви или страстного желания. В этом обращении к прошлому есть что-то элегическое: Моцарт накануне смерти возвращается к истокам. И все же не стоит уязвлять неуловимые эмоции поздних произведений с приближающейся кончиной композитора. Британский исследователь Джулиан Раштон раздраженно отмечал, что критики то и дело обнаруживали "предчувствие неотвратимой кончины" в Концерте для кларнета с оркестром и в Концерте для фортепиано № 27, написанных в последний год жизни Моцарта. Но, оказывается, наброски вступлений к обоим появились несколькими годами ранее.

Никто не знает, что еще Моцарт мог бы написать. Произведения, появившиеся в неожиданно продуктивном 1791 году, — "Волшебная флейта" с абсолютно Леопольдовым сочетанием высокого и низкого; *La clemenza di Tito* ("Милосердие Тита"), грубоватое возрождение устаревающего жанра оперы-сериа; нежный, лиричный Концерт для кларнета; "Реквием", одновременно интеллектуальный и необузданный, — образуют сад с разветвленными тропинками. Моцарт был еще нестарым человеком, ищущим свой путь. В невообразимой альтернативной вселенной, где он дожил бы до семидесяти, в заметке по случаю юбилея могли бы быть, например, такие слова: "Оперные театры любят ставить великие произведения зрелого Моцарта — "Бурю", "Гамлета", двухактного "Фауста", — но было бы чудесно, если бы иногда мы могли послушать пусть несовершенное, но выразительное творение его юношеских лет — *Don Giovanni*".

Исследователям приходится раз за разом хоронить одни и те же мифы о Моцарте, а "Дон Жуан" мог бы вбить кол в сердца шоколадного Моцарта, Моцарта в машине по радио, делающего-вас-умнее-Моцарта. Эта опера навевала бы тревогу, если бы звучала на автобусных остановках или в стоматологических кабинетах. Она не лучшим образом может повлиять на детей. Неважно, сколько раз вы слышали карающий ре минор, открывающий оперу, или сердитую уменьшенную септиму, возвещающую о появлении каменной статуи Командора ("Дон Жуан, на ужин меня позвал ты — к тебе я явился"), — они все равно тревожат душу. Моцартовские гармонии несчастья пугают, тем более что они разывают шаблон фривольной комедии — последовательницы "Фигаро" о распутном аристократе. Цитирование "Фи-

гаро” в партитуре (а одна из мелодий, обрамляющих ужин Дон Жуана перед приходом Командора, — это фактически ария Фигаро *Non più andrai*) означает, видимо, что Моцарт сознательно разрушает репутацию поставщика объекта музыкальных удовольствий.

Исследователи Лидия Гер и Дэниел Хервитц составили антологию “Влияние *Don Giovanni*” (*The Don Giovanni Moment*), в которой, оставив в стороне споры о личности Моцарта, изучали значение музыки для западной культуры. Влияние оказалось огромным — *Don Giovanni* служит надежным указателем поворота от Просвещения к романтизму. По свидетельствам многих писателей, собранных во “Влиянии *Don Giovanni*”, Гете основательно засел за “Фауста”, посмотрев в 1797 году постановку “Дон Жуана”; Кьеркегор восхищался “чувственным гением” музыки Моцарта и погоней Жуана за эротическими удовольствиями; противоречивый и свободомыслящий Пушкин разрывался между самодовольством Жуана и добродетельностью Командора; Джордж Бернард Шоу в пьесе “Человек и сверхчеловек” отступил от сюжета оперы — его Дон Жуан в конце концов оказывается в раю. Кое-чем обязан Моцарту и Вагнер: когда в “Кольце” бог Вotan поет *Das Ende!*, он движется по тем же интервалам, что и призывающий Дон Жуана Командор.

Величайшим почитателем *Don Giovanni* эпохи романтизма был писатель, сказочник, критик и композитор Э. Т. А. Гофман, чью новеллу “Дон Жуан” (1813) в антологии анализирует Ричард Элдридж. Гофману неинтересен литературный образ Дон Жуана: “Кутила, приверженный к вину и женщинам, из озорства приглашающий на свою разгульную пирушку каменного истукана вместо старика отца, которого он заколол, защищая собственную жизнь”<sup>1</sup>. Музыка Моцарта превращает этого Жуана в радикального сластолюбца, ищущего крайностей. Но при этом он — деградировавший романтик: страстное желание превращается в сексуальное хищничество, неприятие обыденности отливается в цинизм. С другой стороны — дочь Командора донна Анна, которой в первой сцене оперы Дон Жуан пытался овладеть. Рассказчик у Гофмана предполагает, что донна Анна не устояла перед Дон Жуаном и, чтобы скрыть свой позор, поклялась отомстить. Гофман безошибочно улавливает в словах донны Анны запятанную ярость, особенно в арии *Or sai chi l'onore* и в предшествующем ей резком речитативе. За ее добродетельностью притаилась темнота, так же как за злодеяниями Дон Жуана стоит жизненная сила. Поиски Моцартом компромисса приводят его в ненадежное положение между добром и злом. И предпосылки, и итог этого, по выражению Гофмана, “столкновения божественного начала и сатанинского” мрачны.

1 Пер. Н. Касаткиной.

Когда Дон Жуан наконец попадает в ад, сложно с уверенностью сказать, поют ли легионы бесов в честь его прибытия или же это божественные войска чересчур сильно радуются своей разрушительной победе, а может, и те и другие слились в один порочный хор. Эта сцена строится за счет неспешно, поступенно восходящих мелодических линий баса и дисканта. Дважды этот рисунок страстными колебаниями декорируют струнные, а учитывая, что каждое колебание на полступени выше предыдущего, создается впечатление, что музыка сметает все на своем пути, словно машина смерти на какой-нибудь средневековой гравюре. Ближе к концу на первый план выходит пульсирующая четырехнотная фигура; поначалу она напоминает стук в дверь Командора, но под конец звучит как притопывание.

В то же время, как отметил Мишель Нуарэ в “Кембриджской энциклопедии Моцарта” (*Cambridge Mozart Encyclopedia*), у этой сцены есть и архаичная религиозная сторона, перекликающаяся с духовной музыкой Ренессанса и барокко. В первых тактах оперы, сразу после грандиозного вступления, Моцарт оживляет прием хроматического *basso lamento*. Возможно, это ироничный жест; Питер Уильямс пишет о “фатуме, который подчеркивается знакомой, привычной формулой, как скверные стихи в “Фаусте”. Но, когда месть Командора свершилась, формула меняется: вместо того чтобы ползти вниз, как в *Crucifixus* из Мессы си минор Баха, линия баса упорно продирается наверх. Такой же эффект, оказывается, присутствует в нескольких юношеских мессах Моцарта на слове *Crucifixus*. Кроме того, Моцарта, скорее всего, вдохновил лихорадочный резкий танец, завершающий балет Глюка “Дон Жуан” (1761), — дьявольская до-минорная чакона. Возможно, впервые за всю историю музыки обращения к прошлому превратились в модернистский жест и навязчивую идею.

Почти экзистенциальный жребий Дон Жуана, распятие без последующего воскрешения, — уникальный случай в мире Моцарта. Большинство его опер в согласии с идеями Просвещения заканчиваются продолжительными сценами примирения. В “Свадьбе Фигаро” графиня прощает графа, в “Идоменее” оракул Нептуна (музыкальная тема которого так интересовала Леопольда) превозносит силу любви, в “Похищении из серала” Селим-паша прощает сына своего врага, а в “Волшебной флейте” и “Милосердии Тита” и Заратро, и император отказываются от мести (“Так поступают все” — спорный случай; воссоединение влюбленных омрачено тем, что Фьордильджи выказывала чувства не к тому мужчине). В исследовании “Узнавание в операх Моцарта” (*Recognition in Mozart's Operas*, 2006) Джессика Уолдофф связывает эти сцены с аристотелевским понятием анагноризиса, узнавания, “переходом от незнания к знанию”. Уолдофф отмечает, что в “Дон Жуане” момент узнавания отсутствует: Жуан остается “решительным, легкомысленным”. Вот почему его боготворили романтики: он не отступает от избран-

ного пути крайностей. В нем больше фаустианского, чем в Фаусте Гете, который в конце все-таки раскаивается.

Впереди — последний поворот. В довольно веселом эпилоге оставшиеся герои под оживленную музыку объявляют, что злодеев всегда ждет плохой конец. Романтикам было трудно смириться с такой явной разрядкой, так что ее просто убирали из постановок оперы. Рихард Штраус был одним из первых, кто оценил умную ироничность эпилога и вернул его. Ученые Филип Китчер и Ричард Шахт пишут, что такая концовка подразумевает “жизнь без страха”, где истинно человеческое существование начинается по другую сторону трагедии. Мир, может быть, и скучен без Дон Жуана и его мистической гибели, но в нем по-прежнему царит благодать Моцарта. Как бы сторонники крайностей ни подогревали наши желания и страсти, мы способны прожить без них.

“Дон Жуан”, которого многие считают величайшей оперой, заканчивается своего рода жестом смирения: он рассеивает собственный дух величия. Подведя к границам рая и ада, Моцарт резко тащит нас назад, намекая (в духе шекспировских эпилогов), что все игра, растворяющийся в воздухе спектакль. Он словно говорит: “Я всего лишь композитор. Ответов у меня нет. Жизнь продолжается”. И стремительно уходит, а полы красного камзола развеваются позади.

## 5.

# Движение по орбите

Великое путешествие *Radiohead*

**Ж**арким майским днем 2001 года в Бильбао раздался ровный гул, сходный со звуком самолета на взлетной полосе. В одном конце пересекающей город улицы Иппаррагирре сверкала на солнце серебряная раковина спроектированного Фрэнком Гери Музея Гутгенхайма. На мгновение померещилось, что оттуда и исходит шум, словно здание вот-вот взлетит и устремится куда-то прочь. На самом деле источником беспокойства была местная арена для боя быков Виста Алегре — там немецкий DJ-экспериментатор Кристоф де Бабалон настраивал аппаратуру. Он выступал на разогреве у *Radiohead* — британской пятерки с репутацией самой артистически значимой рок-группы со времен *The Beatles*. Собравшиеся у входа фанаты *Radiohead* обсуждали, что это за звуки. На одном была футболка с Кафкой, на других — майки с плачущим демоном, радиохедовским логотипом.

Боковая дверь вела в бетонный коридор, по которому в обычный день бегают быки. Отсюда доски тянулись к временной сцене, посреди которой Кристоф разглядывал свой микшер и CD-проигрыватели. Нордический блондин в темных очках, он смахивал на молодого злодея из бондианы, но оказался дружелюбным и разговорчивым музыкальным террористом. “Я привык к маленьким темным клубам, — сказал он после саунд-чека. — А сейчас я как будто в фильме про гладиаторов”. Рассказывая о том, кто на него повлиял, он упоминает таких авангардистов, как *Merzbow*<sup>1</sup> и Мортон Фелдман. “Иногда я работаю с битами, иногда — с уровнями, — рассказал он. — Сегодня с уровнями”.

Кристоф ушел в гримерку, и сцена на некоторое время опустела. На каменных ступенях сидели два старика без рубашек, сидели с таким видом,

<sup>1</sup> *Merzbow* — проект японского нойз-музыканта Акиты Масами.

словно не двигались с места с самой смерти Франко. Радиохедовское оборудование грелось на солнце. Слева стояли гитары, в общей сложности 23 штуки. Перед ними, на пяточке, зарезервированном для Эда О'Брайена, одного из трех гитаристов группы, располагалась гора педалей, сэмплеров и толстых шнуров. В центре сцены, где встанут басист Колин Гринвуд и певец Том Йорк, — несколько синтезаторов, пианино и вертикально стоящая бас-гитара. Инструменты для Джонни Гринвуда, младшего брата Коллина, разместились справа: гитары и клавишные, ксилофон, транзисторный приемник, куча научно-фантастических аналоговых синтезаторов и модифицированные “Волны Мартено”<sup>1</sup> — один из самых ранних электронных инструментов. Звуки из “Волн Мартено” извлекаются с помощью кольца и прикрепленной к нему нити; этот инструмент освоила едва ли сотня людей, Джонни — один из них. Единственной привычно выглядящей аппаратурой была ударная установка, и по некоторой ее потрепанности было видно, что ударник Фил Селуэй лупит не только по мембранам, но и по корпусам.

*Radiohead* ужинали за сценой. Колин Гринвуд завис у фуршетного стола, изучая баскские блюда. По нему, как и по остальным членам группы, не скажешь, что он — звезда, продавшая 15 млн дисков. Он бледный и стройный, с черными как смоль волосами и большими добрыми глазами. Он с удовольствием наблюдает за окружающим миром, а его любимые слова — “безумно”, “замечательно”, “здорово”, последнее — с тягучим ударением на первом слоге. У него привычка внезапно прятать лицо в ладонях, как будто от отчаяния или скуки, но через мгновение он опять оживает. Он очень начитан и может поддержать разговор почти обо всем на свете — о бельгийских дизайнерах, рассказах Джона Чивера<sup>2</sup> или о том, как разные типы угля влияют на барбекю, но стесняется собственной эрудированности и обрывает себя словами: “Что-то меня заносит”. Он не считает зазорным надеть футболку с надписью “Жизнь — это смертельная болезнь, передающаяся половым путем”. Он легко сойдет за молодого стильного преподавателя неомарксистского толка или за редактора модного ежеквартальника. Но он — рок-звезда, которой посвящены несколько сайтов.

“Народу много, да? — спросил Гринвуд, глядя на заполняющуюся арену. — Мне страшно”. Он отвлёкся, рассказывая о “Метрополисе Фауста” (*Faust's Metropolis*), увесистой истории Берлина авторства Александры Ричи. Тем временем начал играть Кристоф, встреченный озадаченной тишиной.

Час спустя *Radiohead* вышли на сцену с уверенностью, которой до шоу и в помине не было. Потрясающее звучание подчеркивалось светом, кон-

1 “Волны Мартено” — небольшой электронный музыкальный инструмент, похожий на пианино. Был сконструирован в 1920-х годах во Франции Морисом Мартено.

2 Джон Уильям Чивер (1912–1982) — американский писатель, обладатель Пулитцеровской премии за сборник рассказов *The Stories of John Cheever* (1978).

трастами и разными мелочами. Эффект получался грандиозным: спокойный тон и мрачное настроение. В сет были включены песни как с недавних альбомов *Kid A* и *Amnesiac*, так и с мощных альбомов 1990-х *The Bends* и *OK Computer*. Тексты старых песен фанаты знали наизусть, а под новые, которые некоторые обозреватели называли “антикоммерческими”, толпа активней танцевала. (Вопреки консервативному здравому смыслу *Kid A*, эта гипнотическая смесь рок-риффов, джазовых аккордов, классической структуры и электронного шума, возглавил в предыдущий год чарты журнала *Billboard*.) Песню *Idiotique*, несмотря на то что в ней преобладают рваные биты, компьютерные сэмплы и треск аналогового синтезатора, сопровождали неистовые хлопки в ритм. Возможно, благодаря тому что, закончив петь, вокалист зашелся в дурацком, бесовском танце, дрыгая ногами, будто кто-то стрелял по ним. Или, на бессознательном уровне, благодаря тому что в самом сердце песни спрятаны вагнеровские тристан-аккорды из “Тристана и Изольды”, переработанные в 1973 году Полом Лански в электронной композиции *Mild und leise*<sup>1</sup>.

В середине концерта *Radiohead* сыграли песню *Airbag* — ярчайший пример выверенного баланса группы между арт- и поп-музыкой. Джонни начал с мелодии, которая струилась неровным ритмом — раз-два-три-раз-два-три-раз-два — и раскачивалась между ля мажором и фа мажором. О’Брайен добавил строгих и ярких гитарных узоров. Селуэй вступил четкими и жестко синкопированными ударами. Затем Йорк хорошо поставленным заунывным голосом начал петь о почти роковой коллизии: “В следующей мировой войне / В безжалостной поножовщине / Я вновь рождаюсь” (*In the next world war / In a jackknifed juggernaut / I am born again*). После слов о войне прыгающим басом вступил Колин, придавая верхним частотам немного фанковое звучание. Музыка продиралась через сплетения куплетов и припевов, а затем, когда Йорк присоединился к звенящей линии О’Брайена, слилась в один аккорд. Перед самым финалом Колин ухмыльнулся, подпрыгнул пару раз и подхватил мелодию брата, ту самую, с которой началась песня. Такое дублирование главной темы (очень по-зеппелиновски) создает оглушительное впечатление логичности, решенности уравнения. Такое взаимодействие цепляет не меньше, чем современная классика, только тут можно еще и прыгать в такт.

Раньше участников одной рок-группы объединяли и прически, и жаргон, и стиль жизни. В случае с *Radiohead* несхожесть музыкантов обескураживает. Общее у них только то, что они родились между 1967 и 1971 годами,

1 Пол Лански (р. 1944) — американский электронный композитор-экспериментатор. В 1973 году он записал электроакустическую композицию *Mild und leise* (это первые слова финальной арии из “Тристана и Изольды” Р. Вагнера). В песне *Idiotique* использован сэмпл из композиции Лански.

выросли в Оксфорде (Англия), а большинство так и живет там. На этом общее заканчивается. Йорк, автор большинства их песен, — сублимный, мальчишеского вида хулиган с невероятно живым умом и тонким обаянием. О'Брайен выше Йорка почти на фут, у него выступающая челюсть и мягкая челка, как у актера из военно-исторического фильма, он вежливый, прямолинейный и как будто вообще из другой группы. Долговязый, с непослушными черными волосами Джонни Гринвуд более сдержан, чем брат, но, начав говорить, он легко управляется с по-викториански плотными предложениями, будто выхватывая их из воздуха. Самый старший — Фил Селуэй, лысый, добродушный, с мягким голосом. Обычный славный малый, если бы не частые лукавые ухмылки.

Большая загадка, как эти пятеро странноватых англичан превратились в тамплиеров рок-н-ролла — самую изучаемую и обожаемую группу современности, о которой жарко спорят и которой рабски подражают. Они и сами не знают. “К нам все приходят, склонив головы и ожидая, что вот сейчас их посвятят в тайны *Radiohead*”, — говорит Селуэй и перекрещивает руки на груди, как Тутанхамон. — А мы сами попали в эту ловушку. В какой-то момент, году в 1997-м, нас это все буквально задавило. Пришлось на время просто исчезнуть. Это была совершенно искренняя реакция на происходящее. Но кому-то показалось, что мы придуриваемся или зазнаемся. Серьезно, не стоит ломать голову над нашим поведением. Это эскапизм и ничего больше”.

В 1997 году случилось вот что: *Radiohead* уловили волну поколенческой тревоги. Альбом *OK Computer* с песнями *Paranoid Android*, *Karma Police* и *Climbing Up the Walls* описывал наступление информационной эпохи и панику, в которую из-за этого впадает молодой человек. Тексты Йорка выглядят мешаниной из подслушанных разговоров, технических терминов и жестких дневниковых записей: “Верю, что вы проголосуете за меня” (*I trust I can rely on your vote*), “Подушка безопасности спасла мне жизнь” (*An airbag saved my life*), “Твое честолюбие уродливо” (*Ambition makes you look pretty ugly*). В песнях говорится о спецназе на политических митингах, о тоске, спрятанной за чистенькими пригородными фасадами, о сходящих с ума яппи, о скользящих над нами сочувствующих пришельцах. Йорку даже хватило духу описать то разочарование, которое наступает после взрыва популярности вроде того, что накрыл их группу: “В общем, так себе, — пел он. — Все заканчивается фигой” (*When it comes, it's so so / It always end up drivels*). По всему миру было продано более 4 млн копий альбома, что позволило группе к 1999 году стать полностью независимой. *Radiohead* превратились в символ продуманной отстраненности, как *Talking Heads* и *R. E. M.* до них.

*Radiohead* по-прежнему притягивают к себе неудачников, но их аутсайдерство — лишь часть их привлекательности. Пожалуй, даже больше текстов



фанатам нравится то, насколько тщательно группа прорабатывает каждую мелочь. Прежде всего, они мастерски придумывают загадки, которые люди с удовольствием распутывают. Записи, видео, официальный сайт, даже футболки — буквально все нуждается в толковании. Почему слова написаны с ошибками? Что это за графики и диаграммы? Что за ухмыляющиеся медведи и плачущий минотавр?<sup>1</sup> “В детстве нам нравилось заморачиваться над такими штуками, да и до сих пор не надоедает, — объяснил Селуэй. — Но это все-таки не главное. Мы повернуты на музыке, именно она в основе всего. Нам нравится решать музыкальные задачи, а Том их все время подкидывает”.

Песни *Radiohead* обычно пишутся в три захода. Сначала Том показывает набросок. Потом Джонни, изучавший композицию в Университете Оксфорд Брукс, добавляет гармонии. Потом остальные додумывают песню, работая каждый по отдельности над своими партиями. Прежде чем песня зазвучит так, что все останутся довольны, могут пройти месяцы, а то и годы. Уберите кого-то одного — например, Селуэя с его цепляющей и лаконичной мерцающей сеткой ритма, — и *Radiohead* станут совсем другой группой. Вместе же эти пятеро превращаются в единый разум с собственными привычками и причудами — в композитора *Radiohead*. Эту личность можно утлеть в каждодневной суматохе группы, но с ней никогда не встретиться лицом к лицу — она живет в музыке. Многое из написанного о *Radiohead* — а это десятки книг, сотни статей и миллионы слов в Сети — вертится вокруг невидимого центра.

Во время гастролей 2001 года за работой группы интереснее всего было наблюдать во время саундчеков. Йорк проводил эти доконцертные ритуалы с уверенностью приглашенного дирижера, у которого не так много времени для репетиций. Как только песня подбиралась к кульминации, Йорк кричал: “Следующая!” Все вопросы нужно было решать незамедлительно. Как-то, репетируя *The Tourist*, и он, и все остальные, включая написавшего песню Джонни, забыли последний аккорд. “У кого-нибудь есть с собой *OK Computer*?” — крикнул Том. Ни у кого не оказалось. Композитор *Radiohead* дремал. Через пару недель проблема все еще не решилась. “Может, просто поэкспериментируем с концовкой?” — нетерпеливо сказал О’Брайен. “Например?” — переспросил Йорк. “Может, D<sub>7</sub>?” — “Да, давай попробуем”.

В свободные дни *Radiohead* буквально ударяются в анархию. Их переполняет любопытство, они забрасывают незнакомых людей вопросами, переваривают ответы и отчаливают. На следующий день после концерта в Бильбао они незамеченными слонялись по городу и, среди прочего, зашли в Музей Гугенхайма, где ничего не подозревающая Мария, гид, про-

1 Имеются в виду работы художника-графика Стэнли Донвуда, который с 1994 года сотрудничает с *Radiohead*, оформляя их альбомы, сайт, логотип, сопутствующие товары и так далее.

2 D<sub>7</sub> — гитарный аккорд, полное название — доминантсептаккорд, состоит из ре, фа-диез, ля, до.

вела для них экскурсию. Пока Мария пыталась собрать всех вместе, Колин начал рассказывать: “Известняк пришлось резать с помощью компьютера — у каждого загиба свой алгоритм. Я читал в какой-то статье. И воздушная система здесь офигенная. Воздух выкачивается через клапаны наверху и спускается сюда, до самого низа”. Когда Колин подошел к массивным стальным скульптурам Ричарда Серра, он заявил, что не хватает одного из элементов. “Так неправильно, — сказал он. — Первую пластину должна пересекать еще одна”. Селуэй и О’Брайен начали шутить над ним: “Вряд ли она далеко ушла”, “Позвони в бюро находок”, — но Мария объяснила, что скульптуры переделывались.

Пока *Radiohead* бродили по музею, кучки фанатов в футболках *Kid A* следовали за ними на почтительном расстоянии. “Круто, что ребятам нравится искусство”, — сказал О’Брайен. Йорк в одиночестве кружил по инсталляции Серра, напевая: “*We’re bad, we’re bad*”. Мария смирилась с тем, что группа разбелась. На выходе она строго сказала: “Вы же ни разу за все время не собрались вместе”. Йорк сочувственно улыбнулся и сказал: “Не в первый и не в последний раз”.

В тот же день группа обедала в ресторане *Etxebarri* в горах над Бильбао. Разговаривали обо всем, перескакивая с высокого на низкое и обратно. За одним концом стола Джонни ковырялся в тарелке с латуком и рассказывал о любимых композиторах XX века, особенно об Альбани Берге и Оливье Мессiane. “Я слушал “Лулу-скюнту” Берга, — сказал он. — И страшно расстроен, что забыл взять с собой Мессiana”. Именно благодаря Мессianу Джонни заинтересовался “Волнами Мартено”, которые этот авангардист-католик использовал во многих своих взрывных, живых произведениях. Джонни продолжил: “В пятнадцать лет я услышал симфонию “Турангалила” и совсем сдвинулся на ней. Жаль, что я не смог с ним познакомиться или хотя бы пожать руку”.

За другим концом стола Йорк с тарелкой фасолевого супа перед собой начал возмущаться музыкальными конгломератами. И он, и остальные члены группы озабочены политическими проблемами, протестуют против глобализации и корпоративного капитализма. Предыдущим вечером он посвятил Джорджу Бушу песню *No Surprises*, в которой есть строчки “Свергнем правительство / Они нас не представляют” (*Bring down the government / They don’t speak for us*). Летом 2001 года *Radiohead* решили дать несколько концертов на открытых площадках (например, в парке Либерти Стейт в Джерси), потому что до них еще не дотянулись щупальца агрессивной промоутерской компании *S. F. X.*, входящей в корпорацию *Clear Channel*, которая в свою очередь контролирует более тысячи радиостанций.

— *S. F. X.* — паразит, которому, чтобы кормиться, нужен хозяин, — сказал Йорк.

— Компания эффективна, лишь пока продолжает расти, — добавил О'Брайен. — Но однажды рост прекратится, и ей больше незачем будет существовать.

— Нет, —отреагировал Йорк. — Это вирус, который будет распространяться всегда.

Один из менеджеров группы, Крис Хафффорд, которому и приходится вести с этими вирусами переговоры, потерял терпение: “Это жизнь, Том. Мы вообще-то на этом рынке работаем”.

— Нет, — ответил Йорк. — Рынок — место, где продаются диски. А это не рынок, это недоразумение какое-то.

— Да ладно тебе, — сказал Хафффорд. — Это капитализм, и мы вынуждены с ним работать.

— Фигня!

— Капитализм!

— Фигня! — крикнул Йорк. Он встал и под смехи удалился в туалет. Колин оторвался от стойки, махнул рукой в сторону вина на столе и воскликнул: “Прекрасно! Дневная попойка!”

Тем вечером *Radiohead* отправились автобусом к месту следующего концерта, во французский городок Везон-ла-Ромен. Там они сыграли в величественном римском амфитеатре, а потом двинулись в итальянскую Верону, где выступили перед 15-тысячной толпой на легендарной Арене, вытеснив на площадь декорации к “Аиде”. По пути они вместе с молодым одаренным продюсером Найджелом Годричем успели записать на *Apple PowerBook* кое-какие наброски, появились на популярном шоу Би-Би-Си *Mark&Lard*, где им пришлось прокричать *Biggity-biggity-bong!*<sup>1</sup>, поздравили победителя радиоконкурса, который назвал Йорка “гением” и “искренним”, и сбежали от чересчур восторженных фанатов, кричащих: “Мы приехали аж из Вене-суэлы, дайте нам автографы!” (Правда, акцент у них был французский, и они точно не были венецуэльцами.) Иногда случались моменты затишья, в один из них музыканты сидели, почитывая английские газеты, в гостиничном лобби, по мрамору которого растекалось солнце; вся картинка, казалось, подтверждала мысль Колина о том, что *Radiohead* — “Э.М. Форстер от рока”<sup>2</sup>.

*Radiohead* появились в Абингдонской школе для мальчиков в пригороде Оксфорда. Эта школа была основана еще в XII веке, но она — отнюдь

1 *Mark&Lard* — популярное дневное шоу диджеев Марка Рэдклиффа и Марка Райли на BBC *Radio 1*, выходило с 2001 по 2004 год. *Biggity-biggity-bong* — одна из ключевых фраз-отбивков шоу.

2 Эдвард Морган Форстер (1879–1970) — английский романист и эссеист (“Комната с видом”, “Морис”). Говоря о неспособности людей из разных слоев понять друг друга, он признавал за природой и местом действия способность их объединять.

не элитный бастион вроде Итона или Уинчестера. Ученики приезжают лишь из долины Темзы<sup>1</sup>, а не со всей Англии, и многие рассчитывают на стипендию. Участники *Radiohead* родились в обычных семьях среднего класса: отец Йорка торговал химическим оборудованием, отец Джонни и Колина служил в армии. В университетском городе они были обычными горожанами — детьми по другую сторону древних стен. Да и в Абингдоне они не были своими. Директор школы Майкл Ст. Джон Паркер поощрял высокопарность, которую многие выпускники, не только *Radiohead*, вспоминают без особой приязни. Паркер (до сих пор занимающий свой пост) описывал школьный дух: “Побуждение к состязательности, поощрение достижений, поддержка индивидуальной динамики”.

В таких школах многие ученики тянутся к искусствоведческим, музыкальным и театральным занятиям — там не так строго с дисциплиной. Для *Radiohead* в Абингдоне настоящим спасением был выдающийся учитель Теренс Гилмор-Джеймс, возглавлявший музыкальный класс. “От меня в то время шарахались как от прокаженного, — вспоминает Йорк, — а он единственный был добр ко мне”. Йорк родился с парализованным левым глазом; в детстве он перенес несколько не особо успешных операций, и странный полужакрытый глаз превратил его в любимую мишень для хулиганов. Будучи сильнее, чем казался, он часто давал сдачи, но все-таки предпочитал оставаться незаметным. “Для меня школа была сносной, поскольку музыкальный класс был отделен от остальных помещений, — рассказывал он. — В маленьких кабинках стояли пианино, и я подолгу там болтался после уроков, пока папа не возвращался с работы”. Другие участники группы тоже учились у поощрявшего их Гилмор-Джеймса. “В самом начале его поддержка была очень важна, — вспоминал Колин, — потому что от директора мы ее точно не видели. Как-то раз этот черт даже выписал нам счет за пользование школьной собственностью, потому что мы репетировали в музыкальном классе в воскресенье”.

Своим звучанием *Radiohead* во многом обязаны Гилмор-Джеймсу, который увлек своих учеников классикой XX века, послевоенным авангардом, классическим джазом и музыкой к фильмам. Однажды по его настоянию школьный оркестр играл музыку Ричарда Родни Беннетта к “Убийству в Восточном экспрессе” во время показа фильма. В 1987 году он ушел из Абингдона, чтобы посвятить себя наследию своего тестя, валлийского композитора Мансела Томаса, чью музыку готовил к публикациям. “Я наблюдаю за *Radiohead* так же, как наблюдаю за своими детьми”, — сказал он в телефонном разговоре. Он говорил с щепетильностью человека, посвятившего всю жизнь преподаванию, сохранившего при этом увлеченность

1 Долина Темзы объединяет графства и города вдоль Темзы от Оксфордшира на западе до Лондона на востоке.

и не впавшего в догматизм. “Все они были талантливы в том смысле, что обладали более чем средними способностями гнуть свою линию. Я из другого поколения, так что не всегда понимал, чего они хотят добиться, но точно знал, что они настроены решительно. Было здорово находиться рядом с ними и наблюдать, как они увлекаются очередным открытием. Каждый раз, что мы видимся, — его голос стал тверже, — я говорю, что они должны продолжать гнуть собственную линию”.

Йорк сразу стал главным в группе. Самыми первыми словами, которые от него услышал Селуэй на репетиции, были: “Ты что, не можешь играть быстрее?” В ранних песнях группы слышно влияние *The Smiths*, *R. E. M.*, *Sonic Youth*, *The Pixies* и *The Talking Heads*, чья песня *Radio Head* и дала в итоге название группе (сначала они выступали под именем *On a Friday*, но, к счастью, сообразили переименоваться). Больше всего на них повлияли *The Pixies* — великая, но не ставшая всемирно известной группа из Бостона, чьи смелые, мягкие и шумные песни вдохновляли и *Nirvana*. Уже поступив в университет, ребята собирались по выходным, репетировали, спорили и искали свой стиль. В 1991 году Хафффорд, совладелец музыкальной студии в Оксфорде, оказался в *Jericho Tavern* на их концерте и пришел в восторг от мрачной энергетики Йорка. Он и его партнер Брайс Эдж записали демо группы и стали их менеджерами. Колин, работавший в то время в музыкальном магазине, передал запись торговому агенту EMI Киту Возенкрофту, который вскоре перешел в отдел по работе с артистами и начал продвигать группу. В том же году они подписали контракт с EMI.

“Когда появились эти ребята, я вообще-то готовилась уйти из EMI, — вспоминает Кэрол Бакстер, международный представитель компании. — Я подумала: вот же депрессивные хмыри. Но они оказались амбициозными умницами. Сначала я прятала бумаги, касающиеся *Radiohead*, за Тиной Тернер и *Queensrÿche* — босс считал, что я зря трачу на них время. Но потом позвонили из Израиля, где, как выяснилось, группа была популярна”. Тим Гривз, давний тур-менеджер *Radiohead*, комментировал внезапный успех группы: “Как ни странно, поначалу *Radiohead* были популярнее за границей, чем в Англии. Они разъезжали в фургоне по пропотевшим маленьким клубам. Потом они поехали в Израиль и — бах! — стали рок-звездами. То же самое в Америке. Потом они вернулись в Англию — опять фургон, опять клубы. Они с самого начала поняли, что слава — очень относительная штука. Для этой группы слава — праздник длиною в несколько недель”.

*Radiohead* сделала знаменитыми песня *Creep*. Она стала хитом в 1993 году, во времена расцвета гранжа. Текст — яростное самобичевание влюбленного неудачника:

*You're so fucking special  
I wish I was special  
But I'm a creep.*

*Ты такая пи\*дец особенная,  
Хотел бы я быть таким,  
Но я урод.*

Музыка строилась так же, как песни *The Pixies* вроде *Where Is My Mind?* — размеренные арпеджио, а затем электрический взвизг. От других гранж-вых песен *Creep* отличалась грандиозными аккордами, в частности постоянным переходом от соль мажора к си мажору (!!!). Неважно, сколько раз вы слышали песню, волшебный второй аккорд все равно выплывает как из ниоткуда. Если слова говорят: “Я урод”, то музыка заявляет: “Я прекрасен”. Несколько пугающих шумовых всплеск гитары Джонни только усиливают ощущение затаившейся мощи. *Radiohead* в основном перестали исполнять *Creep*, но даже в записи она поражает. Когда Бивис (из “Бивиса и Баттхеда”) услышал часть с шумами, он заорал: “Рок!” Но чего ж они не играли рок с начала и до самого конца песни? “Ну, если бы в песне не было, типа, отстойной части, то другая не была бы такой, типа, клевой”, — объяснил Баттхед.

*Creep*, как заметил Баттхед, стала первой из многих песен *Radiohead*, где использовалась техника опорных звуков, при которой одна нота аккорда продолжает звучать, пока вокруг нее не сформируется новый аккорд (при переходе от соль к си опорной нотой является си). “Да, это мой единственный прием, — ответил Йорк, когда ему на это указали. — Я пользуюсь только одним приемом, и это как раз он. Надо еще что-то придумать. А то все педали да педали”. Но использование педальных эффектов и опорных звуков не обязательно ограничивает: композиторы романтизма затащали представление о том, что любой аккорд можно быстро развернуть к другому. “Педали” Йорка придают радиохедовским песням горько-сладкий мрачный привкус. (Например, написанная в ля мажоре *Airbag* как будто должна быть радостной, но вкрапления фа и до толкают песню к минору. А хмурая *Morning Bell* колеблется между ля минором и до-диез минором. Это более свободный и вместительный, добавляющий песне своеобразности тип гармонии, чем стандартная прогрессия до-фа-соль-до. Кроме того, это помогает продавать: будь то гитарный рок или головокружительные электронные сэмплы, стиль *Radiohead* остается узнаваемым.

В течение долгого времени многие группы разбавляли свою музыку отрывками из джаза и классики. До сих пор лучшими в таких жанровых смешениях были *The Beatles*. Менее психоделические и прогрессивные группы превратили оркестровые *crescendo* и джазовое веселье в новую разновидность китча. Но классическая восприимчивость *Radiohead* не поверхностна, она — в самом сердце их музыки. При подробном анализе их музыки одна и та же гармоническая ДНК видна везде. Другой их фир-

менный знак — то, как группа управляется с музыкальным пространством. Риффы всегда гуляют по регистрам, прыгая от дисканта к басу, устремляясь ввысь или падая вниз. В песне *Just* с альбома *The Bends* братья Гринвуд играют октатонические звукоряды, чередуя целые тона и полутона, охватывая больше четырех октав и создавая ощущение, что музыка парит где-то далеко наверху.

Иногда кажется, что *Radiohead* исполняют классику нового образца для масс. За время сессий для записи *Kid A* и *Amnesiac*, начавшихся в 1999 году и продолжавшихся полтора года, их звучание стало завораживающе сложным. Например, на *Pyramid Song* для струнных использовался эффект глиссандо, ставший популярным благодаря “Жар-птице” Стравинского, а Селуэй отбивал не поддающийся описанию (потому что, как он сказал, “здесь нет тактового рисунка”), беспорядочный ритм. На *Dollars & Cents* с помощью педали О’Брайен перегонял аккорд из мажора в минор и обратно. Для *Like Spinning Plates* Том научился петь текст одной неиспользованной песни задом наперед, а потом как-то за рулем придумал новые слова. Гитаристы на время отложили свои гитары и научились использовать кучу электронных инструментов. Для *Treefingers* с альбома *Kid A* О’Брайен сочинил музыку, звучащую очень в духе Мессиана, любимого Джонни. Оба альбома многое почерпнули и в джазе, особенно у Чарльза Мингуса, Элис Колтрейн и у Майлза Дэвиса фьюжн-периода.

Тем не менее за этой творческой суматохой не прекращались споры о дальнейшем развитии группы. Всем пятерым часто приходится подробно обсуждать, как совместить гастроли с семейной жизнью, как обуздать СМИ, как вообще со всем справляться. В данном случае Йорку просто надоела музыка с куплетами и припевами, но с ним были согласны не все. О’Брайен считал, что группе нужно вернуться к классическому гитарному року, который к концу 1990-х стал редким зверем. Найджел Годрич вспоминает, что споров было с избытком: “Все просто перестали разговаривать друг с другом. Безумие, так бы я это назвал. Спорить по большому счету было не о чем, потому что группа определенно занималась тем же, чем обычно: лавировала между крайностями. Каждый раз, когда мы взаправду пытались привнести внешнюю эстетику — электронику, например, — ничего не получалось. Все споры были обычной прокрастинацией. А потом — раз! — и за три недели все закончили”.

Летом 2001 года казалось, что *Radiohead* готовы опять сменить курс. На *Amnesiac* несколько песен выделяются откровенным поп-звучанием. *I Might Be Wrong* — сплошной гитарный рык, *Knives Out* напоминает строгие баллады *The Smiths*. А одуряюще прекрасная *Pyramid Song* звучит почти как вариация *Swing Low, Sweet Chariot*.

*I jumped in the river,  
what did I see?*

*Black-eyed angels  
swam with me....*

*We all went  
to heaven in a little rowboat*

*There was nothing to fear  
and nothing to doubt.*

Я прыгнул в реку —  
и что же вижу?

Черноглазые ангелы  
плывут со мной...

Мы все отправились  
в лодочке на небеса

Без страха  
и сомнений.

Это очень йорковская песня, и лучше всего она звучит, когда он играет ее в одиночку на пианино. Заметно, что он поет фразы на выдохе, грудным тембром. Заметна и необычность аккордов, украшенных зависающими нотами, — они остаются в воздухе, где-то между безмятежностью и грустью. “Я купил пианино после *OK Computer*, когда уже просто не мог брать в руки гитару, — рассказывал Том. — Цвет пианино был таким ярким, а я вообще не умел на нем играть. Очень по-рокнрольному”. Но он извлекает из пианино теплый мягкий звук, подняв запястья и лаская клавиши, а не колотя по ним.

Йорк — ярчайшая искра феномена *Radiohead*. Как и со всеми очень одаренными людьми, с ним не всегда просто. При неожиданной встрече с ищущим его внимания незнакомцем он может неуютно замолчать. Он, по собственному признанию, темпераментен и вечно недоволен. Но его придиричливость относится прежде всего к музыке, поэтому остальные члены группы с ней и мирятся. Йорк в состоянии умиротворенности — историческое событие. Сворачиваясь после концерта на диване в гримерке, он выглядит разгоряченным, собранным и озорным. “Здорово, когда с тобой разговаривают как с человеком, а не как с инопланетянином, — говорит он. — Что-то может не получиться, иногда мы лажаем, иногда нет. Хочется как-то попроще, что ли, все воспринимать. Зверски расслабиться”. Возможно, уловив некоторое противоречие в последней фразе, он ухмыльнулся.

*Amnesiac* появился в продаже в Америке в начале июня, в Нью-Йорке по этому поводу был небольшой ажиотаж. 18-летняя Хелен Уенг с Лонг-Айленда дежурила с подружкой, Мелиссой Торрес, возле магазина *Virgin* на Юнион-Сквер, чтобы купить *Amnesiac* с началом продаж в полночь. С собой у нее было написанное собственноручно Томом Йорком письмо, в котором он делился советами, как стать счастливой. “Приятно знать, что кто-то думает так же, как ты”, — сказала она, держа письмо в руках. В заведении *Fez* Джастин Бонд, звезда-трансвестит из кабаре-тнго дуэта *Kiki & Herb*, спел *Life in a Glasshouse* с альбома *Amnesiac*, даже несмотря на то,



что диск еще не появился в магазинах. Он представил ее как песню группы *Rodeohead*, “нового умопомрачительного рок-ансамбля из Англии”, и исполнил ее в стилистике безумной любовной баллады (что не слишком противоречило сути).

Большая часть современной британской музыки не приживается у американской публики. Агент группы Стив Мартин объясняет это так: “Американцы равнодушны к выскочкам. Нам нравится основательность”. *Radiohead*, может, и не самые прямолинейные ребята, но уж точно не выскочки, и основательности им не занимать. Американские гастролы *Radiohead* получились тяжелыми, группа выступала не только на побережье, но и в центральной части страны. В музыкальном бизнесе их знают как вежливых и беспроблемных. Во Франции их единственным экстравагантным пожеланием к гостиничному обслуживанию были “дополнительные полотенца”. Швейцар называл их “приятными, умными и забавными молодыми людьми. Они вовсе не пустоголовые тупицы”. Несмотря на то что два предыдущих больших тура (1997 и 1998 годов) получились изматывающими, они вновь стремились в Америку.

“Конечно, прошлый тур был ужасным, — сказал О’Брайен, — но это не Америка виновата, а наше общее состояние тогда. Эта страна слишком громадна для обобщений. Когда я учился в колледже, я взял академотпуск на полгода, ездил по Америке на автобусах и проникся ею”. Он с нетерпением ждал их выступления в амфитеатре “Ред Рокс”<sup>1</sup> у подножья Скалистых гор. “У нас даже была странная идея повторить концерт *U2* в “Ред Рокс”. В детстве мы смотрели это видео миллион раз, так что знали наизусть каждый кадр. “Это не песня протеста!” — проревел он, вскидывая кулак. Тем фанатам, которые считают, что *Radiohead* теряют связь с рок-н-роллом, стоит почаще смотреть на этого парня, которому очень нравится быть героем гитары, даже когда он, склонившись к сэмплеру, превращает музыку в брызги.

19 июня *Radiohead* въехали в денверский отель. Следующим утром фаны начали стягиваться в “Ред Рокс”, заполняя ведущие к арене пролеты ступеней размером в полмили. В самом низу стояла группа студентов из Университета Пеппердайна и Колорадского университета в Боулдере. Их звали Эльке Голдстейн, Амбер Холлингсуорт, Мэтт Даффи и Кендалл Люкс. “*Radiohead* — музыка для стукнувших в детстве нытиков”, — объясняла Амбер. “Ну не знаю, — ответила Эльке. — В смысле, у них такая репутация, но мы-то не нытики вроде?” Они хрустели морковками и не были похожи на нытиков.

1 Амфитеатр “Ред Рокс” — открытая концертная площадка в Ред Рокс Парк (Денвер, Колорадо). Горы в этом месте образовали естественный амфитеатр с идеальной акустикой. Концерт *U2*, о котором говорит Эд, состоялся 5 июня 1983 года и стал первым официальным видеофильмом группы — *U2 Live at Red Rocks: Under a Blood Red Sky*. Фразу “Это не песня протеста” Боно произнес, представляя *Sunday Bloody Sunday*.

Мэтт критиковал группу. Он говорил быстро, словно по памяти: “У Тома какой-то синдром Боно. Он впадает в политику. Зачем он тусит с Боно? Зачем Боно тусит с президентами и папой? Блин, он же рок-звезда! Разница между *U2* и *Radiohead* в том, что *U2* говорят: “Мир — дерьмо, и мы должны его изменить”, а *Radiohead* говорят: “Мир — дерьмо, но с этим ничего не поделаешь. Мир нелеп и уродлив”. Эльке закатила глаза: “Может быть”. Мэтта несло дальше: “Их диски выпускает ЕМІ, международная корпорация, так что я не очень понимаю, как они умудряются при этом критиковать капитализм. *Kid A* и *Amnesiac*? Поверхностное подражание музыке, которую мы толком не слышали. Том слушает Брайана Ино, *Aphex Twin* и всех остальных музыкантов *Warp Records*<sup>1</sup>. *Packt Like Sardines* — это что вообще? Один и тот же монотонный ритм. Но, когда они начнут ее играть, мы, конечно, все закричим: “Да!” И никто не может точно сказать, за что именно их любят. И все равно мы здесь”.

Всего за несколько минут Мэтт дал исчерпывающую картину взаимоотношений *Radiohead* и критиков. Словно юные фанаты, рок-критики пребывают в состоянии раздраженной дружбы с группами, которыми они восхищаются, примешивая презрение к обожанию. Например, журнал *Q* присвоил *Amnesiac* четыре звезды, а потом назвал альбом “беспомощным, незначительным, унылым”. Некоторые рецензии, особенно в Англии, и вообще переходили на личности. Теперь Том терпеть не может большинство рок-критиков, а те в свою очередь не упускают случая пошпынить его. В результате этой нездоровой возни появились совсем уж лживые статьи, в которых членов группы изображали асоциальными брюзгами.

В “Ред Рокс” *Radiohead* согласились дать коллективное интервью, что случалось крайне редко. К ним пришел отважный юный журналист с MTV Гидеон Яго (уроженец Куинса, на MTV пришел в 21 год, с детства любит *Radiohead*). У него был планшет с целой кипой пометок, включая характеристики на каждого участника группы. О’Брайен и Селуэй показали ему “здоровомыслящими”. Братья Гринвуд “заживо съедят”. По поводу Йорка у него не было окончательного мнения. Его впечатления по большей части основывались на документальном фильме *Meeting People is Easy*, снятом в 1989-м во время гастролей. Этот скучный фильм, состоящий из кучи бессмысленных интервью со смертельно уставшими членами группы (во время одного из них Колин разве что не впадает в кому), был своеобразным ответом музыкальным СМИ. “Мне неинтересно быть очередным болваном с микрофоном, — сказал Яго. — Вроде того парня в фильме, который спросил Тома, удалось ли ему пообщаться с Келвином Кляйном”.

<sup>1</sup> *Warp Records* — британский электронный лейбл, основанный в 1989 году и выпускающий эмбиент, техно, IDM. Влияние *Warp Records* на альбомы *Kid A* и *Amnesiac* действительно велико. *Aphex Twin* (наст. имя — Ричард Дэвид Джеймс) — один из ведущих артистов лейбла.

Яго много читал о *Radiohead*, но решил придержать большую часть своих знаний. Его продюсер Лиана Сю сказала ему: “Помни, что ты не эксперт, а просто фанат”. А фанатов интересовало, не считала ли группа, что переборщила с экспериментальностью, почему *Kid A* и *Amnesiac* не выпустили двойным альбомом, в чем смысл всех песен с *Amnesiac*. Раз или два *Radiohead* все-таки огрызнулись на Яго (например, когда он назвал *Amnesiac* “сборником не вошедших в *Kid A* материалов”), но Селуэй подсказал: “Попробуй еще раз”. Атмосфера по большей части была расслабленной. Яго всех разведал, когда прочитал вопрос от так называемого Стэнли с Кони-Айленда: “Как вы относитесь к тому, что группы типа *Travis*, *Coldplay* и *Muse* добиваются успеха, используя ваше звучание образца 1997-го?” Йорк сложил ладони рупором и прокричал: “Удачи с *Kid A*!” Когда интервью закончилось, на лице Яго читались одновременно потрясение и облегчение. “Это было почти безболезненно”, — сказал журналист, глотнув пива.

В июле 2001-го *Radiohead* вернулись домой, чтобы выступить в Саут-Парке, на большом поле недалеко от центра Оксфорда. Моросил дождь, университетские башни казались далекими серыми глыбами. Это было что-то вроде мини-фестиваля, на котором выступали в основном радиохэдовские любимые группы. Здесь, как и на других летних фестивалях, были лотки с кебабами, пивные палатки и стенды с футболками. На лугу собрались 44 тысячи фанатов, по большей части подростки и молодежь. Несколько часов спустя трава была усеяна пластиковыми стаканчиками с логотипом *Amnesiac*.

Примерно в 16:00 на сцене появился уважаемый английский джазовый трубач Хамфри Литтлтон. После нескольких вступительных слов он с группой начал играть искусный микс произведений Армстронга и Эллингтона. Парень в футболке “*Blur*: дерьмо” крикнул: “Вы крутые!” Потом вышла исландская группа *Sigur Rós*, игравшая своеобразный мистико-минималистичный рок с дьяшми по пять, а то и по десять минут кульминациями. В растянувшейся на полмили очереди к стойке с алкоголем то и дело виднелись лица, зачарованные кроткой силой музыки.

Возможно, шоу выглядело и пахло как обычный уличный рок-фестиваль, но здесь чувствовалось влияние принципов *Radiohead*: любовь к бескрайнему звуку, умение создавать притягательные сочетания, вера в способность публики вобрать в себя все. “Не стоит превращаться в группу, просто играющую свою музыку за деньги, — сказал накануне Колин. — Нам надо стать альтернативной радиостанцией, транслирующей музыку за пределами мейнстрима”. *Radiohead* продвигают десятки изобретательных, но менее известных проектов, включая *Autechre*, *The Beta Band*, *Clinic*, *Kid Koala*, *Lali Puna*, *Low*, *Sparklehorse* и, конечно, Кристофа де Бабалона. Еще они под-

держивают любимых писателей — Наоми Кляйн с их помощью продала тысячи копий антиглобалистской книги *No Logo*. Участники этого списка имеют друг с другом мало — или не имеют совсем ничего — общего, но в этом-то и смысл: все они — не линейка продуктов, а вызывающий шум протеста. Этот партизанский маркетинг в конце концов превращается в форму политического высказывания — в протест против единообразия в культуре.

“Многие по-настоящему талантливые артисты остаются на обочине, — сказал Йорк во время американского турне. — Их намеренно игнорируют, потому что они делают что-то, что не вписывается в текущие рамки. Идиоты лес рубят — щепки летят. Хочется стукнуть их и сказать: “Эй, посмотрите, сколько прекрасного создано в музыке, вам просто нужно верить в людей”. Индустрия, в конце концов, хочет зарабатывать деньги, но, чтобы заработать, компаниям нужно рисковать. А эти люди не рискуют. Они быстренько зарабатывают, и все. Мир от этого лучше не становится. Меня бесит, когда они начинают жаловаться на отсутствие талантливых ребят. Я знаю, что такие ребята есть, и вы это знаете, но до усрачки боитесь хоть что-то сделать”.

В 20:30 *Radiohead* поднялись на сцену Саут-Парка. Это было не самое безупречное их выступление последних недель, но точно самое глубокое. Голос Йорка дрожал от эмоций. Когда Джонни склонился над своими “Волнами Мартено” во время *How to Disappear Completely*, зарядил ливень. Религиозно внимающая толпа не двинулась с места. На последнюю песню Йорк вышел один и взял несколько протяжных аккордов. Инструмент вырубился. Он сказал: “*Es ist kaputt, ja?* У меня другая идея”. Остальные вернулись на сцену и заиграли знакомую мелодию *Creep*, которую не исполняли с 1998 года. Соль мажор перекатился в си. Джонни сыграл любимый нойз Бивиса и Баттхеда. Йорк пел: *What the hell am I doing here?* (“Какого черта я здесь делаю?”).

Позже, в примерке, Йорк выглядел счастливым. Кто-то принес огромную бутылку шампанского, и он пытался налить себе. “Не знаю, было ли заметно, — сказал он жене Колина, поэтессе и романистке Молли Макгранн, — но у меня в конце слезы в глазах стояли”. Но тут проснулся его внутренний перфекционист: “Откуда-то шел мерзкий запах дизеля”.

На следующий день Колин пригласил друзей на бранч. В то время они с Молли жили в Оксфорде в полуотдельном доме<sup>1</sup> на тихой улице. У группы начинался трехнедельный отпуск, и перед Колином маячила непривычная перспектива ничегонеделания. “Можно сходить в кино”, — сказал он таким тоном, будто собрался на Луну. Он пробежался по дискам и пластинкам

1 Полуотдельный дом в Великобритании — многоквартирный дом, имеющий общую стену с соседним.

и включил Брэда Мелдау<sup>1</sup>. Когда кто-то спросил, проникся ли он количеством зрителей в Саут-Парке — а это, возможно, был самый масштабный сход людей за всю тысячелетнюю историю Оксфорда, — он потер глаза и улыбнулся: “Боюсь, что нет. Я следил за руками Фила. В них ритм”.

<sup>1</sup> Брэд Мелдау (р. 1970) — американский джазовый пианист и композитор, автор фортепианных интерпретаций песен *Radiohead*.

## 6.

# Антимаэстро

Эса-Пекка Салонен в Лос-Анджелесском  
филармоническом оркестре

“Однажды утром меня будто озарило”, — рассказывал собравшимся финский композитор и дирижер Эса-Пекка Салонен. Лос-Анджелес, начало 2007 года, вечер одного из тех великолепных теплых дней, которые бывают в Южной Калифорнии и с которыми не хочется расставаться. Композитор описывал нечто, произошедшее вскоре после того, как в 1992-м он возглавил Симфонический оркестр Лос-Анджелеса: “Я рано проснулся — обе мои дочери и жена еще спали, за окном сияло солнце и летали колибри. И я почувствовал что-то странное, что не мог толком обозначить. Я пошел на кухню, сварил чашку кофе, сел и стал размышлять, что это за ощущение и откуда оно взялось. И я понял: это чувство *свободы*. Приятное чувство”. Он объяснил: свобода от тотемов и табу модернизма, свобода исследовать новые принципы музыки и искусства, свобода быть самим собой.

Салонен выступал в Санта-Монике в магазине *Apple*. Его пригласили обсудить одну из последних его работ — оркестровую поэму *Helix* с калейдоскопическими сменами тональности — и те компьютерные программы, с помощью которых он прорабатывает и записывает свои идеи. Среди аймаков и айподов столпилась добрая сотня желающих встретиться с Салоненом людей, от завсегдатаев Филармонии до молодых поклонников электроники. Композитор был необычной знаменитостью — образцом интеллигентного спокойствия в переливающемся городе зрелищ.

Невысокий худой Салонен выглядел неправдоподобно молодо. Не верилось, что в следующем году ему исполнялось пятьдесят. Несколько лет назад журнал *People* хотел включить его в свой список самых красивых людей, а он отказался. Манера речи этого полиглота из Хельсинки соткана из беглого и напевного финского, правильного произношения диктора Би-би-си, из обрывков разных континентальных языков и кучи американских идиом,

часть которых он подцепил у дочерей Эллы и Ани (к тому моменту тинейджеров). По натуре сдержанный, но тем не менее обаятельный собеседник, разбивающий образ маэстро невзмутимыми шутками, непредсказуемыми отступлениями, удивленными интонациями (“Кто, я?”) и нередко — хитрым выражением лица.

Салонен рассказал собравшимся о своих первых годах в Лос-Анджелесском филармоническом: “Мне доверили управлять оркестром, когда мне было тридцать с небольшим. Какой другой город согласится на такое — поручить один из ведущих мировых оркестров какому-то финну, о котором никто не слышал? Но они решились. И я все время ощущал гигантскую поддержку: “О’кей, давай. Сделай что-нибудь. Вперед!”.

И Салонен сделал: ему удалось превратить Лос-Анджелесский филармонический в самый современный оркестр Америки. Гвоздем репертуара стала подзабытая “Весна священная” Стравинского (чья премьера состоялась в 1913-м). Дирижер и слушатели шли друг другу навстречу: слушатели открывали для себя новые звуки, а дирижер смягчал самые острые свои модернистские углы. С открытием в 2003 году Концертного зала им. Уолта Диснея<sup>1</sup> в центре Лос-Анджелеса Филармонический оркестр получил в собственное распоряжение самое поразительное с архитектурной и акустической точки зрения пространство современности. Дальше — больше: музыкальный фестиваль *Minimalist Jukebox* привлек тысячи новых слушателей, а постановка “Тристана и Изольды” Питера Селларса (для которой позже Билл Виола сделал полноценную видеоинсталляцию) провела средневековую трагедию Вагнера через ритуал очищения. Не испытывая недостатка в деньгах, не споря о контрактах, играя для переполненного зала, зарабатывая на новых технологиях, Лос-Анджелесский филармонический стал редчайшим примером счастливого оркестра.

Единственным недовольным, как ни странно, оказался сам Салонен. Всю жизнь его главным желанием было сочинять музыку. Хотя за время работы в Лос-Анджелесе ему удалось написать несколько значительных произведений — *L. A. Variations*, *Wing on Wing*. Концерт для фортепиано, — ему не хватало настоящей творческой свободы, поскольку его дни были заняты дирижированием, репетициями, встречами, публичными выступлениями и интервью. Поэтому 7 апреля 2007 года, после репетиции “Тристана”, когда последние аккорды арии Изольды *Liebenstod* еще звенели в воздухе, Салонен предупредил оркестр, что через два года уйдет, чтобы иметь больше времени для сочинительства и чтобы у оркестрантов появилась возможность начать что-то новое. Пару дней спустя он объяснил: “Я совершенно

<sup>1</sup> Концертный зал имени Уолта Диснея — с 2003 года домашняя сцена Лос-Анджелесского филармонического оркестра. Здание спроектировано Фрэнком Гери, в основе лежит тот же проект, который Гери реализовал для Музея Гуттенхайма в Бильбао.

точно не собирался превращаться в Джаббу Хатта<sup>1</sup> и душить любую новую форму жизни в оркестре". Он сказал, что продолжит дирижировать, но снизит темп — незадолго до этого он согласился занять менее трудоемкую позицию в лондонском оркестре "Филармония", в котором его жена Джейн когда-то играла на скрипке, — и что будет поддерживать связь с Лос-Анджелесским филармоническим.

Оркестр все еще переваривал новости от Салонена, когда исполнительный директор Дебора Борда сделала второе заявление. По итогам тайного совещания с Комитетом по связям с артистами, в который входят пять музыкантов Филармонического, следующим руководителем оркестра администрация выбрала 26-летнего венесуэльца Густаво Дудамеля. В 2004-м Салонен входил в жюри конкурса дирижеров, который проходил в немецком Бамберге, и одним из участников которого был Дудамель. Салонен послушал исполнение Пятой симфонии Малера и тут же позвонил Борде, чтобы рассказать, что встретил "зверского дирижера", которого имеет смысл пригласить в Лос-Анджелес. В следующие три года Дудамель дважды дирижировал Филармоническим оркестром. В поисках преемника Салонена Борда просила оркестрантов оценивать каждого приглашенного дирижера. Дудамель заслужил практически единодушное одобрение.

О назначении Дудамеля объявили в понедельник на пресс-конференции. Через три дня в погруженном в темноту зале — голубая подсветка ступеней мерцала, словно звезды сквозь корабельные снасти, — Салонен открыл первый акт "Тристана". Звук был чистым и насыщенным, как и на многих его прошлых выступлениях, но в этот раз к нему примешивалась необузданность, которой почти не было слышно в первые годы контракта с оркестром — тогда благодаря его строгому контролю интерпретации Стравинского и Шенберга поражали своей скрупулезностью, а эмоциональность Моцарта и Бетховена сдерживалась. С помощью широких и свободных движений палочки он в равной мере направлял музыку Вагнера и позволял ей увлечь себя.

Эпоха Салонена в Лос-Анджелесе, закончившаяся 19 апреля 2009 года прозрачной "Симфонией псалмов" Стравинского, стала поворотным пунктом истории классической музыки в Америке. Это была история не об отдельной личности, которая сверхъестественным образом накладывает свой отпечаток на организацию (такую оценку композиторской деятельности Салонен считал "пустой"), но о личности и организации, раскрывших друг в друге потаенные способности и показавших таким образом жизнеспособность самого оркестра, самого консервативного и одновременного самого мощного музыкального организма.

<sup>1</sup> Джабба Хатт — отрицательный персонаж из киносаги "Звездные войны".



В книге “Классическая музыка в Америке: история взлета и падения” (*Classical Music in America: A History of Its Rise and Fall*, 2005) Джозеф Хоровиц в двух словах объяснил, почему американской классической музыке было так сложно выбираться из тени европейской. Хоровиц пишет, что в самом начале XX века ведущие музыкальные учреждения страны (по большей части великие симфонические оркестры Востока и Среднего Запада) выстроили “исполнительскую культуру” — ритуал безупречного повторения на концертах классики XVIII и XIX веков. Концертные залы явным образом превращались в храмы Бетховена и его собратьев — великие имена, как правило, были выгравированы печатными буквами над сценой. Знаменитые маэстро и виртуозы, придавая знакомым произведениям легчайший налет новизны, лишь имитировали творческий процесс. Живые композиторы стали диковинной помехой. В такой системе не осталось почти никаких существенных связей с современностью. Неудивительно, что, имея дело с копиями, а не оригинальными произведениями, оркестрам со временем пришлось начать сражение за аудиторию.

Время от времени прогрессивно мыслящие дирижеры пытались исправить некрофильские наклонности американской классической аудитории. Леопольд Стоковский, может, и был упертым брюзгой, когда дело касалось соблюдения тишины в зале, но при этом он был удивительно открытым в вопросах включения в программу современной музыки, не говоря уже об использовании новых технологий или защите цветных композиторов и музыкантов. Не меньшим авантюристом был и возглавлявший Бостонский симфонический оркестр Серж Кусевицкий, который не только представлял признанные во всем мире шедевры вроде “Симфонии псалмов” Стравинского, “Питера Граймса” Бриттена и симфонии “Турангалила” Мессиана, но и практически в одиночку формировал американский оркестровый репертуар (по его заказу были написаны главные симфонии Копланда, Роя Харриса, Уильяма Шумана). Три подряд главы Нью-Йоркского филармонического оркестра — Димитрис Митропулос, Леонард Бернштайн и Пьер Булез — с переменным успехом пытались показать жителям Нью-Йорка силу и красоту музыки XX века. Булезу действительно удалось привлечь молодежь в джинсах на серию “Концертов на циночках”<sup>1</sup>, на которых убирали все сиденья из зала, но более взрослые держатели абонементов брюзжали все то время, что он возглавлял оркестр.

Профессионалы от музыки часто приводили филармонические эксперименты Булеза в качестве доказательств того, что прогрессивный дирижер,

<sup>1</sup> Концерты на циночках (*Rug Concerts*) — серия концертов, организованных Булезом в Нью-Йоркской филармонии в 1970-е годы. Вместо сидений в зале раскладывали циновки и коврики, чтобы зрители могли слушать музыку расслабившись. Оркестр также перемещался со сцены в зал к публике. Булез объяснял это тем, что привычное музыкальное представление формализовано настолько, что становится почти невозможно эмоционально вовлечь публику в музыку.

как бы он ни был талантлив, не может противостоять оркестровому мейн-стриму. Это общепринятое убеждение не опровергалось до тех пор, пока в 1990-е на Западное побережье не прибыли двое прогрессивных музыкальных руководителей. Одним из них был Салонен, вторым — Майкл Тилсон Томас, в 1995-м возглавивший Симфонический оркестр Сан-Франциско. У этого оркестра уже была новаторская репутация: с 1978-го по 1985-й композитором-резидентом здесь был Джон Адамс, потрясший публику неоромантическим величием своих произведений *Harmonium* и *Harmonielehre*. Тилсон Томас привнес выверенную музыкальность, эклектичный вкус, умение доносить классическую музыку до неофитов, мастерство изысканных трактовок. Его первый сезон закрылся жизнерадостным Американским фестивалем, программа которого варьировалась от симфонии “Праздники Новой Англии” Айвза до импровизации в стиле Кейджа, исполненной оставшимися в живых участниками группы *The Grateful Dead*<sup>1</sup>. В статье об этом событии для *New York Times* я написал: “Центр притяжения оркестровой жизни Америки сдвинулся к Западу”.

Расцвет Лос-Анджелесского филармонического получился более неожиданным. Большую часть прошлого века он считался оркестром второго уровня. Оркестрант-ветеран оценивал его “немногим выше, чем прославленный местечковый оркестр”. В 1919 году его основал Уильям Эндриус Кларк-мл., сын одного из “медных королей” Монтаны. Кларк был искусным скрипачом-любителем, коллекционером книг и рукописей (включая огромное количество материалов, связанных с Оскаром Уайльдом) и заботливым спутником многих привлекательных молодых людей, которых он вытаскивал со дна общества. В 1930-е благодаря твердой руке Отто Клемперера филармоническому оркестру удалось добиться признания, но лучшие оркестры города принадлежали киностудиям, нанимавшим многочисленных беженцев от гитлеровского режима. После войны из-за постоянного кризиса финансирования Лос-Анджелесский филармонический погрузился в эпоху сонного застоя. В архивах оркестра я обнаружил забытый отчет за 1963 год, согласно которому дефицит бюджета (который и так не достигал миллиона) составлял 125 тыс. долларов.

В оркестре решили, что придется пойти на некоторые риски. Во-первых, жена издателя *Los Angeles Times* Дороти Баффум Чендлер собрала деньги на строительство нового роскошного зала — Павильона Дороти Чендлер. Во-вторых, оркестр пригласил нового руководителя, своего первенца из очереди юных дарований, — 26-летнего Зубина Мету<sup>2</sup>. И самое важное — в 1969 году управляющим директором был назначен Эрнест Флейшманн, ко-

<sup>1</sup> Фронтмен группы Джерри Гарсия умер 9 августа 1995 года.

<sup>2</sup> Зубин Мета (р. 1936) — индийский дирижер, возглавлял Лос-Анджелесский филармонический оркестр в 1962–1978 годах.

торый за время сотрудничества с Лондонским симфоническим оркестром заработал в мире классики репутацию горячего революционера, утверждавшего, что современный оркестр больше не может представлять один и тот же заезженный репертуар для стареющих подписчиков. Он должен превратиться в более подвижный организм, заявлял Флейшманн позднее, в “сообщество музыкантов”, способное исполнять новую музыку и камерные концерты, приходиться в школы и играть любой репертуар. И конечно, ему придется подчиниться воле сильного менеджера.

После подъема наступил спад. Мета перешел в Нью-Йоркский филармонический оркестр. Акустика Павильона Чендлер оказалась безжизненной. Периоды руководства Карло Марии Джулини и Андре Превина<sup>1</sup> были относительно недолгими. Флейшманн, родившийся в Германии в еврейской семье и выросший в Южной Африке, осознавал необходимость второй революции. Ему требовались новый зал и новый дирижер. “Нам нужен не храм культуры, а скорее гостеприимное место”, — говорил в 1988 году Флейшманн о новом проекте. Был проведен конкурс, в котором победил Фрэнк Гери — деконструктивист, о котором в то время много говорили, но которого мало нанимали и который в 1970-е внес изменения в летнюю резиденцию Филармонического — открытую площадку *Hollywood bowl*. Что же до дирижера, то он должен был быть не только виртуозом, но и мыслителем.

В 1983 году во время перелета из Марселя в Лондон Флейшманн столкнулся с музыкальным агентом, который рассказал ему, что некоторые финские певцы были в восторге от молодого дирижера со смешным именем, которого он не помнил. Перед вылетом в Лос-Анджелес Флейшманн провел ночь в Лондоне, где и узнал, что человек по имени Эса-Пекка (очевидно, тот самый, о котором говорил агент) был назначен дирижировать оркестром “Филармония” прямо накануне исполнения колоссальной Третьей симфонии Малера.

“Это было в понедельник, — рассказывал мне за ланчем Флейшманн. — На вторник у меня была назначена встреча в Городском совете Лос-Анджелеса — обсуждение гранта, что-то такое. Деньги нам были нужны. В самолете на полпути к дому я понял, что был неправ, нужно было остаться и послушать финна. Попросить пилота развернуться возможности не было, так что во вторник я сходил на встречу, а в среду вылетел обратно в Лондон. Я был совершенно потрясен малеровской Третьей и после концерта пошел за сцену знакомиться с Эсой-Пеккой. Он стоял в футболке с банкой пива, и я понял, что он нам подходит”.

1 Карло Мария Джулини (1914–2005) — итальянский дирижер, возглавлял Лос-Анджелесский филармонический в 1978–1984 годах. Андре Превин (р. 1929) — американский дирижер, пианист и композитор, возглавлял Лос-Анджелесский филармонический в 1985–1989 годах.

Салонен характерно кривится, вспоминая свой первый визит в Америку (в 1984-м, по приглашению Флейшманна). “Я был совершенно европейским созданием, — рассказывает он, — таким винтажным евротрэшем”. После выступления с Филармоническим с программой, включавшей бешеную Третью симфонию Витольда Лютославского (на первой репетиции Салонен приветствовал оркестр не слишком обнадеживающей фразой: “Полагаю, вы знакомы с партитурой Лютославского”), он согласился пойти в клуб с одним из оркестрантов. Постояв в углу, он набрался смелости и подошел к сидящей за стойкой красотке. Она спросила, что он делает в городе. “Ну, я только что дирижировал Лос-Анджелесским филармоническим оркестром”, — ответил он. “Ничего глупее ни слышала”, — сказала она и ушла.

Это анекдот очень в стиле Салонена: ощущение собственной важности сталкивается с реальностью. “Как-то раз во время выборов президента Финляндии, — рассказывал он друзьям за ужином, — меня внесли в дополнительный список кандидатов. Я получил целых два голоса, чуть меньше, чем Дональд Дак”.

Переехав с семьей в Лондон, с 2002-го по 2009-й год Салонен жил в современном, выкрашенном в белый цвет доме в Брентвуде. Когда я заехал к нему в гости, он рассказал, как пианистка Мицуко Утида побывала однажды в его домашней студии, в которой стоит когда-то принадлежавшее дирижеру-эмигранту Бруно Вальтеру фортепиано *Steinway*. “Конечно, я им очень гордился, поэтому сказал Мицуко, — тут он понизил голос и заговорил с английскими нотками, — “Тебе стоит сыграть на моем фортепиано, оно раньше принадлежало Бруно Вальтеру”. — “Неужели?”, — сказала Мицуко. Она села, сыграла пару отрывков и остановилась: “Эса-Пекка, фу-у-у!”.

Его жесты самоуничтожения не слишком убедительны. Робкие не становятся руководителями крупнейших оркестров. Невозмутимость Салонена иногда больше смахивает на прохладность и даже суровость. Он избегает сентиментальных похвал (“Очень хорошо!” — высочайшая форма одобрения) и может привести подчиненных в смятение, сказав что-то типа: “Вообще-то это не очень хорошо”, — и тут же умолкнув. Ему не хватает американского умения заполнять паузы в беседе уверенной болтовней, и людям приходится учиться не считать его молчание неловкой паузой. Он часто вворачивает финскую поговорку: “Финский интроверт разглядывает свои ботинки, а экстраверт — чужие”.

Салонен родился в 1958 году в увлеченной музыкой семье из среднего класса. Когда ему было четыре года, мать пыталась заставить его играть на пианино, но он “отказался наотрез, потому что мне было совершенно ясно, что на пианино играют девочки, а мальчики играют в футбол”. (Теперь он изменил свое мнение: “Девочки тоже могут играть в футбол”.) В конце концов он начал играть на валторне, потому что, как объяснил ему взрослый

музыкант, духовикам легче пробиться в оркестр. Но лишь услышав в десять или одиннадцать лет величественную, чрезмерную “Турангалилу” Мессиа-на, он понял, что хочет писать музыку.

В 1970-е годы многие финские композиторы по-прежнему писали задумчивые симфонии в духе Сибелиуса, хотя некоторые уже устремились к двенадцатитоновой музыке и другим продвинутым техникам. К тому времени, когда Салонен поступил на отделение композиции и дирижирования в главное музыкальное заведение страны, Академию им. Сибелиуса, он уже жаждал проповедовать истину сложного. Однажды он написал статью о “поражении тональности”, в другой раз прервал школьную вечеринку, поставив пластинку с очень современным, но не особенно танцевальным “Молотком без мастера” Булеза.

В Академии Сибелиуса Салонен оказался в одной компании с юными авангардистами Магнусом Линдбергом и Кайей Саариахо. Они образовали коллектив под названием *Korvat Auki!* (“Открыв уши!”) и начали устраивать концерты новой музыки, на которые, впрочем, люди собирались неохотно. На приснопамятный вечер, посвященный немецкому композитору-концептуалисту аргентинского происхождения Маурисио Кагелю, заглянули только две пожилые дамы, да и те по ошибке. В другой раз, по легенде, пришли дворник с собакой и мать одного из композиторов. Юношеское оркестровое произведение Линдберга *Kraft*, бурлящая структура которого строится вокруг перкуссии из металлического хлама, было представлено в рамках идиотской программы, включавшей арии Генделя в исполнении знаменитой певицы меццо-сопрано Терезы Берганса. Она пела *Ombra Mai Fu*, а позади нее на проводах раскачивались автозапчасти, ножки офисных стульев и другие металлические предметы, громыхавшие симфонией шума. “Интересны лишь крайности”, — повторял Линдберг. Салонен не возражал.

С тех пор композиторы из “Открыв уши!” ушли от звукового экстремизма. Хотя их музыку вряд ли можно назвать легкой для восприятия, она стала более приятной, лиричной и разносторонней. Салонен придумал собственный словарь, в основе которого лежат гексахорды — звукоряды из шести нот; если все шесть звучат одновременно, случаются ушераздирающие диссонансы, хотя композитору и нравится вычесывать из материала тональные мелодии. В 1999 году в цикле песен “Пять картин на стихи Сапфо”, написанном для Дон Апшо<sup>1</sup>, проявился лиризм. Вокально-оркестровое произведение 2004 года *Wing on Wing* с включенными в него сэмплами голоса Фрэнка Гери ассоциировалось с пикирующими формами самого концертного зала им. Диснея. Ближе к финалу под аккомпанемент пузырящихся, жужжащих трелей нижних секций оркестра голос Гери коротким закольцованным лупом

1 Дон Апшо (р. 1960) — американская певица, сопрано.

произносит: “Вернись к началу”. Судя по нескольким последним работам с грубо вытесанными мелодиями и формами, придающими простоту фантастически сложным структурам, Салонен последовал этому совету.

Какую именно роль Калифорния сыграла в музыкальном развитии Салонена, еще предстоит определить его официальному биографу (композитор утверждает, что приближается к тому периоду карьеры, который в примерном переводе с финского называется “обсирающийся глухонемой” или “почтенная старость”, так что пора задуматься о биографии). Без сомнения, дирижерская карьера и работа в Лос-Анджелесе повлияли на него. В произведениях *Foreign Bodies* и *Helix* слышен пульсирующий ритм и характерные для поп-музыки модуляции. Одно время он слушал рок по пути домой после концертов, разрешая водителям включать музыку на свое усмотрение. Его впечатлил радиохэдовский *OK Computer* (однажды он даже выпивал с участниками группы), а вот к *Kid A* и *Amnesiac* у него были замечания (“Многовато остигатных *crescendo*”). Как и многие думающие люди, он обожает Бьорк, хотя в спортзале предпочитает слушать Шакиру. Признавая, что большая часть поп-музыки его расстраивает или вгоняет в тоску, Салонен все равно допускает, что поп-пластинка может сразить его так же, как *OK Computer*, и в своем творчестве стремится к похожему сочетанию продуманного и интуитивного.

Салонен погрузился в эмигрантскую культуру Лос-Анджелеса, которую составляли композиторы, музыканты, писатели, художники и киношники, заселившие в 1930-х и 1940-х годах Западный Голливуд, Беверли-Хиллз, Брентвуд и Пасифик Палисейдс. Он разыскал дома Брехта, Томаса Манна, Рахманинова и, конечно, Шенберга и Стравинского (Салонен даже раздумывал над покупкой дома Стравинского на Норт-Уэтерли-драйв, но его отпугнули оставшиеся на ковре вмятины от фортепиано композитора). Эмигранты условно разделились на две категории: американизировавшиеся вроде Фредерика Конера, который в романе “Крошка” (*Gidget*) систематизировал серферский сленг, и отстранившиеся типа Теодора Адорно, засевшего в своем доме на Саут-Кентер-авеню и размышлявшего о взаимозаменяемости тоталитаризма и капитализма.

Салонен находится где-то между ними. В его сочинениях соединяются аристократичная сложность европейского музыкального образования и грубоватая энергия Калифорнии, надолго ставшей его домом. Простые аккорды сталкиваются с кипучей структурой, мелодия танцует и ускользает. Его речь подчиняется похожему культурным виткам. Выступая в январе 2007-го в зале им. Диснея, он коротко рассказал о малеровской Седьмой симфонии и о “Пяти пьесах для оркестра” Веберна; развитие от позднеренессансного изобилия к современной строгости, сказал он, напоминает взрыв гигантской звезды, порождающий белых карликов. И пояснил: “Вообще-то в школьной хоккейной команде меня называли белым карликом”.

С момента приземления в Лос-Анджелесе у Салонена был четкий план. Когда мы только познакомились в 1994-м, он говорил мне: “Куча народу ходит на выставки современного искусства и смотрит арт-хаус, то есть соборают они больше, чем среднестатистический человек. Но вот на концерты классической музыки они не ходят. Это проблема восприятия. Они не считают оркестр частью современной арт-сцены. Они не обсуждают его в своем кругу — симфонические оркестры ведь исполняют Бетховена, а ходят на них 85-летние старики. Но сейчас люди наконец начали понимать, что Филармонический движется навстречу XXI веку”. Другими словами, он знал о проблеме существования образованных незрителей задолго до того, как эксперты ее сформулировали.

Сначала теория опережала практику. Музыканты вспоминают замкнутого молодого человека, которого было почти не слышно на репетициях и с которым было непросто разговаривать после. Упорное формирование репертуара из колючих европейских произведений Лютославского, Берио и Лигети вылилось в рухнувшую посещаемость. Через пару лет оркестранты убедили его внимательнее отнестись к предпочтениям завсегдатаев. Если бы все пошло привычным путем, Салонен уступил бы или, наоборот, вернулся бы в Европу, ворча на отсталость американцев. Но вместо этого он занял непреклонную позицию, хотя и добавил к новому репертуару старые произведения. Применив стратегию Булеза, он сделал упор на “классику XX века” — “Концерт для оркестра” Бартока и “Весну священную”, — прибавив к ним современные произведения Лигети, Линдберга и Стивена Стаки, давнишнего приглашенного композитора оркестра. И это сработало.

По расчетам Салонена, новый концертный зал Гери должен был стать решающим фактором, но в течение нескольких лет казалось, что он так и не будет построен. Когда в декабре 1992-го строительство все-таки началось, проектная стоимость возросла до сотен миллионов долларов. Желавших профинансировать сумму сверх 50 млн долларов, пожертвованных вдовой Уолта Диснея Лиляной, не находилось (*The Disney Company*, как и большинство голливудских компаний, не имеет отношения к залу; Филармонический оркестр долгое время существовал на деньги семей из Пасадены). Флейшманн и Салонен не сдавались. В 1996 году Салонен сказал Марку Суэду, ведущему обозревателю классической музыки из *Los Angeles Times*: “Я все-таки исключаю возможность того, что зал не будет построен”.

В 1998 году Флейшманн отошел от дел. Два года спустя, после туманного междоусобицы с исполнительным директором-голландцем<sup>1</sup>, приехала Борда, миниатюрная энергичная уроженка Манхэттена. Ее разыскал Салонен, и поначалу этот выбор не казался очевидным. В то время Борда была

1 Имеется в виду Виллем Вийнберген, голландский пианист и арт-менеджер.

исполнительным директором Филармонического оркестра Нью-Йорка, богатой и консервативной организации: “Все равно что возглавлять Гарвард; я не сразу поняла, что это не обязательно хорошо”. Она часто конфликтовала с Куртом Мазуром, в то время — музыкальным директором оркестра. Еще раньше она добилась успеха, работая с бостонским ансамблем новой музыки и с Симфоническим оркестром Сан-Франциско (вместе с дирижером Эдо де Ваартом и композитором Джоном Адамсом), но в Нью-Йорке она чувствовала себя как в тисках. “Эса-Пекка вернул меня к жизни, — говорит она. — Этот оркестр меня спас”.

Как и Флейшманн, Борда — грозный менеджер, управляющий оркестром как малоприбыльной, но неленивой некоммерческой организацией. Когда нужно, она может быть напористой — именно так ей удалось увести Густаво Дудамеля у полудюжины интересовавшихся им оркестров. Она укрепила финансовое положение организации. После переезда в зал имени Диснея в 2003 году оркестр объявил об увеличении годовой выручки на 62 %. Конечно, было сложно повторить ежевечерние аншлаги первого диснеевского сезона, тем не менее весной 2007-го Филармонический распродавал внушительные 92 % билетов. В отличие от большинства оркестров высшей лиги он в меньшей степени зависит от благотворительных пожертвований. Большая часть его 84-миллионного бюджета складывается из продаж билетов на концерты регулярного репертуара, кроме того, существенную прибыль приносят летние сезоны в *Hollywood Bowl*. Между оркестром и менеджментом подозрительно мало разногласий.

Все же, несмотря на такое бюджетное и управленческое благоденствие, Лос-Анджелесский филармонический остается непредсказуемым и, пожалуй, самым экспериментальным американским оркестром. Одна из ключевых его фигур — уроженец Геттисберга (Пенсильвания) Чад Смит. Он начинал многообещающим и стильным оперным тенором, но затем резко переключился на составление прогрессивного репертуара. Сейчас он — вице-президент по репертуарному планированию, именно он отвечает за составление программы и переговоры с приглашенными музыкантами. “Пару лет я слушал Эсу-Пекку, — говорит Смит, — и понял, что мышление всегда должно стремиться к большему — не масштабу, но воображению. Так мы пришли к идее минимализма”.

Состоявшийся весной 2006 года фестиваль *Minimalist Jukebox* изначально должен был стать относительно традиционным событием, объединяющим композиторов-минималистов с более классическим репертуаром — например, Стива Райха с Бахом. Но это было бы слишком скучно для Диснеевского зала. В итоге в двухнедельном фестивале прозвучали произведения композиторов от классических минималистов — Райха, Терри Райли, Филипа Гласса — до постминималистов (*Decasia* Майкла Гордона



и *Hallucination City*, симфония для ста электрогитар Гленна Бранки). Фестиваль открылся выступлением британской эмбиентной группы *The Orb*, растянувшимся на всю ночь. Обладатели абонементов массово уходили, обменивая свои билеты на билеты других концертов, но пустые места заполняли намного более молодые слушатели. Фестиваль стал почти безбуклетным, несмотря на то что для привлечения менее искушенной аудитории цены на некоторые билеты были существенно снижены.

Возможно, самым смелым решением Борды было оказывать приглашенным композиторам вроде Адамса<sup>1</sup> и Томаса Адеса такой же королевский прием, как и Йо-Йо Ма и Джошуа Беллу, — Борда называет их “композиторами-героями”. В 2007-м *Naïve and Sentimental Music* Адамса, представленная в рамках серии *Casual Fridays* (укороченная программа, в которой музыканты пренебрегают формальным облачением, а после концерта общаются со зрителями), собрала практически полный зал. Привлечение крупных шишек позволило Борде продолжить давнюю серию концертов новой музыки *Green Umbrella*, которую Флейшманн запустил еще в 1982 году. И если в самом начале на эти концерты почти не ходили, то в последние годы они собирают до 1600 человек, хотя в другом городе такие представления привлекли бы 30–40. В 2006 году австралийский композитор Бретт Дин, взойдя на сцену, остолбенел и сказал, что никогда не видел такой толпы на концерте новой музыки.

Одна из немногих областей, в которых оркестр не так преуспевает, — это продвижение молодых композиторов. Выступая на образовательной конференции в Нью-Йорке, Салонен сказал: “Организации стремятся обезопасить себя. Они неохотно заказывают масштабные произведения молодым. Они не хотят рисковать, и в итоге все вертится вокруг одних и тех же имен”. Но именно эту претензию любой композитор, если он не носит фамилию Адамс, Адес, Стаки или полдюжины других, может адресовать самому Филармоническому. В рамках концепции “композиторов-героев” оркестр мог бы бросить вызов самому себе и попытаться удачи с 26-летним композитором так же, как он поступил, пригласив 26-летнего дирижера.

Филармонический оркестр пытается решить главную задачу, стоящую перед всей индустрией, — как привлечь новых слушателей, не растеряв старых. Ядром аудитории всегда будут преданные поклонники классики, которые хотят слушать симфонии Бетховена и концерты Рахманинова. Далее, существуют люди, которые, по Салонену, “соображают больше”, — они нужны на классических концертах, но не посещают их. Чтобы потратить обеим аудиториям, оркестр превращается, по сути, в две организации под одной крышей: в музей шедевров и галерею новой музыки. В том же направлении движутся

<sup>1</sup> Речь идет о Джоне Кулидже Адамсе, а не о его тезке Джоне Лютере Адамсе.

и некоторые другие музыкальные директоры, в частности Дэвид Робертсон в Сент-Луисе, Роберт Спано в Атланте, Марин Олсоп в Балтиморе, Осмо Вянскя в Миннеаполисе и, с 2009-го, Алан Гилберт в Нью-Йорке. Внезапно рассуждения об ограниченности американских оркестров теряют всякий смысл.

Что касается самих музыкантов, их главный ресурс — гибкость. Великим оркестрам Кливленда и Чикаго, возможно, и присуще безупречно отполированное звучание, зато ни один американский коллектив не сравнится с Лос-Анджелесским филармоническим в способности мгновенно усвоить широчайший музыкальный диапазон. Адамс, впервые дирижировавший в Лос-Анджелесе в 2006-м и ставший здесь впоследствии частым гостем, сказал мне: “Они, в общем-то, всегда начинают с поиска подходящего стиля исполнения для каждого произведения — звучания, фразировки, дыхания, атаки, тембра, необъяснимого целого. Так и должно быть, но такой подход — редкость”. Адамс называет их “самым *американским* оркестром. Они не сдерживаются и не выпендриваются. Если вы встретите пару-тройку музыкантов, вам даже не придет в голову, что они играют в оркестре, что они из мира классики”.

Как-то раз я на весь день присоединился ко второму виолончелисту Бену Хону. Этот косматый 38-летний мотоциклист играет в оркестре с 24 лет. В девять утра он приехал в зал на занятия в студии с двумя студентами. Один из них учил Скрипичный концерт Элгара; проработав вопросы работы смычком и фразировки, Хон попытался заставить студента подумать о произведении с точки зрения “утраты невинности” и наследия войны.

Незадолго до одиннадцати Хон спустился на первый этаж Диснеевского зала на утренний концерт. Программа включала первую и третью симфонии Брамса, дирижировал приехавший на две недели Кристоф фон Донаньи. “Мы заработаем на билетах, — говорила Борда, — да и оркестру это будет полезно. Кристоф проработает все до мельчайших деталей, вернется к основам”.

После концерта Хон отправился на ланч с несколькими молодыми музыкантами: валторнистом Эриком Оверхольтом, появившимся в оркестре всего несколько месяцев назад, ведущей гобоисткой Арианой Гес, которая тоже присоединилась к оркестру лишь в начале сезона, и помощником дирижера Жоаной Карнейро. Они говорили о прослушиваниях (“Это довольно жестокая и, наверное, самая сложная вещь, через которую вы как музыканты должны пройти”, — сказал Хон), об ограниченности консерваторского образования (Гес изучала английский в Колумбийском университете параллельно с музыкой в Джульярской школе) и о том интеллектуальном удовольствии, которое доставляет исполнение новой музыки. Некоторым ветеранам оркестра так и не пришелся по душе любимый рацион Салонена из произведений XX века и современности, но для нескольких молодых му-

зыкантиво именно он стал главным плюсом работы. Гес отметила, что слушатели постарше больше не бегут к выходу, когда слышат Лигети в регулярном репертуаре. Вместо этого они научились бросаться фразами вроде: “К этому нужно отнестись так же, как к Джексону Поллоку”.

Хон углубился в размышления о пробелах консерваторского образования и о том, чему его могут научить иные способы создания музыки. В частности, его интересовала импровизация. После ланча он окольными путями направился в район Лорел Кэньон к Лили Хайдн — сессионной скрипачке, автору-исполнителю, бывшей актрисе, которая давала ему уроки полуджазовой-полуиндийской импровизации. Эта деятельность выходит за рамки его привычной работы в оркестре, но вписывается в расширенную миссию Салонена в Филармоническом, согласно которой импровизация играет важную роль во многих послевоенных авангардных сочинениях и еще большую — в современных альтернативных.

Хон присоединился к Хайдн в украшенной коврами и старинными лампами студии. В помещении стоял легкий запах благовоний. Они начали работать над треком с будущего альбома Хайдн. Она спела: “*We all saw the water sweep the streets with the force that carried Noah*”. Хон сопровождал эти слова задумчивыми арпеджио. Затем минут двадцать оба импровизировали на индийской тамбуре. Сначала Хон как будто колебался, зависнув на повторяющейся фигуре или исполняя быстрые гаммы вверх и вниз, которые, казалось, отражали настроение.

“Найди волшебство в интервалах”, — сказала ему Хайдн. Она посоветовала держать двух-, трехнотную фигуру, раскачивая, сдвигая ее ритмически, а затем усилить эффект, добавив еще одну ноту. Хон немедленно начал с задумчивого минорного потока, немного напоминавшего виолончельные партии “Туонельского лебедя” Сибелиуса, и на пару минут затерялся в собственной музыке.

В какой-то момент он сказал: “После нескольких сессий я начал по-другому слышать. Я глубже чувствую нюансы каждой ноты. В детстве мне говорили: чтобы ощутить сладость риса, каждую пригоршню нужно разжевывать 72 раза. Так и тут. Классической музыке иногда не хватает этого ощущения, а занятия научили меня ценить каждую ноту”.

Все это Хон использовал, исполняя утром Брамса. Он импровизировал с парящей в начале Первой симфонии величественной хроматической линией, пронизывающей весь оркестр, играя с весом и тембром каждой ноты. Он остановился на верхней си-бемоль, позволив ноте поплыть дальше, к каньону.

Находясь рядом с музыкантом вроде Хона, понимаешь, что влияние дирижера на оркестр легко переоценить: Лос-Анджелесский филармонический,

например, состоит из сотни отдельных личностей. Салонену это известно как никому другому: в молодости он довольно скептически относился к своей будущей профессии. “Я не особенно стремился стать дирижером, — говорит он. — Мне, честно говоря, вообще не нравились дирижеры, особенно обложка пластинки *Ein Heldenleben*, на которой Герберт фон Караян сидел на “Харлее”. Мне казалось, что это ужасное дурновкусие, да и сейчас я так же считаю. Я был уверен, что дирижерам достается незаслуженно много внимания, тогда как действительно важному человеку, то есть композитору, платят меньше всех, бронируют худшие отели, его шпыняют все кому не лень. Я по-прежнему считаю, что это мерзко”.

В течение нескольких лет ходили слухи об уходе Салонена. Он ставил себе разные цели — переехать в новый концертный зал, найти подходящий к пространству Гери артистический образ, поднять исполнительский уровень оркестра и упрочить его финансовое положение. “Шаг за шагом все это начало претворяться в жизнь”, — сказал он. Он думал уйти после открытия зала им. Диснея, но не смог устоять перед пьянящим искушением дирижировать там: “Я думал, это слишком здорово, это как сбор урожая. К тому же взаимоотношения с оркестром вышли на новый уровень. Мне часто казалось, что они читают мои мысли, — они просто делали что-то такое, о чем я сам еще не успел толком подумать. Сплошная доброта и тепло с обеих сторон”. И тем не менее, даже находясь в отпуске, он чувствовал, как на него давят рабочие обязательства.

Весной 2006 года, во время фестиваля *Minimalist Jukebox*, Салонен находился в Париже, дирижуя мировой премьерой оперы его старой университетской подруги Кайи Саариахо *Adriana Mater*. Там он начал работать над “Концертом для фортепиано”, который ему заказал Нью-Йоркский филармонический оркестр. Все лето и осень работа шла урывками, но после Рождества партитура была закончена. Вынужденные побеги в студию от семьи только усилили ощущение, что с дирижированием нужно заканчивать.

Концерт был написан для пианиста Ефима Бронфмана, одного из ближайших друзей Салонена и ведущего интерпретатора Рахманинова. Салонен был настроен решительно противостоять наследию виртуозного романтического концерта и баловался каскадами двойных октав, широкоохватными аккордами, а в конце второй части вывел главную тему. В то же время музыкальный язык произведения звучит очень современно: здесь есть и бибоп, и коварно меняющийся ритм, звонки и шумы, звуки плохо работающих станков и фантастически мрачный отрывок, который сам Салонен называет “синтетическим фолком с искусственными птицами”. В комментарии к партитуре он связывает этот последний эпизод с “постбиологической культурой, в которой киберустройства внезапно начинают испытывать эк-

зистенциальную тягу к фольклору”. Короче говоря, это довольно правдоподобно перепридуманный романтический концерт и к настоящему времени самая нахальная работа Салонена.

У Бронфмана было всего несколько недель на изучение своей партии, и, естественно, он жаловался на ее изнурительную сложность (подсознательное чувство вины вылилось, по рассказу Салонена, в сон, в котором Бронфмана ошибочно обвинили в убийстве актрисы Хелен Миррен). Салонен сам дирижировал премьерой, впервые с 1986 года появившись на одной сцене с Нью-Йоркским филармоническим оркестром. Концерт состоялся 1 февраля 2007 года, публика отреагировала с куда большим энтузиазмом, чем можно было ожидать от нью-йоркских держателей абонементов. Когда заиграла медленная часть, одна престарелая чета взялась за руки.

После этого Салонен еще больше утвердился в мысли о необходимости покинуть пост. “Я чувствовал, что нашел свой путь, — рассказал он мне позже. — Теперь я готов к следующему проекту”. Он давно думал об опере. Кроме того, у него в планах была пьеса для хора с оркестром, возможно, на последний сборник стихов Иосифа Бродского *So Forth*. По крайней мере, строчки из стихотворения Бродского “Новая жизнь” казались очень подходящими: “В конечном счете чувство / Любопытства к этим пустым местам, / К их беспредметным ландшафтам и есть искусство”.

Музыкантов Филармонического оркестра волновало, кто станет следующим. “Мы сейчас на волне, и это потрясающе, — говорила мне в январе 2007-го альтистка Мередит Сноу. — Расставание с Салоненом пугает, но наше руководство, кажется, довольно ответственно подходит к поиску замены”.

Я спросил Сноу и контрабасиста Дэвида Аллена Мура, кто из дирижеров им понравился. Как оказалось, немногие. Сноу сказала: “Ужасно не хватает искренности. Но в нашем оркестре по крайней мере нет предубеждений против дирижеров. Мы просто говорим: “Будьте хорошими”. Мы откликнемся, если поймем, чего от нас хотят в эмоциональном и музыкальном плане”.

Дудамель был первым, кого они называли. “Он великолепен, — объяснила Сноу. — Он обладает всеми нужными качествами. Он воодушевил оркестр”.

Мур добавил: “Речь идет не просто о сказочном существе на подиуме, который силой воли как-то заставляет все работать. Культ личности маэстро уже не так актуален. Понятно, что Эса-Пекка — выдающаяся личность и все такое, но при этом с ним чувствуется единение”.

Борда долгое время наблюдала, как прочие оркестры, подыскивая дирижеров, впадали в политиканство, давали пищу газетным слухам, обижали

прославленных музыкантов сообщениями, что тем “не удалось наладить отношения” с оркестром, и так далее — и лишь потому, что в последние годы слово музыкантов приобрело куда больший вес, чем раньше. Борда решила, что устроит “хитрый поиск” — соберет оценки и обсудит их с Комитетом по связям с артистами. Таким образом, мнение музыкантов будет учтено без их ведома.

Некоторые исполнители обсуждали совместное будущее Дудамеля и оркестра после их первого выступления в *Hollywood Bowl* в 2005-м. “Я уже тогда хотела заполучить его, — рассказывает Борда, — но притормозила”. Вместо этого на протяжении следующих полутора лет она регулярно ездила слушать концерты под управлением Дудамеля, ближе узнавала его и его жену Элоизу и привлекала его к участию в различных проектах. Каким-то образом ей удалось повернуть все это, не привлекая ненужного внимания со стороны коллег по индустрии. “Ну, я же невысокая”, — шутила она.

Но все это не имело бы никакого значения, если бы Дудамель не расположил к себе музыкантов, когда в 2007 году вернулся дирижировать программой, составленной из произведений Кодая, Рахманинова и Бартока. Где-то в середине первого произведения сидевший в зале Салонен наклонился к жене и прошептал: “Он-то нам и нужен”. В конце марта в Люцерне, где Дудамель находился с концертом, был подписан контракт. “Мы его подписали, спрятавшись ото всех, часа в два ночи, — рассказывала мне Борда, смакуя шпионские подробности истории. — Сомневаюсь, что кто-то об этом знал, даже учитывая, что там собралась вся европейская управленческая элита”.

Контракт Дудамеля был рассчитан на пять лет. “Возможно, однажды он возглавит Берлинский филармонический оркестр, — поделилась Борда. — Меня это не беспокоит. У нас уже сложилась традиция подписывать на долгое время молодых, которые потом двигаются дальше. Легкость — часть нашей работы”.

Новый руководитель родился в 1981 году в венесуэльском городе Баркисимето. Его отец был тромбонистом в группе, игравшей сальсу. С раннего детства Дудамель занимался музыкой, выучив основы нотации и теорию до того, как в десять лет взял в руки скрипку. Он интересовался композицией и уже в 15 лет на одном из первых выступлений дирижировал собственным “Концертом для тромбона”. Дирижирование очень быстро захватило его, и к 20 годам он ежегодно управлял 90 концертами в составе Молодежного оркестра имени Симона Боливара, ведущего молодежного ансамбля страны. Система музыкального образования в Венесуэле не похожа ни на какую другую; в 1970-е композитор Хосе Антонио Абреу начал создавать организацию под названием “Национальная система детских и юношеских оркестров Ве-

несуэлы”, или *El Sistema*. В настоящий момент система насчитывает 250 тыс. учеников. Абреу ухитрился получать поддержку со стороны всех режимов, включая режим Уго Чавеса.

Выиграв в 2004 году в конкурсе в Бамберге<sup>1</sup>, Дудамель обнаружил, что его странным образом называют спасителем классической музыки. Принадлежность к небелой расе только подогревала фурор в этой снобской индустрии. Компания *Deutsche Grammophon* выпустила Пятую и Седьмую симфонии Бетховена, записанные молодежным оркестром под его управлением. Я сначала воспринял этот диск скептически: интерпретации были на высшем уровне, но в них не было ничего экстраординарного.

Но запись совершенно не отражала, каким наэлектризованным было выступление Дудамеля. Незадолго до того как объявили о начале его сотрудничества с Филармоническим оркестром Лос-Анджелеса, он дирижировал Чикагским симфоническим, исполняющим малеровскую Первую симфонию. По пути в Лос-Анджелес я решил послушать его. На всем протяжении концерта дирижер принимал умные решения, бегло управлялся с переменами темпа, вытаскивал аутентичные фразы. Музыканты в свою очередь на каждый взмах откликались с необычайным энтузиазмом, превращая тем самым представление в событие. Салонен мне сказал: “Он позволяет музыке быть собой, но при этом зажигает в ней какое-то мистическое пламя”. Дудамель не стоял вне музыки, накладывая на нее свои идеи, — наоборот, он словно подчинялся ей. Во время коды он подпрыгивал с ребяческим, бернштейновским ликованием, которое могло бы показаться смешным, если бы в это время перед ним не грохотал величественный оркестр.

Зал Чикагского симфонического оркестра встретил Дудамеля оглушительными овациями. Многие, включая самих оркестрантов, считали, что он мог бы стать их следующим дирижером. На самом деле он собирался лететь в Лос-Анджелес. На завтра он осматривал сцену Диснеевского зала и совещался с Бордой в ее офисе. Тем утром новость напечатали в *Los Angeles Times*, и он уже начал принимать поздравления, а кто-то из охраны поздравил его по-испански.

Дудамель — яркий приятный человек. Каждому доброжелателю он отвечал потоком фраз вроде “Удивительно”, “Это нечто особенное”, “Я счастлив, что открылись такие огромные возможности”. Его английский еще не стал беглым, но выражался он изящно, остроумно и, когда нужно, с искусной неопределенностью. Он отклонил вопросы о Чавесе, извинившись за “политическую неосведомленность”. Когда я поинтересовался его планами насчет Филармонического, он ответил, что сначала ему нужно привыкнуть к оркестру, а уже потом придумывать программу. Он сказал, что давно восхищался

<sup>1</sup> Немецкий город, в котором проходит Международный конкурс дирижеров имени Густава Малера.

Салоненом. Когда ему было одиннадцать, мать подарила ему записанные дирижером “Весну священную” и “Симфонию в трех движениях” Стравинского. Его потрясло, что такой “молодой дирижер” управляет крупным оркестром: “Боже мой, кто этот парень? С этих пор он мой кумир”. Когда Дудамель повторил эту историю на пресс-конференции, Салонен принял соответствующий смущенный вид.

Большинство лос-анджелесских телеканалов прислали репортеров и операторов; выяснилось, что и 15 лет спустя местные ведущие не знают, как правильно произносится имя руководителя (Эсса-пеека, Саланон). Пресс-центр оркестра отклонил приглашения “Аль-Джазиры” и “Вечернего шоу”. Дудамеля оградили от повышенного внимания. На пресс-конференции после непривычно помпезного представления Салонена — “Нас интересует будущее. В отличие от многих симфонических оркестров мы не пытаемся воссоздать заслуги прошлого” — Дудамель вызвал смех, когда, взяв микрофон и выдержав долгую паузу, проговорил: “Ита-а-ак...” Искусство преуменьшения по-прежнему живет в стенах Концертного зала имени Уолта Диснея.

Потом Салонен засел в своем офисе — прохладном тихом помещении внутри изогнутых стен Диснеевского зала. Он пытался подыскать слова, не слишком сентиментальные или шаблонные, которые объяснили бы его решение сделать шаг навстречу мечте и уйти с проторенной дорожки. “Мне скоро пятьдесят, — сказал он. — И если оперировать десятилетиями, которыми мы измеряем наши жизни, то мне, к сожалению, осталось не так много, даже если я буду беспрерывно работать. Мне утром пришло письмо от Билла Виолы, он напомнил старинную болгарскую поговорку: решившись топиться, не выбирай мелководье”.

В предшествующие недели Салонен несколько раз затрагивал тему старения. На лекции в магазине *Apple* он сказал: “Сейчас я понимаю, что концерт кто-нибудь да проведет, без вопросов, а вот свою музыку, хорошо это или плохо, могу написать только я. И мы, увы, не молодеем”. В одном радиоинтервью он предположил, что в 30 и 40 лет люди, возможно, начинают интересоваться классикой, потому что “понимают — время не бесконечно, все может закончиться, а жизнь слишком коротка, чтобы тратить ее на некачественные вещи”.

Тем утром Салонен удивил коллег, заявившись в небесно-голубой спортивной куртке. Обычно он носит черные футболки с черными джинсами, никто не видел его в цветных вещах. Это была шутка, понятная лишь оркестру, объяснил он Смиту. Когда он только пришел в оркестр, на первую репетицию из уважения к нему все явились в черном, так что в эти грустные дни он возвращал любезность.



Салонен рассказал, что случилось в субботу, после того как он объявил оркестру о своем уходе. Опустошенный, он уединился в офисе (Бен Хон вспоминал, что его речь была “по-настоящему сердечной, он редко когда бывал так эмоционален”). К нему заглянула Борда, и они вдвоем выпили водки. Затем она вернулась к делам. Пока он собирался, его ассистентка сообщила, что за дверью его поджидают несколько музыкантов. Он пригласил их зайти и поболтать. Затем, вдохновленные походом в близлежащий бар, пришли другие музыканты.

“Получилась своеобразная мини-вечеринка, — сказал Салонен. — Не знаю, как в других оркестрах, но у нас все вышло невероятно личным и неповторимым”. Поздно вечером он наконец отправился домой к жене и детям — еще один свободный человек в Калифорнии.

## 7. Великая душа

### В поисках Шуберта

**К**аким он был? Рассказывают разное. На людях Франц Шуберт, как правило, предстал богемным дружелюбным малым, каким и должен быть мастер песенного искусства. Но иногда прорывалась и свирепая сторона его характера. Согласно одной красочной истории, как-то раз, напившись в таверне, он начал оскорблять нескольких венских музыкантов, попросивших его написать что-нибудь для них. Внезапно гнев могучего художественного воображения обрушился на мир посредственностей:

*Вы считаете себя музыкантами? Нет, вы всего лишь свистуны и уличные скрипачи! Я — музыкант! Я — Шуберт, Франц Шуберт, которого знает и обсуждает весь мир! Создатель великих и прекрасных произведений, которые недоступны вашему пониманию! Кантат и квартетов, опер и симфоний! Я не какой-то там сочинитель лендлеров<sup>1</sup>, каким меня представляют глупые газетенки, а дураки за ними повторяют, я — Шуберт! Франц Шуберт! Или вы не знаете? Слово "искусство" относится ко мне, а не к вам, червям и букашкам, жаждущим сольных партий, которые я никогда не стану писать... Ползучие кусающиеся гады, которые должны погибнуть под моей пятой — пятой человека, дотянувшегося до звезд, — *sublimi feriam sidera vertice*, переведите им!*

Эту тираду намного позже самого события записал Эдуард фон Бауэрнфельд, если судить по подозрительно обстоятельным историям, бывший другом композитора. Тирада может быть частично или полностью выдуманна: с такой проблемой сталкивается каждый, кто пытается постичь феномен Шуберта, прожившего мучительную и короткую, скудно документи-

<sup>1</sup> Лендлер — народный австрийско-немецкий танец.

рованную жизнь. Но, несмотря на показной мелодраматизм, кое-что здесь звучит правдоподобно. А именно та непоколебимость, юношеская самоуверенность, которую Шуберт сохранил до самой своей ранней смерти. Она проглядывает и в стихах, которые драматург Франц Грильпарцер написал, чтобы увековечить личность композитора:

Скажут “Шуберт” — отзываюсь,  
Прятаться не собираюсь,  
Кто не мил мне — с тем не знаюсь,  
А кто мил — со мною в путь!<sup>1</sup>

Те же повелительные нотки проскальзывают и в редких собственных стихах Шуберта. “Так человечен мир их, мой же / Божественным, я знаю, станет”, — пишет он в одном стихотворении. В другом стремится стать “чистым, могучим созданием”. Однажды ночью он нацарапал в записной книжке: “Нерон, тебе можно позавидовать, у тебя хватило сил растлить отвратительный народ пением и игрой на лире!!”<sup>2</sup>

Как и в случае с многогранным Моцартом, восприятие Шуберта публикой менялось с течением времени. Многие друзья композитора предпочитали помнить его милым пьяницей, который в сомнамбулическом трансе что-то быстро записывал. Именно такой образ стал в XIX веке общепринятым, особенно в викторианской Англии. Даже Роберт Шуман, воспевавший величие Шуберта, рисовал его “простодушным ребенком, играющим среди гигантов”, — похожую метафору в то время часто употребляли и в отношении Моцарта. В XX веке начались неизбежные поиски темных сторон Шуберта. В последние десятилетия говорили о Шуберте-сифилитике, Шуберте-гедонисте, Шуберте-отступнике, Шуберте-гомосексуалисте. Изменения образа композитора можно проследить даже по саундтрекам. Во “Времени цветения” актер Ричард Таубер исполнял опереточные переложения Шуберта, у Вуди Аллена в “Преступлениях и проступках” колеблющиеся гармонии Струнного квартета соль мажор символизируют моральное падение доктора, организующего убийство своей любовницы, а в фильме Романа Полански “Смерть и девушка” одноименный шубертовский квартет служит музыкальным фоном для пыток.

Такой неустойчивый образ Шуберта частично объясняется нехваткой документированных свидетельств. Мы довольно много знаем о его действиях в любом произвольно выбранном году и почти ничего — о частной жизни и внутреннем мире. В большей части существующих биографий отсутствует что-то важное. Сторонникам Шуберта-маньериста (такие встречаются до сих пор, особенно в Австрии) сложно объяснить его пристрастие к текстам вро-

1 Пер. Л. В. Кириллиной.

2 Цит. по: КРЕМНЕВ Б. *Шуберт*. М.: Молодая гвардия, 1964.

де *Freiwilliges Versinken* ("Добровольное забвение") и *Ich schleiche bang und still herum* ("Я ползаю тревожно и безмолвно"). Поклонники темной стороны не представляют, как быть с неопровержимыми свидетельствами того, что ему нравилось бывать в кофейнях и играть в кегли. То есть большинство противоречий исходят от самого Шуберта. Я прочитал десятки книг и статей о Шуберте, но до сих пор не могу составить точный портрет этого человека.

Совсем иначе обстоят дела с музыкой. Ее близость, непосредственность потрясают. Она часто пробуждает в слушателях опасную любовь. Я, безусловно, одна из ее жертв. Мое знакомство с работами Шуберта было похоже на подростковую влюбленность. Прежде всего я вспоминаю, как задрожал, играя первую часть великой Сонаты для фортепиано си-бемоль мажор, в тот момент, когда главная тема прокралась назад, на октаву выше, будто прекрасный призрак самой себя. Разночтения в биографии и эрудиции Шуберта происходят оттого, что людям очень нравится его музыка, несмотря на то что загадки его жизни приводят биографов к совершенно противоположным заключениям. И еще оттого, что музыка, ценная эмоциональной чуткостью, посылает крайне противоречивые сигналы. Шуберт действительно писал прекрасные простые и по-детски непосредственные мелодии. Кроме того, до Вагнера никто не мог сравниться с силой воздействия его ритмов и гармоний. Одним неоднозначным аккордом он был способен выразить всю гамму эмоций, уничтожая различия между страданием и радостью.

Каким он был? Можно рискнуть и сделать ряд предположений. Он был дружелюбным до некоторого предела; грубым, если на него давили; очень скромным или очень заносчивым, а возможно, и тем и другим одновременно. Он был невероятно честолюбивым. Музыка была его религией и заработком; он жадно читал, постоянно проверяя тексты на музыкальность. Он не умел заискивать перед возможными заказчиками, при этом не слишком усердно продвигая себя. Он близко сходил с мужчинами; перед женщинами он преклонялся, но издали. О любви он больше рассуждал, чем знал по опыту. Он был склонен и к эйфории, и к сковывающей меланхолии, но всегда умирал себя с помощью работы. Он не столько жил, сколько наблюдал за жизнью: на все, что не относилось к творчеству, ему было жаль времени. Его музыкальное воображение не знало никаких границ.

Шуберт родился в Вене в 1797 году, а умер там же в 1828-м. Он написал под тысячу произведений примерно за семнадцать лет. Никакому другому композитору не удалось сделать столько же за такой короткий период. Лучшая мера оценки достижений Шуберта — представить, чем запомнились бы его великие коллеги, если бы тоже умерли в 31 год. Верди, композитор "Набукко"? Бетховен, автор множества сонат для фортепиано

и Симфонии № 1? Иоганн Себастьян Бах, выдающийся автор органных произведений? Моцарт остался бы Моцартом даже без “Волшебной флейты”. Но Шуберт мог умереть и в 18 лет, уже написав к этому времени “Лесного царя” и пару сотен песен, и остался бы эпохальным песенником.

Вена славит Шуберта как свое самое преданное дитя. Хотя в течение XVIII и XIX веков в столицу стекались многие композиторы, до Арнольда Шенберга Шуберт был единственным композитором — уроженцем города. Тем не менее ему с трудом удалось добиться известности, так как по иронии судьбы его преданность венской классической традиции была несколько старомодной. К 1820-му сонаты, квартеты и симфонии в духе Гайдна, Моцарта и Бетховена перестали котируются, в моду вошли танцевальные мелодии, итальянская опера (не всегда искусная) и виртуозность Паганини. На передний план выдвигался китч бидермейера<sup>1</sup>. Впервые произведение Шуберта опубликовали в “Иллюстрированном путеводителе для друзей по региональным, природным и художественным диковинам австрийской монархии” (*Pictorial Pocket-Book for Friends of Interesting Regional, Natural, and Artistic Curiosities of the Austrian Monarchy*).

Его приняли в хор придворной капеллы (ныне — Венский хор мальчиков), а несколько лет спустя его преподавателем стал не кто иной, как Антонио Сальери, даже через 20 лет после смерти Моцарта занимавший должность капельмейстера. Сальери натаскивал своего ученика в старых итальянских традициях и, очевидно, пытался приглушить его растущий интерес к Бетховену и немецкому репертуару в целом. Это, возможно, разочаровывало Шуберта, и тем не менее он любил своего учителя, который, в отличие от своего образа в “Амадее”, был невероятно великодушен по отношению к ученикам. Итальянские традиции проступают во всех произведениях Шуберта, особенно в самых жизнерадостных: простые мелодии, бодрые ритмы и искрящиеся модуляции выгодно отличаются от вязких приступов тревоги. Кроме того, обучение в старых традициях, очевидно, вылилось в пристрастие Шуберта к музыкальным шарадам. Исследователь Брайан Ньюбоулд обнаружил идеальный музыкальный палиндром — зеркальную 19-тактовую конструкцию — в увертюре “Волшебная арфа”.

Музыкальная зрелость Шуберта обнаружилась в его семнадцать лет, в частности — в последние месяцы 1814 года. Песня “Гретхен за прялкой” (по “Фаусту” Гете) стала его самым значительным прорывом. Движущийся вперед, повторяющийся аккомпанемент фортепиано — главный прием тонального рисунка — изображает механические вращения прялки Гретхен,

<sup>1</sup> Бидермейер — художественный стиль (в первую очередь живописный и интерьерный) в немецком и австрийском искусстве, распространенный в первой половине XIX века. Это смесь ампира и романтизма, в которой отразились бюргерские представления о жизни. Основной акцент делался на детальной проработке интерьеров и бытовых мелочей.

поющей о своей нелегкой любви. Волнообразные взлеты и падения вокала предвосхищают жалобную кульминацию Неоконченной симфонии. “Ночная песнь”, второе значительное переложение Гете на музыку, раскрывает способность Шуберта преобразовывать простые гармонии в живописные объекты. В этот период он писал в основном песни, но кроме них в сентябре 1814-го появилась первая типично шубертовская инструментальная работа — Струнный квартет си-бемоль мажор с характерной смесью тающей мелодии и блуждающей гармонии. В подобных пассажах Шуберт словно говорит языком “Страданий молодого Вертера” Гете, остававшегося популярным десятилетиями после публикации в 1774-м. Когда Вертер жалуется, что “что-то непонятное бушует внутри, грозит разорвать грудь, перехватывает дыхание!”, он не бросается менять мир. Вместо этого он находит временное успокоение в зимней прогулке: “В такие минуты я пускаюсь бродить посреди жуткого в эту неприветную пору ночного ландшафта”<sup>1</sup>.

Годы с 1816-го по 1822-й стали временем исследований. Песни то были похожи на сдержанную классику, то являли собой смелые эксперименты. Когда в 1816 году Россини покорила Вену<sup>2</sup>, Шуберт, присоединившись к толпам почитателей, позаимствовал у него некоторые приемы, добавив современных ноток в итальянскую составляющую своего таланта. Стремясь преуспеть, он экспериментировал с оперой, но большинство попыток провалились из-за дурацких либретто и сценографической неопытности. С 1822 до 1828 года инструментальные формы вновь начали играть важную роль: Шуберт написал две зрелые симфонии и, ориентируясь на Бетховена, выказал недюжинное мастерство в камерной и фортепианной музыке. Кроме того, он ввел совершенно новую форму — эпический сборник песен. Два из них — “Прекрасная мельничиха” и “Зимний путь” — он успел полностью завершить и начал работать еще над одним, на стихи Генриха Гейне (так называемая “Лебединая песня”, включающая шесть песен на стихи Гейне, — задумка издателей).

В 1827-м умер Бетховен. В пределах небольшой Вены Шуберт и Бетховен почти не пересекались. Ранние биографии изображают Шуберта напутанным поклонником, выбегавшим из помещений, лишь бы не встретиться со своим героем. Более вероятно, что он был слишком гордым, чтобы обнаружить приходящее обожанию подобострастие. Джон Рид предполагает, что Шуберт рассматривал смерть Бетховена как своего рода отправную точку: музыкальный трон опустел, и Шуберт был “легитимным наследником”. Свое единственное публичное выступление он назначил на день годовщины смерти Бетховена<sup>3</sup>; он написал песни на стихи, на которые Бетховен сам собирался написать му-

1 Пер. Н. Касаткиной.

2 В 1816 году состоялась премьера оперы Россини “Севильский цирюльник”.

3 26 марта 1828 года.

зыку; думая о другой работе Бетховена, он написал Струнный квинтет; он подготовил к изданию три фортепианные сонаты — именно такую компоновку Бетховен предпочитал в молодости. Наконец, Шуберт начал писать Симфонию ре мажор, которую исследователи называют своеобразной “гробницей Бетховена”, с си-минорной элегией в центре (эту работу несколько раз пытались завершить; Петеру Гюльке<sup>1</sup> особенно удалась медленная часть — строгая, старомодная и тем не менее потрясающая). Шуберт, даже поняв, что не успеет закончить произведение, продолжал придерживаться плана. “Здесь не покойтся Бетховен”, — пробормотал он перед смертью, очевидно, прося похоронить его рядом с Мастером. Его волю выполнили.

Безусловно, можно рассказывать еще долго. Будучи последним венским мастером эпохи классицизма, Шуберт во многом стал и первым романтиком, подчиняя музыку тому, что Чарльз Розен в “Романтическом поколении” (*The Romantic Generation*) называет “беспорядочными переживаниями”. Как человек и как музыкант Шуберт был подвержен эмоциональным бурям. Неотъемлемой составляющей его стиля является переменчивость: в ряде его ранних работ, в частности в “Фантазии соль минор” (Б-К), есть выразительные переходы из одной тональности в другую, беспрестанная модуляция, ставшая одной из его главных отличительных черт. Стремление Шуберта изображать чувственность привело к тому, что он как одержимый изучал поэзию: он был и остается в числе наиболее литературоцентричных композиторов. Поэты, ставшие частью его жизни, в своих стихах поднимали чертовски сложные вопросы эстетики, политики, психологии и эротизма. Некоторые важнейшие исследования последнего времени (например, Сьюзан Юен, Ричарда Крамера и Дэвида Грэмита) фокусировались на взаимоотношениях Шуберта с теми поэтами, чьи тексты он использовал для своих шести с лишним сотен песен.

Шуберт жил в беспокойное время перемен. К тому моменту, как он достиг зрелости, надежды на наполеоновское равенство угасли, а монархии по всей Европе репрессиями отмечали Реставрацию. Режим, установленный в Австрии князем Меттернихом, был не чем иным, как полицейским государством. Часть аристократов по-прежнему призывала к революции, но большинство приняло декоративный консерватизм периода бидермейера. Шуберт появился на сцене сразу после расцвета романтизма в литературе — времени Гёте, Шиллера, Клейста и Гёльдерлина. Хотя Бетховен уже задал направление, музыке еще только предстояло раствориться в романтической чувственности. Шуберт попал в ловушку, в итоге оказавшуюся плодотвор-

<sup>1</sup> Петер Гюльке (р. 1934) — немецкий дирижер и музыковед.

ным парадоксом: он помог романтизму в музыке взойти на трон и в то же время присоединился к литераторам, движущимся в другом направлении.

С самого начала Шуберт стремился достичь идеального единства музыки и поэзии. В 1816 году вместе со своим другом Йозефом Шпауном он набросал план создания восьми томов песен по мотивам произведений крупнейших поэтов, начиная с Гете. К несчастью, план предполагал активное содействие самого Гете. Шпаун отослал ему шубертовские песни; Гете, чей многогранный гений удивительным образом тушевался перед музыкой, не ответил. Несмотря на эту неудачу, Шуберт приблизился к своему величайшему изобретению — циклу песен. Он, скорее всего, вдохновлялся связанными друг с другом бетховенскими песнями цикла “К далекой возлюбленной”, но ни в коем случае не зависел от них. Ричард Крамер в книге “Далекие циклы” (*Distant Circles*) утверждает, что к категории цикла песен следует отнести не только известные “Прекрасная мельничиха” и “Зимний путь”, но и цикл на стихи философа Фридриха Шлегеля. А пианист Грэм Джонсон, вдохновитель полного издания шубертовых песен на лейбле *Hyperion*, предлагает выделить цикл на стихи полубезумного эротомана Эрнста Шульце (представление о том, на что это похоже, можно получить, послушав Петера Шрайера и Маттиаса Герне на 18-м и 27-м дисках издания *Hyperion*). За несколько месяцев до смерти Шуберт начал перекладывать на музыку получившего хорошие отзывы, но еще не всемирное признание Гейне: литературное чутье композитора к тому времени уже стало острым, как бритва.

Любовь Шуберта к поэзии неотделима от дружеских отношений, преобладавших в его жизни с 1814-го и до самой смерти. Его одноклассник по Придворной капелле Шпаун ввел Шуберта в группу, называвшуюся *Bildung* (“Просвещение”), состоящую из юношей разных артистических профессий и посвященную *Bildung* (любимой немецкой забаве интеллектуального самосовершенствования), литературным чтением, дебатам об эстетике и дружбе. Эти юноши на первый взгляд были похожи на тцецов-бездельников из какой-нибудь “Богемы”, их поэзия выглядела безобидной и сентиментальной, но на деле в своих поисках они оказывались серьезными и решительными. Шуберт знакомился со стихами, в основном читая рукописи, которыми обменивался с новыми товарищами, — на покупку книг у него денег не было. С точки зрения литературных достижений Йоганн Майрхофер был самым выдающимся поэтом их круга; возможно, он и оказал решающее влияние на Шуберта.

Майрхофер, о котором Сьюзан Юен подробно рассказывает в книге “Поэты Шуберта и сотворение песен” (*Schubert's Poets and the Making of Lieder*), был крайне противоречивым человеком. Он был погружен в мир Древней Греции, его политические взгляды были близки к революционному либерализму, но при этом он служил цензором при режиме Меттерни-



ха. Он был угрюмым затворником, самокритичным женоненавистником и, скорее всего, гомосексуалистом. В 1836-м он покончил с собой. В стихах Майрхопера много бессвязных фантастических образов, которые близки даже не столько романтизму, сколько пугающему символизму Георга Тракля<sup>1</sup>. В то же время вопреки установкам романтизма он полагал, что искусство должно быть обезличенным, освещающим все вокруг инструментом упорядочивания. С 1816 до 1820 года Шуберт был самым близким человеком этому чудаку; в течение полутора лет они даже жили в одной комнате. В это время песни Шуберта фокусировались на мифологических сюжетах — не только из-за Майрхопера, но еще и из-за Гете с Шиллером. Песни Майрхопера (всего их 47) сами по себе такие же беспокойные, каким был и поэт.

Например, песня *Auf der Donau* — это описание странной сцены на Дунае, которое начинается с традиционных романтических образов волн, лесов и замков, а заканчивается видениями гибели (*Untergang*). Музыка Шуберта повторяет движение стихотворения от идиллии к катастрофе: по наблюдению Юен, песня заканчивается совершенно в иной тональности, нежели началась, а наступление *Untergang* отмечено ледяными интонациями нижнего регистра. В других стихах Майрхопера, однако, встречаются идеи, которые Шуберт не подхватывает. *Uranien's Flucht* — ода мифологической Урании, но не музе астрономии, а богине Афродите под другим именем. Грэм Джонсон утверждает, что непонятный сюжет прославления богини бесполой “влюбленной парой” обретает смысл только в том случае, если речь идет о зашифрованной гомоэротической любви (Джонсон не учитывает важный аргумент — Платон в своем диалоге “Пир” называет Уранию покровительницей любви между мужчинами). Неясный эротизм Майрхопера оставляет еще много тем для исследований: включение его стихов в либретто незаконченной оперы Шуберта “Адраст”, в которой планировались несколько арий, посвященных однополой любви, или странная идеализированная сцена самокастрации в поэме *Atys* по мотивам Катюлла.

В 1820-м между Шубертом и Майрхопером произошел разрыв. Композитор переехал в другую квартиру и прекратил работать с рукописями Майрхопера. В следующие два года жизнь Шуберта была беспокойной. Вместе с Иоганном Зенном, входящим в демократическое антиклерикальное студенческое движение, он участвовал в беспорядках. Зенн был надолго арестован, а Шуберта допросили по делу. Опубликовав в 1823-м две песни на стихи Зенна, Шуберт таким образом выразил молчаливый протест против его ареста. В том же сборнике появляется переложение стихотворения немецкого поэта Августа фон Платена *Die Liebe hat gelogen* (“К любимой возлюбленной”). Платен тоже был политическим диссидентом и — случай-

1 Георг Тракль (1887–1914) — австрийский поэт, разрабатывал темы смерти, распада, деградации.

но или нет — говорил о гомосексуальности настолько откровенно, насколько позволяло его время (как и Майрхофер, Платен использовал древнегреческий образ несчастного Адраста — в дневниках этим именем он называет одного из своих возлюбленных). Тем временем Франц фон Шобер, главный сорвиголова их круга, вовлек Шуберта в гнусные развлечения. В 1822-м, в конце этого “дикого периода”, Шуберт подхватил сифилис.

Все это ставит вопросы о собственной сексуальной ориентации Шуберта. Данная тема выдвинулась на первый план в 1989-м, когда проницательный биограф Моцарта и Бетховена Мейнард Соломон опубликовал подрывной очерк “Франц Шуберт и павлины Бенвенуто Челлини”, в котором предположил, что Шуберт был частью гомосексуальной субкультуры. Соломон опирался не столько на дружбу с Майрхофером, сколько на необъяснимые странности из сохранившихся документов, в частности — на дневниковую запись Эдуарда фон Бауэрфельда (того самого приятеля-смутьяна, записавшего тираду Шуберта о давящей пяте), в которой говорится о том, что “Шуберт приболел (ему, как и Бенвенуто Челлини, нужны “молодые павлины”)”. Соломон отмечает, что в биографии Челлини павлины стали завуалированным синонимом соблазненных им юношей. Также существенными с этой точки зрения были эвфемизмы Шуберта, касающиеся женщин (вроде фраз “преобладающее отвращение к дочерям Евы” или “безразличие к чарам слабого пола”).

Негодование музыковедов по поводу статьи Соломона показательно. Оно не столько раскрывает природу Шуберта, сколько говорит о сексуальных фобиях обоих лагерей. Консерваторы категорически отрицали гомосексуальность Шуберта. Один австрийский исследователь предпринял атаку на “политкорректность”, которая, впрочем, выглядела дадаистским коллажем из американских правых идей. Канадский музыковед Рита Стеблин из этого же лагеря выявила некоторые недостатки исследования Соломона, но вся ее тщательная работа с архивами нивелировалась уродливым фанатизмом; в письме в редакцию *New York Review of Books* она приравнивала гей-толерантность в музыковедении к нацизму, назвав оба явления “модными политическими идеологиями”. Противоположную позицию занимает Сюзан Макклэри. В *Andante* Незаконченной симфонии она услышала “открытое, подвижное самосознание”, предполагаемую гомосексуальность, заметную в определенных музыкальных движениях. Эта дискуссия основывалась на стереотипах о “мягкости” Шуберта, которая опровергается многими эпизодами в его музыке; но еще она основывалась на стереотипах о гомосексуальности как таковой.

Ряд беспристрастных исследователей с трудом приняли выводы Соломона. Его аргументы действительно несколько умозрительны, однако ему удалось показать, что предполагаемая гетеросексуальность Шуберта не ме-

нее умозрительна, поскольку не существует надежных подтверждений существования *каких бы то ни было* романтических отношений, даже часто упоминающегося влечения Шуберта к певице сопрано Терезе Гроб. Все, кто пытался опровергнуть статью Соломона (в том числе Элизабет Маккей, опубликовавшая в 1996-м биографию Шуберта), попросту выдавали очередную порцию измышлений о гетеросексуальных отношениях в сослагательном наклонении: “Было бы неудивительно... если бы Шуберт влюбился в очаровательную Софи” — и все в таком духе. Друзья Шуберта, защищая его с помощью веселых историй, признавали наличие нерешенных загадок его характера. “Шуберта очень хвалят, но при этом называют скрытным”, — говорится в записях бесед Бетховена 1823 года. Все указывает на то, что Шуберт воздерживался от каких-либо обязательств, но подхваченный в 1822-м сифилис свидетельствует, что какой-то выход сексуальному напряжению он все-таки нашел. Как говорил Боб Дилан, что-то творится здесь, но мы не знаем что.

Во всяком случае, мы знаем, что Шуберт изменился. Он вновь посвятил себя классическим формам: сначала фортепианным сонатам, затем камерной музыке и, наконец, симфониям. В 1824-м один за другим были написаны квартеты Соната ля минор и “Смерть и девушка”; символично, что перед тем, как начать работу над “Смертью”, он в последний раз обратился к лирике Майрхофера. Он выбрал стихи, в которых речь шла о самоочищении, признании недостижимости любви и бодрствовании в мире сна. Самым поразительным среди них является стихотворение *Auflösung* (“Растворение”), в котором Майрхофер мечтательно говорит: “Погибни, мир, и больше не тревожь / Небесный сладкий хор”. Эти образы резонируют с мрачным стихотворением “Моя молитва”, которое сам композитор написал в предыдущий болезненный год: в нем также речь идет о *Untergang* — самоотрицании и изменениях личности. “Покончи с ней, убей меня”, — писал Шуберт о своей жизни того времени.

Почти вагнеровская музыка, на которую Шуберт положил *Auflösung*, с трудом поддается описанию: мрачные повторяющиеся фортепианные аккорды, резкие изменения тональности, неуместно величественные фразы на слове “сладкий”, скольжение к стучащим, заикающимся низким звукам на слове “Погибни” и неуловимая твердость в финале (на гиперпионовском издании это пугающее произведение исполняет Бригитта Фассбендер<sup>1</sup>). Я думаю, что *Auflösung* — исповедальный шедевр раннего романтизма, но подобных песен Шуберт больше не писал. Он не написал “историю моих чувств” (этой фразой граф Платен назвал свои удивительно откровенные дневники). Несмотря на кажущуюся predeterminedность дальнейшей

1 Бригитта Фассбендер (р. 1939) — немецкая оперная певица меццо-сопрано.

судьбы Шуберта в высоких категориях романтизма, он еще глубже запрятал эмоции в музыку. Квартет “Смерть и девушка” написан по старым правилам в традициях классицизма.

А чувства вдруг стали исключительно нашей прерогативой.

Мы вернулись на территорию музыковедов-традиционалистов — к “музыке как таковой”. История хранит следы могучей индивидуальности, но создается впечатление, что бескомпромиссная преданность искусству опустошила жизнь. В то же время его музыка удивительно непосредственна. Шуберт каким-то образом оказывается ближе к нам, чем большинство классиков, чьи бюсты украшают интерьеры. Современные композиторы считают его коллегой и в поисках новых идей изучают его партитуры. Шубертовский отпечаток несут многие произведения последних десятилетий, вот лишь некоторые: *Rendering* Лучано Берио, *November 19, 1828* (дата смерти Шуберта) Джона Харбисона, *Lazarus* Эдисона Денисова и *Torso* Георга Фридриха Хааса<sup>1</sup>. В то же время сам Шуберт, кажется, не перестает писать: постоянно появляются очередные издания неоконченных произведений.

В конце пути, между 1823-м и 1828-м, появились шедевры на пределе музыкальной выразительности: три последних квартета, два фортепианных трио, Струнный квинтет, восемь фортепианных сонат, Девятая симфония и циклы песен. В последние годы Шуберт пишет с большей отстраненностью и экономной выразительностью, но и с усилившимся стремлением к большим формам. Его юношеские находки превращаются в способы организации крупных структур. Для создания неуловимых тембровых изменений он использует необычные модуляции и неоднозначные аккорды. Он раскрывает пространство, распределяя фигуры по противоположным регистрам фортепиано или развертывая филигранные звуковые текстуры в секции струнных. В таком пространстве может звучать одинокий требовательный голос (как это происходит со второй виолончелью в Струнном квинтете) или же инструменты могут беспрестанно повторять ритм, создавая ощущение движения.

С одной стороны, формы поздних произведений крайне консервативны. С другой — они исследуют неизведанные области. Самым “продвинутым” можно назвать Квартет соль мажор (1826): его резкие, мучительные начальные такты смотрят через весь XIX век на век XX. Гармоническая дерзость создается не диссонансами, и это отличительный признак прогрессивного музыкального мышления. Шуберт способен использовать тональные

<sup>1</sup> Лучано Берио (1925–2003) — итальянский композитор-авангардист; Джон Харбисон (р. 1938) — американский композитор; Георг Фридрих Хаас (р. 1953) — австрийский композитор-спектралист.

напряжения, не создавая хроматических заторов, которые начались с Бетховена и закончатся на Шенберге. Вместо этого от одного знакомого аккорда к другому он следует новыми окольными путями; как и в иных произведениях, в Квартете он использует построения на целотонных звукорядах, которые десятилетия спустя лягут в основу посттонального языка Клода Дебюсси. В то же время у неземных гармоний Шуберта есть историческая основа. В начальной части Квартета укрылся ламентный бас — мрачный поступенный спуск, знакомый еще по “Плачу Дидоны”, по *Crucifixus* Мессы си минор и по увертюре к “Дон Жуану”.

“Это вздох, это ностальгия”, — сказал Дьердь Лигети о той фигуре *lamento* в своем виртуозном анализе Квартета соль мажор во время выступления в Консерватории Новой Англии в 1993-м. Старинная модель вплета на тонкой нитью в первые такты произведения Шуберта. Мягкий соль-мажорный аккорд через быстрое *crescendo* превращается в резкий соль минор, который в свою очередь спускается к ре мажору через последовательность аккордов, образующую хроматический нисходящий ход на кварту. Нисходящая фигура ламенто возвращается и в следующей части — более мягкой, с нежным гулом тремоло, — но теперь оно явственно слышно у виолончели, взявшей на себя традиционные функции баса. Но гармонизация отличается: вокруг ноты фа образуется не ре-минорное трезвучие, а дрожащий фа-мажорный аккорд, выбивающийся из общей тональности. Лигети назвал этот момент “абсолютным шоком”: “Этого не понять в контексте тональности”. Музыкальный язык разрывается между воспоминаниями о прошлом и предчувствием будущего.

Традиции и революционность смешиваются и в песенных циклах. Истории несчастной любви в архетипичных, не вполне реальных декорациях вроде мельницы, деревушки, таверны переходят от романтического “здесь-и-сейчас” на внутренний уровень. “Зимний путь” беспристрастно показывает отчаяние — у него есть что-то общее с “зимним умом” Уоллеса Стивенса, созерцающим “ничто, которого нет, и то, которое есть”<sup>1</sup>. Еще больше общего у него с похоронным лиризмом Сэмюэля Беккета, испытывавшего глубокую любовь к работам Шуберта и к “Зимнему пути” в частности. И действительно, цикл разворачивается как пьеса Беккета, в столь же ярких и неопределенных декорациях. Отвергнутый юноша бродит по деревне, где живет его возлюбленная, постепенно растворяясь в небытии. Хруст шагов по снегу, трещины в речном льду, гудок почтового рожка, сорвавшийся с дерева лист, парящая ворона, собачий лай, стремительный бег облаков, появившийся в эпилоге *Leiermann* — старый шарманщик, наигрывающий мелодию в пустоту. Все эти звуки, вплоть до звона цепей, удерживающих

1 Автор ссылается на стихотворение Уоллеса Стивенса “Снежный человек”, которое начинается строчками “Нужен остывший, зимний ум, / Чтoб смотреть на иней и снег” (пер. Г. Кружкова).

лающих собак, со сверхъестественной точностью улавливаются в произведении Шуберта. И все же в этом бесцельном путешествии с его кружением на одном месте, с одними и теми же темами и гуляющим ритмом есть что-то абстрактное. К финалу юноша словно сливается с фигурой шарманщика, как будто всего за час успел состариться.

Шесть песен на стихи Гейне (1828) начинаются там, где закончился “Зимний путь”, в мире самоотчуждения и умопомешательства. Шуберту достаёт силы воображения, чтобы облечь в музыкальную форму литературные абстракции. В “Двойнике” рассказчик, встретив своего “двойника”, чувствует, что сам превратился в призрака, наблюдающего собственную нелепую жизнь. Для создания этой сцены Шуберт написал резко увядающую си-минорную гармоническую последовательность, в которой подвергает лоботомии каждый аккорд, хирургически удаляя по одной важной ноте. Эти аккорды рисуют образ ходячего мертвеца.

Слушателям часто кажется, что в этот поздний период Шуберт смотрел в лицо смерти. Струнный квинтет до мажор и Соната для фортепиано си-бемоль мажор, законченные в сентябре 1828-го, действительно звучат как осознанное прощание и подведение итогов. Последовательность в *Adagio* Квинтета — остановившаяся, невыносимо задумчивая главная тема; неистовая центральная часть; возврат к первой теме, ослабленной и оттого еще более прекрасной; кратчайшая вспышка гнева и уход в тишину — можно трактовать как осознание, отрицание и, наконец, принятие смерти. Но ведь эту историю — движение прекрасной мелодии, неудача или крах, восстановление порядка — Шуберт рассказывал с самого начала. Необъятная, спокойная и загадочная Соната си-бемоль мажор оттачивает этот сюжет до тончайшего совершенства. Ее главная тема благодатно воздействует на все семь чувств. Затем бас заходится зловещей трелью. Тема возвращается как ни в чем ни бывало.

Остается упомянуть “Большую” симфонию до мажор, которую 31 января 1997-го в Нью-Йорке, на 200-летие молодого человека, исполнили вместе Нью-Йоркский филармонический оркестр и Оркестр Кливленда. Мы называем ее Девятой, но Шуберт, скорее всего, считал ее Первой — своей первой большой симфонией, первым высказыванием, достойным мантии Бетховена. Он набросал ее в 1825-м во время поездки через Австрийские Альпы. Симфония как будто фиксирует преодоление болезненной одержимости романтизма смертью. Мощь этой попытки одновременно воодушевляет и пугает. В финале композитор возвращается к картине невинности — он пишет масштабный деревенский танец, о котором возвещают фанфары. К концу торжество уже граничит с насилием, здесь ясно читается отсылка к дьявольскому финалу “Дон Жуана”: нота до беспрестанно бьется в басовых партиях оркестра, а вокруг нее вертится секвенция неистовых аккордов. Звучит точь-в-точь как поступь человека, дотянувшегося до звезд.

## 8.

# Пейзажи эмоций

Сага о Бьорк

**В**первые я встретился с Бьорк в лобби отеля *Borg*, дивного дворца в стиле ар-деко в самом центре Рейкьявика. *Borg* открылся в 1930 году и стал воплощенной мечтой знаменитого спортсмена-борца<sup>1</sup>, закатывавшего шикарные вечеринки для американских военных и случайных кинозвезд. После смерти борца отель переживал не лучшие времена. В начале 1980-х он превратился в тусовочное место богемных подростков, обсуждавших в баре отеля анархизм панк-рока. Среди них была Бьорк Гудмундсдоттир, дочь электрика и феминистки. Она пела в группе *Kukl* ("Черная магия") и раздражала своими выходками старшее поколение исландцев. Родители содрогнулись, когда певица обнажила в ТВ-эфире живот, — ее беременность была уже заметна. Даже далеко за 30 она легко сошла бы за свою в банде налетчиков-стиляг. В *Borg* она зашла в кепке — божьей коровке и белых туфлях с красными помпонами.

Стояло тусклое спокойное январское утро 2004 года. Накануне ледяной шторм парализовал город, но за ночь Гольфстрим согрел воздух. Мы взяли такси и отправились на окраину, где Бьорк работала над новым альбомом. В руках она держала программку спектакля "Мастер и Маргарита", на который ходила прошлым вечером. Роман Михаила Булгакова, по которому поставлена пьеса, она прочитала еще в молодости, с тех пор это одна из ее любимых книг. "В Исландии роман очень популярен, — сказала Бьорк. — Хотя он и русский, мы считаем его очень нордическим. Он высмеивает бюрократию, в нем есть колдовство и холодный магический реализм. Практически "Алиса в Стране чудес" для взрослых из Арктики". Я кивнул и посмотрел на заснеженный горный хребет за окном. "Ну конечно, — добавила она, — не пропустите северные клише. "Привет! Я викинг! Меня зовут Бьорк!"

<sup>1</sup> Имеется в виду Йоханнес Йозефссон (1883–1968).

Мой приятель говорит, что, приезжая в Исландию, менеджеры звукозаписывающих компаний интересуются у групп, верят ли те в эльфов. Подписывают всех, кто говорит да”.

Бьорк, кажется, самая знаменитая исландка со времен Лейфа Эрикссона, открывшего тысячу лет назад Америку. Вигдис Финнбогадоттир (президент страны в 1980–1996 годах) однажды сравнила ее с героинями национальных саг вроде Брюнхильды и Ауд Мудрой. Бьорк проводила много времени за границей, в том числе чтобы избежать смущающего ее чрезмерного внимания. Но ее накрыла международная слава — благодаря десяти альбомам, в записи которых поучаствовали англичане, американцы, индийцы, иранцы, бразильцы, датчане, турки и инуиты; благодаря роли в фильме “Танцующая в темноте”, которая в 2000 году принесла ей приз за лучшую женскую роль в Каннах; благодаря тому что в последнее время она прописалась в нью-йоркской арт-тусовке, в которую входит ее партнер Мэтью Барни. Выступление Бьорк на открытии Олимпийских игр в Афинах в 2004-м (она пела новую замысловатую песню *Oceania*) утвердило ее в статусе музыкального космополита, знакомого и с Карлхайнцем Штокхаузеном, и с музыкантами *Wu-Tang Clan*. Несмотря на то что сейчас она в основном живет в Нью-Йорке, на несколько месяцев в году она возвращается в Исландию. Ее успокаивает относительная простота этого места. Один раз Бьорк перевела мне заголовок в местной газете: “СЛЕДЫ ПРОТЕКТОРОВ ШИН НА ФУТБОЛЬНОМ ПОЛЕ”. Когда она рассматривала фотографии этой катастрофы, ее лицо светилось удовольствием: “Как это по-исландски”.

В наших беседах, начавшихся в Рейкьявике и продолжившихся в Нью-Йорке, Лондоне и бразильском Сальвадоре, Бьорк несколько раз упоминала, не вдаваясь в подробности, Северную идею. В каком-то смысле Северная идея ясно считывается на ее альбоме 2004 года *Medulla*, но все попытки облечь ее в слова приводят к нагромождению клише. Аусмундур Йонссон, дальновидный менеджер исландского лейбла *Bad Taste*, сказал однажды, что, слушая ее ранние сольные записи, он представлял одинокую фигуру на открытом пространстве, но в этом образе нет ничего специфически северного. Что бы это ни было, Бьорк пропускает это через собственную творческую индивидуальность — всеядную, перерабатывающую танцевальную музыку, авангардную электронику, сочинения XX века, современный *R&B*, джаз, хип-хоп и почти все прочее, существующее под зимним солнцем.

Когда люди узнают, что ты знаком с Бьорк, начинают с вкрадчивой улыбкой спрашивать: “А какая она?” От нее ждут ураганов эльфийских сумасбродств — в конце концов, именно она в 2001 году появилась на церемонии вручения Оскара, обмотавшись чем-то вроде лебедя. Бьорк действительно бывает сумасбродной — я вряд ли смогу забыть, как она танцевала на улице в Сальвадоре и кричала: “Да будет шум!” — но не это приходит



в голову прежде всего. Она теплая, осторожная, проникательная, беспокойная, часто серьезная, иногда грустная, невинная, но не наивная, честная и прямая, что подразумевает уверенность, и с ней на удивление легко разговаривать на любую тему, не касающуюся ее самой. Тереза Стратас однажды назвала Лотте Ленью “земным эльфом, Лулу, одновременно сильной и ранимой, мягкой и жесткой, по-детски восторженной и уставшей от жизни”<sup>1</sup>. Во многом это относится и к Бьорк, за исключением того что она намного приятнее Лулу и уж точно не устала от жизни.

Первый этап работы над альбомом *Medulla* (название описывает часть внутренней структуры растений и, что еще уместней, нижний отдел ствола человеческого мозга) проходил в *Greenhouse Studios*, принадлежащей продюсеру Вальгейру Сигурдссону. Вальгейр, спокойный мягкий парень чуть за тридцать, работает с Бьорк с 1998 года, когда они вместе сделали саундтрек к “Танцующей в темноте”. Студия расположена в тупичке на окраине Рейкьявика. Снаружи она похожа на обычный дом, и это почти так — одну сторону занимают Вальгейр с семьей. Основная часть студии расположена в вытанутом помещении с окнами в церковном стиле и блестящим настилом из бука. Этажом ниже — комнатка для записи голоса, к которой примыкает кухня. В целом место прохладное, скромное и необычайно аккуратное (не считая драных джинсов и футболки самого Вальгейра). К тому моменту, как мы поднялись наверх, зимний день уже подходил к концу. Час спустя светила неуютно близкая полная луна. Вдали мерцали заснеженные горы.

Бьорк слушала наброски и незавершенные версии тех песен, которые хотела включить в альбом. Большинство из них были написаны в конце прошлого года на канарском острове Гомера. “Сейчас я уже в той точке, когда можно показывать песни другим людям, пропускать их через чужие уши, — сказала она. — Есть момент, когда ты очень скрытен, но потом становишься достаточно уверенным, чтобы выслушивать критику не расстраиваясь”. Я понимаю кивнул, как будто и сам был стирающей границы между жанрами исландской певицей. Бьорк часто говорит от второго лица, сокращая расстояние между собой и другими.

В спонтанном порыве, стоя за пультом с переносным микрофоном в руке (“здоровенная штука из 1950-х”), она записала базовые вокальные дорожки; на компьютере Вальгейра в это время звучала электронная имитация гармоний и ритма. “Альбом движется вокруг голосов, — сказала она. — Я хочу

<sup>1</sup> Тереза Стратас (р. 1938) — канадская оперная певица, сопрано, получила Грэмми за исполнение партии Лулу в одноименной опере Альбана Берга. Лотте Ленья (1898–1981, ур. Каролина Вильгельмина Шарлотта Бламауэр) — австрийская певица и актриса, известна в первую очередь исполнением песен своего первого мужа Курта Вайля и ролью Розы Клебб в бондиане.

уйти от инструментов и электроники, из которых состоял предыдущий альбом *Vespertine*. Мне интересно, что можно сделать, есть взять полный диапазон эмоций человеческого голоса — соло, хора, поставленного голоса, попсового, фолкового, какого-то необычного. Не просто мелодии, но вообще все, любой звук, который могут издавать связки". Среди возможных участников она назвала авангардного рок-вокалиста Майка Паттона, горловую певицу-инуитку Тагак, битбоксеров Дакаку и Разеля и суперзвезду R&B Бейонсе. "Последний альбом был очень интровертным, — сказала Бьорк, — избегал зрительного контакта. Этот — более приземленный, но не то чтобы простой". Она отвлеклась на телефонный звонок — обсудить стоимость обучения для старшего сына, абитуриента Синдри.

Бьорк включала треки и каждый комментировала. Некоторые — полноценные четырех и пятиминутные песни с припевами и куплетами, другие — короче, атмосфернее и эфемернее. Быстрее всех цепляла песня, над которой Бьорк начала работать еще во время записи *Vespertine*. Текущая версия начиналась с примерно двухминутной хоровой части, звучащей чуть по-средневековому, — расплывчатой массы накладывающихся друг на друга партий. Затем пошли громкие рычащие басы, и за несколько секунд песня превратилась в причудливо переливающийся гимн, характерный для более ранней Бьорк: "*Who is it that never lets you down? / Who is it that gave you back your strength?*" ("Кто тебя никогда не подводит? / Кто вернул тебе корону?"). Я подумал о "Мастере и Маргарите", о бурлившем на Севере полуночном карнавале. *Who Is It?* и так звучала как смесь медитативного хора Арво Пярта и поп-песни. Добавь к ней жестких битов — и она взорвет любой танцпол по всему миру.

Бьорк, все еще недовольная результатом, села за синтезатор и набросала новые вокальные партии, чтобы начало песни звучало более объемно. По крайней мере половину времени, что я был рядом с ней, Бьорк провела, склонившись над клавишными или компьютером, по кусочку выстраивая целое. Она редко сидит неподвижно — то сплетает, то расплетает ноги, скручивается в кресле в почти йогических позах или вскакивает и крутится в разные стороны. Но при этом не спускает глаз с того, что занимает ее в данный момент; в отличие от тела ее разум не отвлекается.

На следующий день около шести вечера в студии появились 16 певцов, чтобы записать хоровые партии, над которыми Бьорк и Вальгейр работали несколько месяцев. Вальгейр рассказал, что раньше они распечатывали струнные и оркестровые аранжировки непосредственно с компьютера, используя программу для нотации *Sibelius*, но в данном случае, чтобы получить чистые вокальные партии, они наняли переписчика. Большинство вокалистов

входили в состав группы *Schola Cantorum*, поучаствовавшей в нескольких записях произведений исключительно оригинального исландского композитора Йона Лейфса. Когда Бьорк слушала записи Лейфса, ей понравился хор. В последние годы она работала и с профессиональными хорами, и с несколькими голосистыми инуитками, сопровождавшими ее во время гастролей в поддержку *Vespertine* (их Бьорк нашла, отдыхая в Гренландии, — просто повесила объявление в супермаркете). Она надеялась, что у нынешних певцов кроме классической техники будет еще и гибкость. “Мне нужны языческие оттенки, — сказала она, — немного славянские”.

Записывались вечером, поскольку многие певцы днем работали. Столпились на кухне, у всех был нервный, но решительный вид. Вальгейр разложил стопки листов с вокальной партитурой, хористы по очереди взяли их. Со стороны это больше напоминало сходку прокрастинирующих рождественских певцов, а не сессию записи для крупного лейбла. Бьорк угощала всех миндалем в шоколаде и изюмом. Сын Вальгейра катался на скейте в прихожей. После первой репетиции привезли пиццу — певцы жадно набросились на нее. Вальгейр болтался поблизости, говорил о Брайане Ино и следил за ситуацией с пиццей. Через пятнадцать минут о существовании пиццы ничто не напоминало.

Бьорк, чтобы донести до хористов свой замысел, пела, танцевала, дирижировала, жестикулировала, говорила и шутила. Известно, что, обсуждая музыку, она пользуется необычными метафорами: “Я говорю — как марципан, мне отвечают: “В смысле *dolcissimo*?””. Поскольку Вальгейр был наверху, за микшерским пультом, Бьорк занималась некоторыми техническими вопросами — возилась с неисправным пианино *Wurlitzer* и отключала валявшиеся на полу ненужные наушники. Она была неизменно вежливой. За несколько месяцев работы я ни разу не слышал, чтобы она повышала голос или строго командовала. Замечания она предвляла фразами вроде “единственное, на что я обратила бы внимание...” или “единственное, от чего я не в восторге...”. Если кому-то нужна подсказка, она может сказать: “Все, что приходит в голову. Мне интересно послушать, что ты сделаешь”.

Но и более детальные инструкции Бьорк тоже дает. Большинство партий исландцев — вокализы, однако Бьорк попросила заменять слоги на некоторых нотах — например, использовать “у” вместо “а”. В итоге, когда вокалисты начали придумывать бессмысленный, как бы африканский текст, ей пришлось осадить их. В некоторых случаях, чтобы сделать рисунок яснее или насыщеннее, она тут же вносила изменения в партию. Она очень обрадовалась, когда басы зазвучали с мефистофелевскими интонациями, — это было нужно для замены низких и громких электронных битов, прописавшихся во многих ее прошлых песнях. Она попросила вокалистов подпеть в середине *Where Is the Line* — агрессивной песни, в которой Бьорк присту-

нивает раздражающих людей. “Получается что-то немного роковое”, — радостно сказала она. Вальгейр, почесывая щетину, наблюдал с насмешливой улыбкой. “Мы так долго обсуждали хоровые аранжировки, — сказал он. — Какое счастье, что они наконец звучат”.

Позже, в студии наверху, я обратил внимание на одну особенность голоса Бьорк. Певцы встали в круг, перед каждым — микрофон. Бьорк чаще всего находилась либо в центре круга, либо вне его пределов и без микрофона. Тем не менее каждый раз, когда она начинала петь или говорить, ее голос становился звуковым центром. Он на раз выхватывался из щебета исландцев: сумеречный глубокий тембр диапазона меццо-сопрано; дрожание, иногда срывающееся в скрежет ломающегося подросткового голоса; манера скольжения сквозь пелену звука, как будто голосовой диапазон был усилен несколькими дополнительными частотами. Он течет без усилий, как монгольские голоса, которые слышно через всю степь. Каким-то образом ее голос сам по себе превратился в творческий магнит, тянущий музыку в нужном направлении.

В день моего отлета из Исландии Бьорк решила познакомить меня с арт-сценой Рейкьявика. Ее давняя подруга Йога замужем за концептуалистом Йоном Гнарром, у которого в тот день открывалась выставка. Мы опять взяли такси — если в Исландии и есть лимузины, Бьорк ими не пользуется, — и поехали в старинную лютеранскую церковь в центре города. Выставка называлась *INRI* и представляла собой серию фотографий игрушечных солдатиков и куклы Кена, изображавших Крестный путь. Реконструкция последних дней Христа получилась очень необычной — на Тайной Вечере лишь четверо были одеты, и лучше всех (военные штаны и свитер) — Дьявол, но даже если кто-то из консервативных христиан и возмутился, виду он не подавал. Выставка в целом была скорее эксцентричной, нежели провокационной. “Иуда похож на рейвера”, — сказала Бьорк, одобрительно посмеиваясь.

Бьорк, кажется, знали все присутствовавшие в церкви, но никто не создавал вокруг нее ажиотажа. Мне было сложно понять, кто именно с ней здоровался: родственники, старые друзья, фанаты или просто общительные незнакомцы. К ней подошел светловолосый мальчик и сказал: “Привет, Бьорк!”, она ответила: “Привет!”, и он тут же отошел. Еще двое подростков были одеты в порванные военные шинели со странными фестонами — парни были похожи на стильных дезертиров из остатков царской армии. Снаружи Гнарр давал телеинтервью. Неподалеку в озере лебеди шумели, как анархический духовой оркестр, или это обстановка навевала такие ассоциации. Снег и лед таяли под слабыми лучами солнца. Я попрощался с Бьорк и поехал в аэропорт.

В Исландию я прилетел затемно, поэтому не смог полюбоваться окружающими город пейзажами. Сейчас же я в восхищении разглядывал кило-

метры темной лавы, покрывавшей вулканическую породу на отдаленной вершине конической горы Кейлир. Из современного модного места я попал в мир, который казался неоконченным угольным наброском.

Долгое время на месте нынешней Исландии не было ничего. Островные вулканы начали подниматься из атлантических вод 20 млн лет назад, это была своего рода геологическая передышка. Остров не сталкивался с тем, что исландский писатель Халлдор Лакснесс называл “тиранией человечества”, примерно до 870 года н.э., когда землю начали обживать норвежские и кельтские земледельцы. С собой они привезли знания германских племен, легшие в основу традиций, мало изменившихся за последующие девять веков. *Римы* — пространные напевные легенды — рассказывали о богах, героях, викингх и простых исландцах. Проложив себе путь в современную западную мифологию, они и сегодня звучат удивительно знакомо: они стали основным источником “Кольца” Вагнера, легли в основу “Властелина колец” Д. Р. Р. Толкина. Огненное Кольцо Вагнера и Роковая гора Толкина родились в исландских пейзажах. Неудивительно, что меня охватила дрожь при виде нависшей над равниной Кейлир.

До начала XX века исландцы вели неприметную жизнь, о которой мало что знали за пределами острова. Все изменилось в 1955 году, когда Лакснессу вручили Нобелевскую премию за роман “Самостоятельные люди”, в котором рассказывается об пастухе Бьяртуре, который борется за свой кусочек земли с надвигающимися природными и сверхъестественными преградами. В числе прочего книга замечательна двойственным отношением к Северной идее: она рисует масштабный портрет закаленной одинокой души и в то же время ниспровергает этот образ неспешно разгорающимся невозмутимым юмором и неожиданными эмоциональными взрывами. Если Бьяртур и страдает от одиночества, то лишь потому, что сам выбрал этот путь, — таков посыл романа. Главной в национальном характере кажется именно эта смесь достоинства и иронии.

Современная исландская музыка началась с Йона Лейфса (1899–1968), чье произведение 1961 года *Hekla* (“Текла”) помогло свести Бьорк с хористами. В Рейкьявике я как-то встретился за ланчем с Аурни Хеймиром Ингольфссонем, молодым музыковедом, выпускником Гарварда, пишущим биографию Лейфса. “Он был чрезвычайно сложной личностью, — рассказывал Ингольфссон. — Одним он казался остроумным, обаятельным и изысканным, другим — страдающим манией величия параноиком”. Несмотря на радикализм Лейфса, музыка его основана на тщательном изучении исландского фольклора: неровный ритм повторяет структуру римов, а шероховатые, напоминающие средневековые мелодии подражают песенному

стилю *tvisöngur*. Первые творческие годы композитор провел, учась в Германии, где оставался на протяжении почти всего периода Третьего рейха. К несчастью, его вера в мессианство исландских традиций слишком хорошо сочеталась с философией нацизма, объявившей Исландию чистокровной арийской культурой. Несмотря на это, кое-кто считал его вздымающиеся диссонансы и перкуссионные эффекты признаком “дегенеративности”. Его женитьба на немецкой еврейке-пианистке тем более не упрочила его позиции. В 1944 году они с женой переехали в Швецию.

*Hekla*, названная в честь крупнейшего действующего вулкана Исландии, считается самым громким из когда-либо написанных музыкальных произведений. Девятнадцать перкуссионистов используют фантастический набор инструментов, включая наковальни, камни, сирены, колокола, корабельные цепи, деревянные молотки, дробовики и пушки. Во время перерыва в записи хора для Бьорк я попросил одного из солистов *Schola Cantorum* рассказать о работе над *Hekla* для лейбла BIS. “Это было что-то безумное, — ответил он. — Лейфс понимал, что многое из написанного просто невозможно спеть, и тем не менее записал. По сравнению с этим работать с Бьорк очень легко, хотя их музыка иногда удивительно схожа”. Бьорк и сама любит музыке Лейфса: “Мне кажется, ему удалось воплотить в музыке извержения и лаву”. И все же этот композитор в полной мере ощутил трагедию “независимого человека” Лакснесса, не понимающего, что причиной его страданий является его же собственная гордость. Мне показалось, что вся деятельность Бьорк направлена на исправление этой парадигмы — при необходимости она идет на компромиссы, не витает в облаках, мирится с несовершенствами, оставаясь при этом независимой, открытой новому и необычному.

Бьорк с удовольствием слушает преобладающую в исландской музыкальной культуре хоровую музыку. Здесь каждый десятый житель играет в рок-группе, а каждый пятый поет в хоре. Бьорк слушала несколько дисков рейкьявикского *Hamrablid Choir*, в котором сама когда-то пела. Это прекрасная мрачная музыка, которая подводит слушателя к краю парализующей тоски или, напротив, мягко уводит оттуда. Позже Бьорк вновь собрала *Schola Cantorum* полным составом, чтобы записать хоровую аранжировку песни Йоурун Видар *Vökuró* (“Бессонница”) — простое элегическое переложение на музыку стихотворения Якобины Сигурдардоттир:

*Far away wakes the great world,  
mad with grim enchantment,  
disquieted,  
fearful of night and day.  
Your eyes, fearless and serene,  
smile bright at me.*

Вдалеке просыпается великий мир,  
безумный в мрачном обаянии,  
смятенный,  
боится и ночи, и дня.  
Твои глаза, бесстрашные и искренние,  
ясно улыбаются мне

На протяжении десятилетий Видар была единственной женщиной, входившей в Общество композиторов Исландии. Сейчас ей 86, и ее песня — непоколебимый центр альбома *Medulla*, одна из самых прекрасных записей Бьорк.

У Бьорк, как и у многих ее соотечественников, непростая семейная история; принципы полной семьи в Исландии так и не прижились. Родители Бьорк развелись, когда ей было два года, так что она росла в нескольких домах. Мать (вышедшая второй раз замуж за рок-музыканта) создавала хипповскую, напоминающую коммуну атмосферу. Отец, впоследствии возглавивший Исландский союз электриков, придерживался более строгих и консервативных порядков. Видимо, такое разное воспитание наложило отпечаток на стиль работы Бьорк, в котором совмещаются тщательная подготовка и внезапная импровизация. Возможно, самое главное она унаследовала от бабушек, заставших вневременной сельский мир романов Лакснесса и сберегших пейзажную романтику. Именно от них Бьорк слышала исландские народные песни, которые называет “старушечьими мелодиями”.

В пять лет Бьорк поступила в музыкальную школу в Рейкьявике. Она изучала теорию и историю музыки, пела в школьных хорах и освоила флейту так, что смогла сыграть атональный финский концерт, название которого уже не помнит. В пятнадцать лет она написала песню под названием *Gloria* — это единственная существующая запись играющей на флейте Бьорк (в 2002 году она включила этот трек в сборник *Family Tree*); музыка своим подлинным звучанием напоминает начало второй части “Весны священной”. Под руководством преподавателя Стефана Эдельштейна она изучала радикальный академический канон, тяготея к Штокхаузену, Мессиану и Джону Кейджу. Штокхаузен по-прежнему очень важен для Бьорк: в 1996 году, взяв у него интервью для журнала *Dazed & Confused*, она назвала его человеком, “одержимым идеей повенчать таинство с наукой”. Еще раньше она сама экспериментировала с авангардом — записав дедушкин храп, разрешила его на биты и превратила в партию ударных звук машины для попки.

В подростковом возрасте Бьорк отказалась от всего, что ей дало классическое образование. Ее раздражала одержимость прошлым — “все это ретро, бесконечная бетховено-баховская чушь”, как она выразилась в интервью со Штокхаузенем. При поддержке отца она занялась поп-песнями и в 1977 году записала альбом каверов, который продавался сравнительно неплохо для никому неизвестного исполнителя. С несколькими выпускниками консерватории она сколотила нарочито “сложную” группу, затем последовательно сотрудничала с несколькими панк-группами, самой известной

из которых была *Kukl* (а у *Kukl* был сайд-проект под заманчивым названием *Elgar Sisters*). *Kukl* подписали контракт с английским анархическим лейблом *Crass*, исповедовавшим антибуржуазные и антикоммерческие принципы. Но панковский пуризм вызывал сомнения у Бьорк: она немедленно взбунтовалась против бунта.

Знаменитой Бьорк стала внезапно, почти случайно. В 1986 году, незадолго до встречи Рейгана и Горбачева в Рейкьявике на саммите по ядерной безопасности, Бьорк со товарищи придумала совместную организацию под названием *Bad Taste*, провозгласившую: “*Bad Taste* будет пользоваться всеми вообразимыми и невообразимыми методами, такими как заражение, уничтожение, безвкусная реклама и объявления, распространение и продажа бытовых отходов и экскрементов”. Эти угрозы главным образом вылились в форму группы *Sugarcubes*, стремившейся разделаться со всеми облепившими исландский поп бодрыми стереотипами. Песня под названием *Birthday* неожиданно стала хитом в Англии, а через несколько месяцев группа превратилась в явление международного масштаба. То приятный, то раздражающий синтетический гам *Sugarcubes* на самом деле выражал впечатления поэта-шутника Эйнара Ёрна, выпустившего впоследствии едва ли не самый странный в мире рэп-альбом. Однако Бьорк, будучи наиболее заметной фигурой в группе, неизбежно двинулась дальше. Выпустив три диска, группа распалась.

К 1990 году Бьорк начала делать наброски собственных произведений. Тем летом она отправилась в долгое велосипедное путешествие по отдаленным уголкам Исландии, останавливалась в деревенских церквушках и играла на органе или фисгармонии. В этом путешествии родилась песня *Anchor Song* — характерная для Бьорк безупречная извилистая мелодия. Примерно в это же время она выпустила альбом джазовых стандартов *Gling-Gló*, по которому понятно, что она могла бы стать значимой джазовой певицей. Что еще важнее, она зарылась в электропоп, техника которого (да и содержание в придачу) восходит к новаторским, из начала 1950-х, композициям Штокхаузена для синтезатора. Она начала слушать Брайана Ино и *Kraftwerk*, затем танцевальную музыку и рэп. Вооружившись бумбоксом, она уезжала куда-нибудь за город, чтобы на нужной громкости послушать *Fear of a Black Planet* группы *Public Enemy*. До сих пор это один из ее самых любимых альбомов. Чувственная агрессия треков вроде *Welcome to the Terrordome* — рычащий гул сваленных в кучу битов и сэмплов, словно застрявший на повторе в магнитофоне Штокхаузен, — отзывается во всем ее творчестве.

В 1992 году Бьорк переехала в Лондон, где оригинальная электронная музыка была ключом. На лондонских и манчестерских танцполах царил жесткий технобит, а в подвалах Шеффилда и Бристоля — эмбиентные



щелчки и писк. С появлением новых цифровых технологий электронщикам удалось справиться с расплывчатостью синтезаторов и начать создавать прозрачные, гиперреальные звуковые ландшафты. Бьорк особенно нравились *Massive Attack*, соединившие неторопливость регги со звуковой глубиной хип-хопа. Подобно диско 1970-х новая цифровая музыка зачастую становилась фоном для сильного женского голоса, как у Бьорк, — яркого, как пламя свечи. В этот период Бьорк переложила большую часть работы на продюсеров, среди которых были такие выдающиеся люди, как Грэм Мэсси, Нелли Хупер, Трики и Марк Белл.

В 1993 году произошел феноменальный старт сольной карьеры Бьорк — вышел сингл *Human Behavior* с альбома *Debut*. Она пела поверх броского, вызывающего риффа литавр (сэмпла из саундтрека Антонио Карлоса Жобима и Куинси Джонса к фильму “Искатели приключений”): “If you ever get close to a human and human behavior, be ready to get confused” (“Столкнувшись с человеком и человеческим поведением, вы будете сбиты с толку”). Это был определяющий ее карьеру момент: обращаясь напрямую к слушателю, делясь с ним секретами, Бьорк обозначила себя как фигуру, не вписывающуюся в привычные рамки поведения, возможно, как представительницу иного вида. Песни с альбома *Debut* и последовавшего за ним *Post* кропотливо раскрывают мир Бьорк: она влюбляется в венероподобных мальчиков и разочаровывается в них, танцует на наркотических вечеринках, кружится в неоновых чарах Лондона 1990-х. В этом заграничном травелоге застрял тезис о технологиях и музыке. В 1992 году, записав вместе с Мэсси песню *Modern Things*, она озвучила свой манифест. Механизмы, пела она поверх трескучего потока электронного звука, существовали всегда, “дожидаясь в горах нужного момента, слушая раздражающий шум динозавров и барахтающихся людей снаружи... Пришло их время”. Другими словами, технологиям не обязательно быть бездушной отполированной силой; они могут объединиться с природой и наполниться жизнью.

Действительно, в альбомах *Debut* и *Post* нет эмоциональной отстраненности, свойственной многим английским электронным работам того времени, тому же Трики с его напускной крутизной (с ним у Бьорк в 1995-м был недолгий роман). Бьорк с самого начала хотела, чтобы традиционные инструменты тоже звучали; первое, что пришло ей в голову, — наложить простой бит на духовой оркестр. В итоге она выбрала флейту, арфу, аккордеон и фисгармонию. Талвин Сингх добавил индийских струнных, а на время забывший о пенсии бразильский аранжировщик Эумир Деодато добавил в техногимны вроде *Hyper-ballad* сочных красок в стиле Нельсона Риддла. Сочетание акустических и электронных текстур имело успех не столько благодаря отсутствию привычных клише, сколько благодаря разнообразным историческим параллелям. В нескольких песнях считывается величественный

ритм танго, а вместе с ним и намек на межвоенное кабаре. Мягкие колеблющиеся аккорды *Isobel* сродни *Summertime* Гершвина.

Непреклонный оптимизм текстов Бьорк смягчает ностальгические порывы в музыке — постоянно кажется, что следующий момент или стык перевернет все с ног на голову. Кажется, что певица все время призывает какую-то важную, но неуловимую сущность, “это”: “*I can sense it... It's coming up*” (“Я чувствую... Это приближается”), “*One day, one day, it will all come true*” (“Однажды, однажды все это сбудется”), “*When she does it, she means to*” (“Делая это, она не лукавит”), “*But it hasn't happened yet*” (“Но это еще не случилось”), “*I've seen it all*” (“Все это я уже видела”), “*It's not up to you*” (“От тебя это не зависит”). В *Desired Constellation* с альбома *Medulla* строчку “*How am I going to make it right?*” (“Как же мне сделать все правильно?”) она неизменно пропевает высоким нисходящим голосом. Тексты ее песен (которые она иногда пишет в соавторстве с поэтом Сьоном) — это поэзия возможного. Она не боится темных закоулков подсознания и не хочет тратить время на модернистское отчуждение. В *Who Is It?* она ясно обозначила основы своей эмоциональности: “*I carry my joy on the left, my pain on the right*” (“По левую руку — радость, по правую руку — боль”).

Подобно величайшим оперным исполнителям в продуманную точность Бьорк вкладывает силу чувств; любая примадонна знает, как сложно сохранить одно без ущерба другому. Контроль над постановкой голоса легко теряется от переизбытка эмоций. А слишком пристальное внимание к постановке мешает выражению чувств. Мозг способного избежать этой двойной ловушки певца должен быть устроен потрясающе, и новый альбом Бьорк — компьютерная томограмма этого явления.

“Все любят Марию Каллас за то, что она не упирается в технику, — говорит Бьорк. — Она сохраняет свое “р-р-р”, — Бьорк показывает на грудную клетку, — единство эмоций, слов и интонации. Особенно выразительную чистоту. В каждом жанре есть свои механические клише, в вокале они нивелируют энергию слов”. Она пропела слова “Я ничего не знаю” на рок-рольный манер, а “Я знаю все” — на манер бельканто. Когда слушаешь Бьорк, кажется, что она одновременно знает все и ничего.

В феврале 2004 года Бьорк уехала в Сальвадор, столицу бразильского штата Баия, — там Мэтью Барни готовил авангардистскую хайтековую платформу для карнавала. Сальвадорский карнавал не так пышен, как в Рио-де-Жанейро, здесь акцент смещен на энергию бразильской музыки и танцев, в первую очередь — на африканские оттенки музыки Баии. Основоположники “Тропикалии” (музыкальной революции 1960-х и 1970-х) Жилберту Жил и Казтану Велозу, уроженцы Баии, присутствовали на пуске платформы Барни.

Музыкальным консультантом Барни был выросший в Бразилии нью-йоркский музыкант Арто Линдсей. Бьорк не принимала непосредственного участия в создании платформы — Северную идею в проекте воплотил Вальгейр, отвечавший за электронные сэмплы.

Бьорк покинула гущу событий и сняла дом в старой общине хиппи в Арембепе, примерно в часе езды от побережья. Она с трудом привыкала к теплой погоде и свалилась с простудой. Остальные исландцы устроили в бразильском доме социальную мини-революцию. Они выпустили из конуры считавшегося плохо воспитанным пса, и животное радостно носилось на свободе с теннисным мячом. Кроме того, они пригласили обслуживающий персонал — садовника, повара и уборщицу — присоединиться к ним за ужином.

В свободной девятиметровой комнате Вальгейр устроил временную студию. За окном трещал бесполезный старый кондиционер. Когда Бьорк становилось лучше, она давала мне послушать ее сессии с инуитской горловой певичей Тагак. У североканадских племен инуитов есть давняя любимая забава: две певичи садятся лицом к лицу и начинают издавать разные короткие хриплые звуки, пытаясь рассмешить друг друга. В это вокальное баловство Бьорк влюбилась в период *Vespertine*, оно напомнило ей чувственный авангардизм Мередит Монк, которой она давно восхищалась. Искусная гипервентиляция Тагак заполняла на альбоме *Medulla* то пространство, в котором на предыдущих альбомах кружились вихри электроники.

Баия готовилась проложить себе путь в и без того переполненный музыкальный мир альбома. Бьорк слышала репетиции Линдсея с афробразильской группой барабанщиков, которые должны были сопровождать платформу. Эти выходцы из двух баианских групп *Cortejo Afro* и *Ilê Aiyê* играли бесшабашные, постоянно меняющиеся ритмы с дисциплиной сродни военной. Бьорк думала включить их в еще одну построенную вокруг хора песню *Mouth's Cradle*, в которой она поет о “простоте призрачного зверя, о чистоте его желаний”. Барабанщиков записали: они придавали музыке шероховатость и драйв. Но Бьорк тяготилась ими, они нарушали жесткую вокальную концепцию, которую она разработала, к тому же выглядели слишком очевидным ходом туриста с севера. “Не хочу быть колонизатором, кулином, — рассказывала она мне. — Мой разум против, а сердце за”.

Настала главная ночь Карнавала. Продвигаясь вдоль побережья океана, детище Барни должно было влиться в сальвадорский парад. Бьорк вместе с несколькими соотечественниками и друзьями Барни ехала в небольшом фургоне. Примерно в миле от пляжа к ним присоединился второй фургон с командой телохранителей-бразильцев — девять человек в темно-серой униформе, солнцезащитных очках и с наушниками, готовых охранять заезжую суперзвезду. Остаток пути Бьорк хотела пройти в толпе, но охранники

не позволили. Они выстроились перед ней клином, и толпа расступилась. Бьорк подпевала звучащей по радио *Like a Prayer* Мадонны и вновь рассуждала о “Мастере и Маргарите” — ее инструктор по пилатесу Йоханн только что прочитал книгу. Она сказала: “В молодости меня окружали друзья, которые вечно напивались и спорили. Мне иногда кажется, что я прочитала кучу важных книг просто потому, что слушала их”.

Бразильские папарацци прослышали о приближающейся процессии; когда мы выходили, они окружили фургон. Вся операция строилась с расчетом на то, что, если Бьорк позволит сфотографировать себя сейчас, потом ее оставят в покое. “Вот бы Роберт Олтман снял фильм о папарацци, — сказала она, уловив напряженную ситуацию. — Об этом мирке по пять дней прячущихся в кустах людей, которые почти не спят, не едят и поджидают свою добычу как охотники, взять хотя бы леди Диану или кого угодно. Они ненавидят и друг друга, и добычу. Такая история про момент убийства. Интересный вышел бы фильм, да?” Все это она произнесла без горечи, будто описывая не имеющее к ней отношения явление; так оно по большому счету и было: “Большинство здесь вообще-то не знает, кто я. Знают только, что кто-то известный”.

Чуть позже мы стояли на высоком балконе с видом на старинный маяк в Барре. Показалась платформа Барни. Впереди шел большой промышленный трактор, украшенный стволами деревьев с фаллическими свечами на верхушках. За собой он тянул длинный трейлер с высокими, цвета ржавчины бортами, на крыше которого играли музыканты Арто Линдсея и Вальгейр. Бьорк объяснила, что Вальгейр сэмплировал звуки колес, с хрустом давящих важнейшие в афробразильской религиозной традиции кандомбле деревянные инструменты. Она начала петь собственную версию гимна кандомбле.

Одетый в лабораторный халат Вальгейр склонился над ноутбуком. Барни управлял действием на улице. Бьорк махала им рукой, папарацци снимали ее, а охранники отгоняли чересчур настырного журналиста, который начал разочарованно кричать на Бьорк. Час спустя ей удалось избавиться почти от всех охранников, кроме двух, и влиться в сопровождавшую платформу толпу. Минут пятнадцать она танцевала в компании пары друзей на Аве-нида Океаника, пока фотографы не обнаружили ее. Я вспомнил летящую на щетке над московскими окнами булгаковскую Маргариту: “Невидима и свободна! Невидима и свободна!”

В 1998 году Бьорк вернулась из Лондона в Рейкьявик. Начинаясь период ограничений, ухода от характерной для *Debut* и *Post* атмосферы разношерстной тусовки. В ее последующих альбомах *Homogenic* и *Vespertine* интроспек-

ция нарастает. В музыке появляется определенная суровость. “В альбоме речь идет как бы о Судном дне, — говорила Бьорк о *Homogenic* в большом интервью Аусмундур Йонссону, продюсеру, работавшему с ней над сборником *Live Box*. — О взрыве, который должен случиться, о смерти в том или ином виде”. В то же время *Homogenic* заставляет вспомнить обнадёживающе знакомые исландские пейзажи, будь то звуковые поля песни *Jóga*, посвященной женщине, с которой я познакомился на арт-выставке в Рейкьявике, или сейсмические растрескивания *Pluto*, которые кажутся ответом Бьорк на *Hekla* Лейфса. Марк Белл, уже ставший к тому времени ее электронным гуру, придал альбому грубоватый металлический отлив.

Выпущенный в конце лета 2001 года альбом *Vespertine* стал иного рода примером возвращения домой — отклонением в сторону более личного, камерного стиля исполнения без тех жестких битов, которые так нравились завсегдатаям клубов в ранних альбомах Бьорк. Электронный дуэт из Сан-Франциско *Matmos* оплел несколько песен чарующей звуковой фигурой, мягким наложением шепота, шелеста и щелчков. *Vespertine* была на тот момент самой амбициозной работой Бьорк, она ясно показала то, на что предыдущие альбомы намекали: Бьорк была полноценным композитором, изумительно владеющим мелодией, гармонией, ритмом и структурой, а не просто певицей с отличным чутьем на соавторов. Первые же звуки *Vespertine* — уменьшенный септаккорд, романтический аккорд задумчивой неопределенности — задают тон всему альбому. “*There lies my passion hidden*” (“Там скрыта моя страсть”), — поет Бьорк, заворачиваясь в аккорды, словно в одеяло. Гармоническая смелость достигает кульминации в песне *An Echo a Stain*, припев которой — необъятный, мягкий, ясный звуковой кластер. На этом фантастическом фоне звучат дразнящие вокальные части: “*I’m sorry you saw that / I’m sorry he did it*” (“Мне жаль, что ты увидел, / Мне жаль, что он так поступил”).

В то время как некоторые давние поклонники были недовольны, интеллектуалы одобряли произошедшие перемены: в проспекте одной академической антологии анонсировались работы на такие темы, как “Киборг / Дихотомия природы”, “Детерриторизация грамматики и синтаксиса” и “Анти- и гиперпоп”. У *Vespertine* было много общего с вышедшим годом ранее антипоп-альбомом *Kid A* группы *Radiohead* (Том Йорк и Бьорк записали дуэт для саундтрека “Танцующей в темноте”). Но Бьорк избежала конфликтов со своей аудиторией и полемики с мейнстримом. Ей удается выделяться из общей массы, не противопоставляя ей себя. В частных беседах она может критиковать значительную часть звучащей вокруг музыки, но при этом ее многогранное чувство вкуса не вызывает сомнений. Я не услышал, например, ни намека на цинизм или расчет в ее рассказе о сотрудничестве с Бейонсе. Когда я спросил, что ее привлекло в Бейонсе, она

немного недоверчиво ответила: “Но ведь это альбом про голоса, а у нее совершенно невероятный голос”.

Отказавшись в юности от мира классики, Бьорк так и не смогла порвать с ним окончательно. Она прекрасно ориентируется в репертуаре XX века и охотно обсуждает достоинства и недостатки Мортона Фелдмана, Софии Губайдулиной и Стива Райха (“Минимализм для меня — пропасть!” — говорит она, имея в виду, что он ей не нравится). Бьорк периодически экспериментировала, смешивая классику и поп: в одну из версий песни *Cover Me* включен танец пастухов из *La Nativité du Seigneur* Мессиана. Самой смелой авантюрой стало исполнение отрывков из “Лунного Пьеро” Шенберга на швейцарском Фестивале Вербье в 1996 году. Вылазку на территорию загородной атональности она совершила по приглашению дирижера Кента Нагано. “Потрясающий опыт, — вспоминала она. — Песни оставляют исполнителю такой простор для воображения... знаешь, они изначально писались для артистов кабаре и непрофессиональных певцов вроде меня. Кент Нагано хотел записать их, но у меня было чувство, что я вторгнусь на территорию людей, посвятившим им всю жизнь”.

Последовавший за *Vespertine* альбом *Medulla* совершает типично бьорковский маневр, двигаясь вперед с оглядкой. *Who Is It* и *The Triumph of a Heart* льют бальзам на сердца тех, кто ценит необъятную чувственность ранних работ Бьорк. Но постоянные контрапунктные наложения хоро-вых партий и сложных гармоний позволяют назвать этот альбом, пожалуй, самой “классической” и “композиторской” работой Бьорк. Короткие интерлюдии — не столько песни, сколько вокальные упражнения а-ля Мереди Монк. Но, служа мостиками между различными вокальными стилями, от инуитского горлового пения до афроамериканского битбоксинга и лежащих в основе всего “старушечьих мелодий” Исландии, они крайне важны для общей концепции альбома. Мне показалось, что *Medulla* — воплощение чего-то, что Бьорк придумала еще в юности. “Иногда после долгих поисков ты возвращаешься к исходной точке”, — сказала она мне в фургоне в Бразилии.

Через некоторое время попытки определить место Бьорк в географии популярной, классической, высокой, фолковой, исландской и неисландской музыки начинают казаться излишними. Самое ценное в ее работах — проблески футуристического мира, избавившегося от идеологий, телеологий, стилистических войн и разделений, в значительной степени определявших музыку последней сотни лет. Музыка возвращает себе изначальную благодать, в которой нет места ни сдерживающей мейнстрим боязни претенциозности, ни ограничивающей классику боязнь вульгарности. Артист с воображением вновь проходит путь от народной музыки к высокой и обратно. Правда, на данный момент в этой Утопии лишь один житель.

Через два месяца после поездки в Бразилию Бьорк отправилась в Лондон на сведение *Medulla*. Она устроилась в студии *Olympic* в Барнсе, тихом районе на южном берегу Темзы. Сначала с четырьмя песнями поработал Марк Белл, окутав их магией эмбиента и кое-где до неузнаваемости обработав голоса. Непосредственно сведением занимался другой серый кардинал английской электроники, Марк “Спайк” Стент, работавший с Бьорк со времен *Post*. Окна аппаратной выходили на не самый привлекательный английский задний двор. К студии примыкала раскалившаяся в тот солнечный день оранжерея. Бьорк сидела на вращающемся стуле за трехметровым микшерским пультом. На нем перед шестью динамиками горели две свечи.

Песни сильно изменились с тех пор, как месяц назад в манхэттенской студии я слышал их в последний раз. Из-за нестыковок в расписании сессией с Бейонсе пришлось пожертвовать, но битбоксеры Разель и Дакака не подвели и подогрели звук. Если исландский хор и Тагак демонстрировали способность голоса подражать природе, то битбоксеры подражали технологиям. “Человек-битбокс” — это исполнитель хип-хопа, имитирующий биты, виниловые скретчи и прочие электронные эффекты без использования оборудования. Разель считается тяжеловесом этого искусства и отвечает за большую часть басов альбома. Японец Докака работает со стремительными шумами в среднем диапазоне. Начальные строчки *Where Is The Line* возникали на фоне резкого рычания Майка Паттона. Когда зазвучал его голос, Бьорк сказала: “Теперь у этой песни есть яйца”.

С *Who Is It?* возникли проблемы. Бьорк никак не удавалось воплотить идею величественного и хрупкого гимна, рождающегося из тумана исландских хоровых гармоний. “Длинная версия” песни выбивалась из остальной музыки. Чтобы закрепить в альбоме Северную идею, минорного сияния *Vökuró* было достаточно. В итоге *Who Is It?* свернулась до звуков, напоминавших хрип старого органа; на самом деле это были сыгранные на синтезаторе сэмплы голоса самой Бьорк. От афробразильских барабанов тоже отказались (будем надеяться, они все же зазвучат в какой-нибудь коллекции архивных записей Бьорк), хотя призраки их ритма витают над битбоксвой *Mouth's Cradle*. Обсуждался и возможный отказ от песни *Desired Constellation*, из-за того что настроение мягкого электронного звона, созданного французом Оливье Алари, слишком напоминало *Vespertine*. “Эта песня не вписывается в концепцию, — сказала Бьорк. — С другой стороны, не стоит так уж строго ее придерживаться. Иногда нужно и выходить за рамки”. В конце концов Бьорк решила оставить песню, поскольку та приводила в восторг всех, кто ее слышал.

Бьорк была недовольна качеством записи исландцев для *Mouth's Cradle*. “Хор должен быть ближе к центру, не на заднем плане, — объяснила она Спайку. — Приземленной и неряшливей”. Для большей наглядности она

нарисовала три схемы. Первая — квадрат с прочерченной точно посередине линией: “Это общепринятая схема. Вот столько голоса и вот столько ритма”. Она нарисовала вторую схему, с тонкой линией, подписанной “Бьорк”. “Это *Vespertine*, там я шептала и не очень сильно заполняла пространство. Наконец, — она нарисовала третий квадрат с размашистым овалом внутри, — вот то, к чему мы стремимся сейчас. Голоса занимают место гитар, барабанов и так далее”. Спайк с расстроенным видом изучал схемы. Они были убедительными, но он, казалось, не понимал, как преобразовать их в звук. “Я немного беспокоюсь, — продолжала Бьорк. — Я не собираюсь критиковать все подряд. Единственное, от чего я не в восторге...”

Чтобы вписаться в ее схему, запись начали пересводить. Бьорк упомянула *Missa Criolla* Ариэля Рамиреса — написанную в традициях фольклора Анд мессу, в которой хор звучит резко и шероховато. Марк Белл скачал ее из интернета, но в той версии хор казался “прирученным”. В конце концов нужная запись нашлась у Бьорк дома. Ее послушали и обсудили. Бьорк принесла в студию *iBook*, чтобы дать послушать и другие записи из своей коллекции. Получилось ураганное путешествие по старинной и современной музыке: пара песен с альбома Мередит Монк *Dolmen Music*, меланхоличный христианский хорал *Mariukevadi* в исполнении *Hamtrahlid Choir*, произведения Джона Кейджа от опытной авангардной певицы Джоан Ла Барбары и бывшего барабанщика *Soft Machine* Роберта Уайетта. Самый головокружительный момент случился, когда после полуминутного отрывка из *Rock Your Body* Джастина Тимберлейка Бьорк включила 30 секунд *Stimmung* Штокхаузена.

— Все очень просто, — сказала Бьорк. — Немного Джастина, немного Карлхайнца. Но никакой этнической музыки. И никакой попсы, или авангарда, или классики, или духовной музыки. Понимаешь? Типа, — и тут она издала мягкий рык, сопроводив его стилизованным жестом.

— Что-то славянское? — спросил Спайк.

— Точно, — ответила Бьорк, — именно славянское. Но с легкой примесью Дэвида Бекхэма. — В то время английские таблоиды только и писали, что брак Дэвида и Виктории (Пош Спайс) Бекхэм якобы переживает нелегкие времена, и Бьорк не скрывала, что следит за этой историей.

— Понятно, — лицо Спайка просветлело. — Я, кажется, уловил суть. Это все звучит в вокале очень естественно. Одиноким голос в помещении из природных материалов вроде старинного зала или собора.

— Никаких церквей! — воскликнула Бьорк.

— Понятно, никаких церквей, — сказал Спайк. Он попросил помощника заказать ТС6000. Вальгейр объяснил мне, что ТС6000 — это ревербератор, с помощью которого Спайк сможет, не нарушая баланса, добавить голосам пространственных эффектов.



Несмотря на то что Бьорк все время придерживалась шутливого тона, речь, как всегда, шла о серьезных специфических вещах. В конце концов она рассказала про “славянскую” идею: “Иногда, чтобы объяснить что-то, я употребляю слова типа “языческий”. Это не потому, что у меня в голове существует какая-то четкая картинка. Но есть ощущение, с которым я живу и которое хочу сделать в альбоме центральным. Что-то вроде фолк-музыки, но без фолка”.

Она попросила меня дать определение слову “иконоборчество”. Вспомнив уроки греческой православной воскресной школы, я ответил, что было такое радикальное внутрицерковное движение, стремящееся положить конец почитанию икон и изображений Иисуса. Бьорк выглядела слегка разочарованной. “Понятно, — ответила она. — Мне кто-то объяснял, что это не только уничтожение икон, но и создание вместо них новых. Сотворение собственных икон взамен старых”.

В последующие недели произошло еще несколько важных изменений. Вместе с Робертом Уайеттом Бьорк на севере Англии записала бархатистую песню *Submarine*. С молодым нью-йоркским композитором Нико Мули она набросала вокально-фортепианную версию олимпийской песни *Oceania*, а затем снова решила следовать концепции и использовать перепрограммированные электроникой хоровые партии. Марк Белл вносил последние правки. Но в основном *Medulla* была закончена, и Бьорк сдержанно ликовала.

В мой последний лондонский вечер в студию заглянул Мэтью Барни. Он надел наушники и начал слушать все, что сделала Бьорк. Их дочь Исadora играла в деревянные кубики с рисунками животных с Ноева ковчега. Марк Белл, чтобы заглушить звук барабнящего по крыше весеннего ливня, вывел музыку на динамики. Бьорк начала медленно кружиться по помещению с дочкой на руках. Она пела: “*The pleasure is all mine to finally let go*” (“Я так рада наконец освободиться”).

## 9. Симфония миллионов

### Классическая музыка в Китае

**В**есной 2008 года китайскому композитору Чэнь Цигану, отвечавшему за музыкальную часть церемонии открытия Олимпийских игр в Пекине, на встрече с прессой вручили Национальную премию за личные достижения. Он стал одним из десяти артистов и бизнесменов, получивших эту награду; ее учредили китайский журнал *Life* и *Mercedes-AMG*, тюнинговое подразделение концерна *Mercedes-Benz*. Церемония награждения (типичная для современного Китая смесь напыщенного национализма, материалистичной неумеренности и культурной эксцентричности) проходила в арт-центре “798” — похожем на пещеру фабричном комплексе, переделанном в выставочное пространство. Четыре выставленные машины AMG окружали модели, одетые в платья из серебряного ламе — ненавязчивая дань уважения фильму “Толдфингер”. На стены и потолок здания проецировались слова “воля”, “сила” и “мечта” в сопровождении соответствующих китайских иероглифов. “Мы верим, что *Mercedes-AMG* вдохнет новые силы в китайское автомобилестроение”, — поведал глава китайского подразделения *Mercedes-Benz* Клаус Майер. Озадаченный Чэнь стоял в стороне. Перед началом церемонии он сказал мне: “Не представляю, что происходит”.

В то время как во всем мире классические музыканты жаждут заполучить хоть толику внимания СМИ, их китайские коллеги не испытывают с этим никаких проблем. Обладателю кроткого нрава Чэнь Цигану, изысканно соединяющему в своих произведениях традиционные китайские элементы с западным модернизмом, довелось в этом убедиться в прошлом году после возвращения из Парижа, куда он уехал в 1984-м, в Пекин, где он жил во времена культурной революции. Во время беседы в его пекинской квартире он называл репрессивным и варварским мир своей юности, в котором классика находилась под запретом. Позже, в Париже, он привык к тому, что из вечера в вечер концерты новой музыки посещали одни и те же немногочис-

ленные ценители. Во время пекинского визита в 2007 году Чэня пригласили на встречу с режиссером фильмов “Герой” и “Дом летающих кинжалов” Чжаном Имоу, отвечавшим за постановку олимпийских церемоний. Чжан поинтересовался, сможет ли Чэнь в 2008 году найти “свободное время”. На следующий день композитор встретился с олимпийскими функционерами — его попросили отменить все ближайшие планы. Чэнь согласился и принял предложение возглавить музыкальную часть программы не столько из-за давления властей, сколько из-за манящей перспективы возглавить группу из 50 композиторов (классических и популярных), призванных развлечь мировую аудиторию. Он отметил, что в Америке такую задачу не доверили бы ни одному композитору-классику.

“Последние пятнадцать-двадцать лет в Китае царит мода на классическую музыку, — объяснил мне по-французски Чэнь. — В залах аншлаги. Много студентов. Бывают и сложности, но очень влияет система образования. Когда я ездил в свою старую школу, я обнаружил, что в классе из 40 учеников 36 занимаются фортепиано. Вклад в будущее”.

Бывающие в Китае западные музыканты, менеджеры и обозреватели в последнее время говорят о “взрыве классической музыки” и о том, что “будущее классической музыки — за Китаем”. По мнению разных источников, от 30 млн до 100 млн детей обучаются игре на фортепиано, скрипке или на обоих инструментах сразу. Во время пекинских гастролей Нью-Йоркского филармонического оркестра в феврале 2008 года *Associated Press* так подытожило пресс-конференцию Лорина Маазеля<sup>1</sup>: “По словам руководителя Нью-Йоркского филармонического, классическая музыка, переживающая на Западе спад популярности, могла бы получить поддержку со стороны многочисленного населения Китая, живо интересующегося другими культурами”.

После визита в Пекин я засомневался в том, что Китай может захватить будущее музыки. Пусть в концертных залах и консерваториях и не протолкнуться, коммерческие и политические меры давления на классику не исчезают. Творческая атмосфера с ее системой наказаний и поощрений напоминает позднесоветскую, которая значительно повлияла на музыкальные институты Китая. В то же время хаотичная насыщенность музыкального мира Пекина ничем не уступает западной: экспериментальные вечера, инди-рок с хипстерскими замашками, скачущие на огромных экранах в торговых центрах поп-идолы, вышедшие на пенсию исполнители Пекинской оперы в парках. В “Ли цзи” (“Книге установлений”) написано: “В хорошо управляемом обществе музыкальные звуки мирные и тем доставляют людям радость... в неупорядоченном обществе музыкальные звуки злобны... в гибнущем государстве музыкальные звуки печальны и тем вызывают то-

<sup>1</sup> Лорин Маазель (р. 1930) — американский дирижер, композитор, скрипач. Возглавлял Нью-Йоркский филармонический оркестр в 2002–2009 годах.

ску”<sup>1</sup>. В Народной Республике сосуществуют все три вида музыки (наравне с другими, способными поставить в тупик исследователей конфуцианства).

Самым внушительным символом музыкальных амбиций Китая является Национальный центр исполнительских искусств — огромный, низкий, покрытый титаном купол к западу от площади Тяньаньмэнь. Все вокруг свидетельствует о хорошо управляемом обществе: рядом — Дом народных собраний, через дорогу — комплекс зданий руководства партии Чжуннаньхай<sup>2</sup>. Над входом в центр красуется изречение Цзян Цземиня, председателя КНР в 1993–2003 годах, кичившегося своей любовью к классической музыке (когда умер Дэн Сяопин, Цзян поведал прессе, что всю ночь утешался “Реквиемом” Моцарта). Президент Центра (который пекинцы называют Яйцом) — местный бонза по имени Чэнь Пинь, владеющий роскошными торговыми центрами в западной части города. Первоначально планировалось открыть комплекс в 2004 году, но архитектору Полю Андре пришлось внести изменения в проект после частичного обрушения другого его строения — терминала в аэропорту им. Шарля де Голля. Когда здание в конце 2007 года все-таки открыли, Чэнь Пинь назвал его “конкретным примером возрастания несиловой мощи Китая”.

С точки зрения архитектуры здание, возможно, и отвечает своим высокопарным задачам, но с точки зрения музыки Яйцо — не самое удачное решение. В нем есть два основных помещения: оперный театр на 2400 мест и концертный зал на 2000 мест. В концертном зале довольно чистая акустика, но ему не хватает теплоты. А на балконе оперного театра, где должен быть самый лучший звук, оркестр кажется дребезжащим и бесцветным. Проект, судя по всему, почти не брал в расчет музыкальные соображения. Ни один серьезный специалист по акустике не одобрил бы пустые “карманы” залов, в которых звук резонирует и теряется.

Сами представления проигрывали в сравнении с тем, что можно услышать даже в посредственный вечер в Нью-Йорке, Лондоне, Париже или Берлине. Они обнажили неизбежную ограниченность классической культуры, возраст которой недотягивает до 100 лет и которую периодически сотрясали политические перевороты. Китайская система музыкального образования способна вырастить выдающихся солистов, но ей еще только предстоит совершенствовать всеохватность талантов и готовность к сотрудничеству,

1 Пер. Р. В. Вяткина.

2 Дом народных собраний — здание китайского парламента. Чжуннаньхай — изначально так называлось только искусственное озеро, окружающее Центр исполнительских искусств. Со временем на его берегах начали появляться правительственные резиденции, и название распространилось на весь квартал.

необходимые для великих оркестров. Струнные, как правило, безупречны; духовые чаще режут слух. Впервые побывав в Яйце, я слушал постановку “Турандот”, в которой участвовали оркестр и хор Шанхайской оперы. Трубы резко сфальшивили в первых же тактах, после чего случались и другие промахи; иногда казалось, что гражданский оркестр разбавили участниками университетского марширующего оркестра. Но в этой неорганизованности была своя прелесть. Идея постановки заключалась в исправлении итальянизированной и романтизированной фантазии Пуччини на тему императорского Китая; режиссер Чэнь Синь скопировал принципы традиционного китайского театра, а композитор Хао Вэй добавил плавную, почти бесцветную концовку (Пуччини умер, не дописав оперу). В этом смысле шероховатости звука усиливали воздействие, но этот опыт я не готов повторить.

На “Турандот” и других спектаклях, которые я видел в Яйце, залы набивались почти под завязку. Учитывая стоимость билетов, это удивительно; за место на галерке я заплатил 480 юаней — около 70 долларов. Это ощутимо дороже стоимости аналогичных мест в Метрополитен-Опера, а в сравнении с зарплатой в 400 долларов, которую в Китае получает менеджер низшего звена, и вовсе головокружительно дорого. Но за право попасть в театр платят далеко не все. Билеты пачками резервируются для политиков, дипломатов, директоров и корпоративных клиентов; приходят не все, и тогда на спектакле, билеты на который якобы были проданы, зияют ряды пустых кресел, а кто-то, не дожидаясь финала, уходит, чтобы успеть на прием в другом месте или просто от скуки. Один пекинский композитор пренебрежительно обмолвился, что многие “подыскивают недвижимость” и уходят, как только решат свои вопросы.

С другой стороны, радовало большое количество молодежи — намного больше, чем обычно бывает в концертных залах и оперных театрах Америки. На концерте Национального симфонического оркестра Китая под управлением Мишеля Плассона<sup>1</sup> я наблюдал, как кучку подростков — в джинсах APC, с украшенными драгоценными камнями *BlackBerry* и прочими атрибутами нуворишей — настолько захватила шумная и бодрая интерпретация “Фантастической” симфонии Берлиоза, что, отложив телефоны в сторону, они аплодировали после каждой части. В целом зрители вели себя более непринужденно, чем я привык: люди постарше, воспитанные на свободных нравах Пекинской оперы, разговаривали друг с другом, показывали на сцену пальцами или читали газеты. Иногда шум отвлекал, билетерам в основном не удавалось пресечь фото- и видеосъемки, и в сравнении с царящей в западных залах сдержанностью это выглядело необычно. К музыке здесь не успели привыкнуть, и Берлиоз все еще ошарашивал.

<sup>1</sup> Мишель Плассон (р. 1933) — французский дирижер, в 2010 году возглавил Национальный симфонический оркестр Китая.

Молодость посетителей Яйца отражает настоящее чудо классической сцены Китая — невероятное количество тех, кто изучает классику в школах или с частными преподавателями. Говорят, что в Сычуаньской консерватории в городе Чэнду обучается больше 10 тыс. человек; сравните с восьмьюстами Джульярда. В Америке старшеклассника, тратящего на фортепианные занятия по несколько часов в день, скорее всего, сочтут странным, в Китае же это обычная история.

Молодой преподаватель Китайского народного университета, альтист Ци Юэ, рассказал мне о некоторых причинах такого всплеска интереса к изучению музыки. С одной стороны, музыкально одаренным ученикам, как и спортсменам в Штатах, прощается небольшой недобор баллов на гао-као, китайском вступительном экзамене в вузы. Кроме того, в системе консерваторского образования выросло немало поп-звезд, что спровоцировало толпы подражателей. Основоположник китайского рока Цуй Цзянь в 1980-х, до начала поп-карьеры, играл на трубе в Пекинском симфоническом. Сычуаньская консерватория выпустила поп-певицу Ли Юйчунь — в 2005 году она участвовала в конкурсе “Супердевушка” (китайском аналоге “Американского идола”) и выиграла его, представ в андрогинном, с легким налетом хип-хопа образе (благодаря сотням миллионов голосов, отправленных с помощью SMS, “Супердевушка” назвали крупнейшими демократическими выборами Китая. Возможно, из-за этого в 2006 году после окончания сезона шоу закрыли).

Вместе со своим бывшим преподавателем, альтистом Вэнь Хо, Ци повел меня на экскурсию по Центральной консерватории, ведущей музыкальной школе. Из классов доносились знакомые звуки — Шопен у пианистов, Россини у вокалистов, Чайковский у скрипачей. Хотя, заглянув в класс композиции, я обнаружил, что занятие посвящено поп-аранжировкам. Одетый в футболку косматый студент Чжан Тянье, устроившись за компьютером, сводил барабаны, гитару, фортепиано и бас. На мой вопрос о любимой музыке он ответил, что в основном слушает “попсу, иногда классику”. Другой студент, Цюй Давэй, исполнял на пианино полуромантическое полуджазовое соло, чем-то напоминающее Гершвина. Получается, что в Китае обучение в консерватории не обязательно означает интерес именно к классической музыке. Но подобные смешения жанров могут благотворно сказываться на интеграции европейских традиций в мировую культуру.

Как и большинство серьезных китайских музыкантов, Ци Юэ вежливо оспаривал представление о Китае как о рае для классики, хотя и предполагал, что в ближайшие 20–30 лет страна превратится в один из важнейших рынков. Этого же мнения придерживается и выдающийся китайский дирижер Лунь Ю. “На первый взгляд, газеты называют Китай крупнейшей музыкальной страной и пишут о миллионах занимающихся на фортепиано детей, — сказал он мне. — Я не столь оптимистичен. Дело в том, что я вкладываю всего себя в служение

тем, кому по-настоящему необходимы искусства и классическая музыка. Перед мной не стоит задача заставить всех полюбить их". Учившийся в Германии обаятельный и прямолинейный Лунь Ю, превративший Китайский филармонический в лучший оркестр страны, возглавляет Пекинский музыкальный фестиваль и занимает несколько должностей в Гуанчжоу и Шанхае. Он входит в Народный политический консультативный совет Китая<sup>1</sup>, что позволяет ему поддерживать политические связи. Несмотря на это, он не склонен считать классическую музыку "официальной культурой"; он привлекал частные источники финансирования и пытался добиться снижения стоимости билетов. Примечательно, что ему еще только предстоит появиться в Яйце.

Музыканту уровня Лунь Ю невозможно держаться в стороне от политики. Со времен протестов на площади Тяньаньмэнь 1989 года партия борется с инакомыслием, не только заглушая мятежные голоса, но и щедро награждая тех, кто играет по правилам. Ричард Краус в книге "Партия и искусство в Китае" (*The Party and The Arty in China*) пишет: "К 1992 году партия отказалась от попыток зачистить несогласных. Вместо этого всем связанным с искусством учреждениям предложили попытаться заработать больше". Сотрудничающие с системой могут рассчитывать на награды, "кормушки", значительные должности и хорошее вознаграждение за преподавание. В итоге артисты занимают прочно укоренившейся в китайской истории самооцензурой. Внешнее прилежание маскирует политизированную озабоченность. Обзоры в СМИ нередко больше смахивают на пресс-релизы — мне рассказывали, что концертные организации регулярно платят журналистам за благоприятные отзывы. От критиков ждут только положительных оценок, в противном случае им грозит выговор или порицание коллег. Один из обозревателей, с которыми я беседовал, устав от такого давления, просто перестал писать о музыке.

"Как можно свободно рассуждать о музыке в ситуации, когда ты сам несвободен?" — спросил меня бывший критик. Мы встретились в лобби пекинской гостиницы *Grand Hyatt* над одним из самых безвкусных центров Чэнь Пиня *Oriental Plaza*. Бизнесмены за соседними столиками обсуждали сделки, в динамиках ворковала Нора Джонс. "Все это очень грустно, — продолжил критик. — Свобода — величайшая вещь, ее влияние распространяется на все. Люди напуганы и совершают пугающие других поступки. Я имею в виду не только музыку, речь идет о многих профессиях. Об этом можно бесконечно говорить, я иногда даже не знаю, с чего начать. Столько всего крутится в голове".

Формально Китай познакомился с западной музыкой в 1601 году, когда миссионер-иезуит Маттео Риччи показал клавикорд императору Ванли (чье

<sup>1</sup> Совещательный орган при руководстве КНР.

правление было самым долгим в династии Мин). В книге “Рапсодия в красных тонах: как западная классическая музыка стала китайской” (*Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese*) Шила Мелвин и Цзиньдун Цай пишут, что внухи императора некоторое время экспериментировали с инструментом, но потом бросили. Несколько десятилетий он простоял без дела, пока на него не наткнулся последний в династии Мин император Чунчжэнь, попросивший немецкого иезуита объяснить принципы работы инструмента. Среди следующих императоров западной музыкой больше всего интересовались Канси и Цяньлун; последний, правивший Китаем большую часть XVIII века, даже собрал полноценный камерный оркестр, в котором внухи носили европейские платья и парики.

По-настоящему западная музыка вырвалась из-за дворцовых стен лишь в XIX веке, зазвучав в основном в военных и городских оркестрах. Шанхайский муниципальный (позже — Шанхайский симфонический) стал первым полноценным оркестром; его дебют состоялся в 1919 году под руководством итальянского виртуоза-экспата Марио Пачи. Поначалу оркестр состоял только из иностранцев и не покидал пределы шанхайской колонии, но в конце концов Пачи дотянулся до Китая. В 1927 году учившийся в Германии пианист и композитор Сяо Юмэй основал первую на территории Китая музыкальную школу западного образца — Шанхайскую консерваторию. Живописное сообщество авантюристов, изгнанников и бежавших из нацистской Германии евреев способствовало росту шанхайской музыкальной сцены; отделения Шанхайской консерватории приняли товарищей Арнольда Шенберга и Альбана Берга.

Придя в 1949 году к власти, Мао Цзэдун сначала поощрял заграничную музыку, хотя и удерживал ее в жестких идеологических рамках. В библиотеке Центральной консерватории я читал старые выпуски университетского журнала *People's Music*, первый номер которого вышел в 1950-м, в год основания Консерватории. Там были напечатаны тексты песен “Мы трудимся без усталости” и “Песенка о возврате зерна”. Мои спутники указали, что каждая статья обязательно начиналась с революционной риторики: “Наши труженики музыки обязаны с бесконечным рвением содействовать развитию народной музыкальной деятельности”. Тем не менее композиторы периодически пытались осовременить искусство, особенно в период Ста цветов<sup>1</sup>, когда Мао разрешил “применять соответствующие иностранные принципы и использовать иностранные музыкальные инструменты”.

С началом культурной революции в 1966 году Центральная консерватория фактически закрылась. Западная музыка, как и большинство народных традиций эпохи императоров, оказалась под запретом. Для замены существ-

1 “Пусть расцветают сто цветов, соперничают сто школ” — лозунг, под которым в феврале 1957 года Мао объявил о начале кампании всеобщей гласности и критики. Уже в июне кампанию пришлось свернуть.



вовавшего репертуара Цзянь Цин, известная также как Мадам Мао<sup>1</sup>, заказала восемь “образцовых” произведений на революционные темы. Самым известным из них стал балет “Красный женский батальон” — очаровательный китч в легком классическом стиле с исконно китайскими мелодиями. Цзянь Цин зачастую очерчивала странные стилистические границы для композиторов: то расхваливала написанную Аароном Копландом музыку к фильму “Красный пони”, то запрещала тубу.

Оперный бас Хао Цян Тянь, певший во время моего пребывания в Пекине партию Тимура в “Турандот”, описал, каково было изучать музыку в разгар безумия культурной революции. Впервые он вышел на сцену в качестве аккордеониста и певца Отряда по пропаганде идей Мао Цзэдуна при Пекинском бойлерном заводе [он пишет об этом в занимательных мемуарах “Вдоль ревущей реки” (*Along the Roaring River*)]. Его отец служил дирижером, а мать — композитором в Чжунчжэнском ансамбле песни и пляски Народно-освободительной армии; попав под подозрение, они были вынуждены уехать из Пекина. Однажды отец Тяня заявил, что им необходимо уничтожить домашнюю фонотеку. Тянь содрогается, вспоминая тот детский восторг, с каким он разбивал пластинки.

В начале 1970-х культурная революция стала понемногу сворачиваться, и в жизнь Китая вновь просочилась западная музыка. В 1971 году по случаю первого визита в Китай Генри Киссинджера (предвосхитившего историческое путешествие Ричарда Никсона), Чжоу Эньлай<sup>2</sup> предложил Центральному филармоническому — ныне Национальному симфоническому оркестру Китая — почтить немецкие корни Киссинджера и исполнить Бетховена. Цзянь Цин вместе с соратниками принялась изучать Бетховена на предмет идеологических заблуждений. “Героическую” отвергли из-за ассоциаций с императором Наполеоном, Пятую назвали фаталистской. Шестая симфония благодаря правильному воплощению пения птиц и журчания ручьев получила одобрение. В 1973 году оркестр “Филадельфия”, отправляясь в гастроль по Китаю, планировал исполнять Пятую, но, узнав, что на этот счет думает Цзянь Цин, был вынужден срочно искать партии из Шестой.

После смерти Мао и падения Цзянь Цин музыканты-классики вышли из подполья. Когда в 1978 году Центральная консерватория вновь открылась, на 100 мест было подано 18 тыс. заявок. Из того первого набора вышла группа композиторов, которые ныне определяют современную китайскую музыку: Тань Дунь, Чэнь И, Чжоу Лунь, Чэнь Циган, Го Вэньцзин. Под руководством приезжих преподавателей, среди которых был эмигрировавший в 1946 году

1 Цзянь Цин (1914–1991) — китайская актриса, вышедшая в 1931 году замуж за Мао Цзэдуна. В середине 1950-х годов стала министром культуры Китая, играла важную роль в культурной революции.

2 Чжоу Эньлай (1898–1976) — дипломат и первый премьер Госсовета КНР.

в Америку и ставший позже преподавателем в Колумбийском университете модернист Чоу Вэнь-чун, эти композиторы невероятно быстро вестернизировались, освоив сериализм, метод алеаторики и прочие новшества. В процессе рождались свежие живые сочетания звуков, особенно когда они добавляли ясные мелодии и резкий тембр традиционной китайской музыки. Во время Культурной революции практически всех студентов отправляли работать или исследовать народную музыку в сельскую местность, так что в вузы они возвращались, как следует изучив китайское наследие.

Дальше начался период диаспор. Чэнь Циган уехал в Париж учиться у Мессиана. Тань Дунь, Чжоу Лунь и Чэнь И переехали в Нью-Йорк, где работали с Чоу Вэнь-чуном. Тань быстро проникся нью-йоркской сценой, особенно миром Джона Кейджа. Сочетая метод случайности и звучания окружающей среды Кейджа с шикарными романтическими мелодиями, Тань сконструировал приятный для обывателя авангард. Мартовский концерт “Органической музыки” в Йейсе с участием Юношеского симфонического оркестра Китая подтвердил эту точность попадания; во время исполнения *Paper Concerto* и *Water Concerto* японская перкуSSIONистка Харука Фудзи мяла бумагу и плескала водой в больших чанах и других резервуарах. Тань соотносит эту музыку с шаманскими ритуалами провинции Хунань, в которой вырос. Ловкий фьюжн Таня удовлетворил западную тягу к кажущейся подлинной музыке, основанной на фольклоре.

Многие композиторы 1978 года работают над соединением ценностей авангарда и популярной музыки. “Наше положение среди композиторов Запада не радует, — рассказал мне Чэнь Циган. — В 1950-х мы отступили на задний план — не столько потому, что популярные композиторы одержали верх, сколько потому, что сами уступили территорию. Наше развитие пришло к тому, что мы больше не владеем искусством писать мелодии. Мы пережили что-то вроде несуществования в музыкальной жизни”. Он добавил, имея в виду свой олимпийский опыт: “Теперь-то я понимаю, как сложно написать веселую песенку”. Ни один композитор не принял вызов с такой же охотой, как Тянь Дунь, сочинивший для олимпийской церемонии крайне сентиментальную балладу *One World, One Dream*. Она была написана в соавторстве с продюсером-песенником Дэвидом Фостером, а спели ее платиновый тенор Андреа Бочелли и Чжан Ляньин (еще одна участница конкурса “Супердевушка” 2005 года). Они вместе поют по-английски: “*You are me and I am you*” (“Ты — это я, а я — это ты”). К сожалению, не добавляя: “*I am the walrus*”<sup>1</sup> (“Я — морж”).

К счастью, после нескольких дней, проведенных в величественных окрестностях площади Тяньаньмэнь, я получил приглашение отобедать в доме Хао

1 Отсылка к песне *The Beatles*, начальные строчки которой созвучны тем, что поют Бочелли и Чжан Ляньин.

Цзянь Тянь (певца, разбившего семейную фонотеку) и его жены, генетика и пианистки Марты Ляо. Их дом выстроен в швейцарском стиле; отличная вентиляциянная система не пропускает внутрь резкий воздух Пекина. Тянь и Ляо пригласили еще и Го Вэньцзина — из всех композиторов 1978-го его меньше всего знают на Западе, в основном из-за того, что он никогда не учился за границей. В каком-то смысле он самый интересный из всех, поскольку достиг независимости в местах удушающей атмосферы китайской музыки. В его творчестве ощущается налет опасности.

Поначалу Го не производит особого впечатления. Почти квадратное лицо, очки в толстой оправе, острые перья иссиня-черных волос — типичный вечный студент. Но вскоре замечаешь некоторые его особенности. Он родом из Чунцина, что в провинции Сычуань. Он говорит с легким нажимом, подчеркивая слова размашистыми жестами и восклицаниями.

Творчество Го основано на энциклопедических знаниях традиционной музыки Китая. В 1980-х он собирал народные песни в горах в верховье реки Янцзы. Он обожает Белу Бартока, продемонстрировавшего, что композитор способен погрузиться в фольклор, сохраняя узнаваемый индивидуальный почерк. Кроме того, Го увлечен советским симфонистом Дмитрием Шостаковичем; поздние произведения Го с их военными ритмами, вспышками едкого остроумия и взрывными кульминациями имеют много общего с Шостаковичем даже при том, что музыкальный материал обоих различен. Возможно, Го ориентировался еще и на извечную неоднозначность Шостаковича, путешествуя по ненадежным территориям политики; в списке его произведений есть как “официальные” вроде Увертюры по случаю возвращения Гонконга Китаю, так и переложенные на музыку стихи Си Чуаня, отважного загадочного писателя, участвовавшего в студенческих протестах 1989 года.

Одно время Го возглавлял отделение композиции Центральной консерватории. По поводу увольнения он сказал лишь: “Мне это не нравилось. Многозадачность — не мое”. За несколько дней до того я слушал симфонию для хора, написанную нынешним главой отделения композиции Тан Цзяньпином. При участии Ансамбля песни и пляски Внутренней Монголии симфония рассказывала о жизни и эпохе Чингисхана. Это напоминало псевдофольклорные произведения, которыми советские композиторы покорно прославляли нерусские нации. Сейчас Го в основном удается избегать подобного рода заданий. Он по-прежнему преподает, хотя и расстраивается из-за того, что молодые китайские композиторы ради добросовестной академичности норовят копировать европейские тенденции. “Представь, что начинающий композитор пишет в стиле революционных опер Цзянь Цин, — сказал он. — Его просто засмеют — он же звучит не как Лучано Берио. А мне хочется ответить: “Слушайте, ему хватает смелости делать что-то, за что его все раскритикуют. Значит, в нем что-то есть”.

Фактически, продолжает Го, музыкальные принципы революционных лет можно грубо обозначить как слияние западных методов с китайскими традициями. Театральные постановки вроде “Деревни Волчонка” и “Поэта Ли Бо” и симфонические произведения вроде “Чу Кун Шань” (“Унылая безлюдная гора”) и “Древних висячих гробов в утесах Сычуани” предлагают слушателям тонко отточенную звонкость, натиск перкуссий, избыточный бой и рев гонга, а в случае с оперой еще и вокальные крайности, символизирующие крайности психологические. Если Го и случается ошибиться, выбирая между церемониальной торжественностью и однообразием, есть кому его поправить. Го как нельзя лучше характеризуют несколько строк из “Поэта Ли Бо”, посвященного одному из величайших даосистов: “Безудержный и свободный, / Как и мои стихи, / Склонюсь ли перед властью имущим, / Отказав в удовольствии себе?”

За обедом Го пребывал в приподнятом настроении, но разок я его задел. О музыке Чэнь Цигана я сказал, что в ее свободном изысканном звучании соединились современные китайские произведения и мир Дебюсси и Мессиана. Го взмахнул руками, едва не опрокинув со стола посуду, и заявил: “Такой взгляд доказывает, что иностранцы не понимают Китай. У здешней музыки нет ничего общего с Францией. Противоположное направление. Другие предпочтения”. Закончив, он улыбнулся. Поднял два коротких пальца, словно намереваясь дать благословление. “Я против моды. Я игнорирую тенденции. Вообще не хочу рассуждать на тему западного или восточного звучания. Композиторам-неевропейцам всегда нужно помнить о культурной самоидентификации, о собственных символах. В Германии или Франции есть настоящая свобода. Композиторы там вольны сочинять все что угодно. Но, — его взгляд просветлел, — если они так свободны, почему же в итоге все звучат одинаково?”

Если Го Вэньцзин одной ногой стоит в мире официоза, то саунд-артист, критик и импресарио Янь Цзюнь ведет почти полностью независимое существование. “Они скучны, они угрожают жизни, угрожают умам и сердцам молодых, — говорит Янь о мирах академизма и профессионализма. — Попад в школу, ты теряешь душу. Тебя учат, как влиться в официальную систему. К музыке это не имеет отношения”. И хотя в любом крупном городе авангардисты говорят примерно о том же, в устах китайского артиста эти слова приобретают дополнительный оттенок. Благодаря интернету подобные музыканты не так изолированы от мира, как это было 10–15 лет назад, на заре китайского авангарда. Я потратил пару часов на музыку Янь Цзюня, слушая ее на сайтах и в блогах, задолго до встречи с самим композитором.

Родившийся в 1973 году в Ланчжоу Янь Цзюнь — общительный и спокойный лидер малочисленной, но процветающей экспериментальной му-

зыкальной сцены Пекина. Он создает электронные полотна из городских шумов и голосов, выпускается на двух лейблах и раз в неделю выступает в баре 2 *Kolegas* на месте кинотеатра для автомобилистов. Когда я там был, то послушал Ли Цзэньхоя, 24-летнего саксофониста в бибоповом прикиде, и корейско-японский дуэт “10” — вокалистка то пела, то визжала в микрофон, размахивая огромными солнцезащитными очками в форме сердечек.

Миссия Яня вырастить “городскую” сцену, сопоставимую с Нью-Йорком или Берлином, удалась. Бар и все его посетители, оказавшись в Бруклине, легко сошли бы за своих. Из двадцати с чем-то человек меньше половины были китайцами. В другой раз, отправившись послушать несколько инди-групп в альтернативный клуб D-22, я оказался среди бешено отплясывающих толп американских студентов, отбывающих семестр в зарубежном вузе. Присутствие экспатов живо сказывается на местных музыкантах. Жизнь в Пекине пока очень недорога по западным меркам; как и Берлин после падения стены, он стал меккой для ищущих дешевое жилье и свежую публику артистов. Сообщество экспатов включает молодого американского композитора Эли Маршалла, возглавляющего Пекинский ансамбль новой музыки, и Майкла Петтиса, бывшего инвестбанкира с Уолл-стрит, открывшего в 2006 году клуб D-22.

Гордостью пекинского андеграунда (Янь Цзюнь называет его Не-Пекин) является инди-роковый вундеркинд Чжан Шоуван, известный также как Джеффри Чжан. Как-то, наткнувшись на него в квартале Хоухай (на Чжане была футболка *Velvet Underground*), Петтис завязал с ним разговор. Выяснилось, что Чжан виртуозно играет на гитаре и обладает внушительными музыкальными способностями. Петтис подарил ему старую электрогитару *Gibson SG* и помог с продвижением групп и сайд-проектов, в числе которых местная популярная группа *Carsick Cars*, выступившая на разогреве у *Sonic Youth*. В мой первый вечер в D-22 Чжан, которому в то время было 22 года, сыграл соло из минималистичных узоров поверх ровного гула, сознательно смещаясь от чистых простых гармоний в сторону сумеречных хроматических территорий. Отдавая дань *Led Zeppelin*, он играл на гитаре с помощью заранее накапленного скрипичного смычка.

После выступления Чжан (запинаясь, но на сносном английском) обсуждал со мной свой интерес ко всему нью-йоркскому от альтернативного рока до минималистов вроде Стива Райха, Филипа Гласса и Гленна Бранки. Он был в Нью-Йорке в 2006 году — принимал участие в записи диска Бранки *Hallucination City*, симфонии для электрогитары, примерно в это же время звучавшей в Зале им. Диснея. Чжан работал над произведением для Пекинского ансамбля новой музыки Маршалла. “Я никогда раньше не сочинял, так что дело продвигается медленно”, — сказал Чжан, прихлебывая пиво за дальним столиком D-22. Чтобы разобраться, как писать инструментальные партии,

он заглянул в учебник по оркестровке, но объяснения в книге годились только для сдачи экзамена. В конце концов он написал *Xizhimen Traffic Lights*, приятный плавный этюд из неторопливо сменяющихся рисунков в духе Райха.

Премьера состоялась уже после моего отъезда из Пекина, но позже я послушал отрывок на сайте Би-Би-Си, записавших весь концерт. Я заглянул в блог Янь Цзюня проверить, не появились ли у него новые звуки, и послушал аудиопортрет площади Тяньаньмэнь во время минут молчания в память о жертвах землетрясения в Сычуани в мае 2008-го. Слышится голос из громкоговорителя: “Пекинское время — 14 часов 28 минут. Пожалуйста, встаньте лицом к флагу, объявляются три минуты молчания”. Учитывая, что речь шла о Пекине, молчание вышло громким. Тысячи водителей загудели в необъятном, фантастически диссонансном созвучии — фундаментальном звуке города.

Странно, что Китай так увлечен западной классикой, — количество существующих в Народной Республике со всеми ее отдаленными провинциями и мириадами этносов музыкальных традиций (не говоря уже об их почтенном возрасте) превосходит всех европейских гордецов. Сохраняя в эпоху перемен важнейшие принципы, традиционная китайская музыка является более “классической”, чем любой западный продукт.

Во многих общественных местах Пекина встречаются любители, играющие на народных инструментах, чаще всего — на бамбуковой флейте дицзы и на двухструнной скрипке эрху. Играют в основном не за деньги, а для собственного удовольствия. В то же время удивительно сложно услышать профессиональное исполнение в чисто классическом стиле. В концертных залах эти инструменты чаще добавляются в качестве музыкальных приправ к западным аранжировкам, как это было с симфонией про Чингисхана, которую я слушал в Яйце. Специально созданные “китайские оркестры” повторяют структуру западных ансамблей. Написанную для небольших пространств музыку укрепили, усилили и превратили в пригодные для ТВ-показа спектакли. Коллега рассказывает, что в Шанхае обещанный концерт аутентичной китайской музыки закончился исполнением Второй симфонии Малера. Ценителям древних традиций бывает сложно доказать их важность в век “Супердевушки”. Некоторые искусные инструменталисты преподают в консерваториях, но редко выступают на публике. Под давлением оказывается даже собирающая полные залы Пекинская опера. Когда в начале 2008 года Министерство образования представило новую программу, призванную поднять интерес к Пекинской опере среди молодежи, опрос показал, что больше половины респондентов считают эту инициативу пустой тратой денег.

Задача вдохнуть новую жизнь в китайские традиции пала на плечи молодых исполнителей. Например, на У На, играющую на гуцине (семи-струнной цитре), который многие считают аристократом среди инструментов. Его возраст — более 3 тыс. лет, а репертуар начал складываться в первом тысячелетии. Философы и поэты от Конфуция до Ли Бо гордились, что владеют им. В современную эпоху гуцинь перешел в разряд эзотерики, хотя в последнее время интерес к нему возвращается. У при поддержке пожилых тайваньской четы управляет школой гуциня, расположенной в чайном доме в пекинском парке Чжуншань. Когда я туда заглянул, то увидел, как два студента, сидя за инструментами, повторяют движения преподавателя. Самой У не было, она уехала в Нью-Йорк по программе Культурного совета Азии. Вернувшись домой, я навестил ее на съемной квартире в Челси. Она слушала запись Лю Шаочуня, одного из тех музыкантов, которые даже в грохоте революции сохраняли традиции гуциня. Это музыка личного обращения и нежной силы, создающая гигантское пространство; из скользящих фигур и изгибающихся мелодий рождаются затяжные, медленно затухающие звуки и долгие задумчивые паузы.

“Лю Шаочунь — из богатой семьи, — рассказала мне У. — Он обучался каллиграфии, поэзии и игре на гуцине с детства”. Затем Империя рухнула. “Под конец у него не осталось ничего, кроме гуциня. Но он продолжал быть сильным. Он учил “отказываться” — можно отказаться от всего и стать совершенно свободным”, — говорила она.

Несмотря на скрупулезное внимание к технике гуциня, У любит авангард и джаз. Она дружит с Янь Цзюнем и почти каждую неделю ходит в 2 *Kolegas*. Между искусством гуциня и западной экспериментальной музыкой можно обнаружить некоторое сходство: в партитурах прописаны настройки, аппликатуры и структура, но не ритм, в результате различные школы играют диаметрально противоположные интерпретации. У, как она сама говорит, играет в “старинном” стиле, но при этом пробует взглянуть на старую музыку с точки зрения легкого модального джаза. В обоих случаях ее способность чувствовать инструмент поражает.

У рассуждала о развитии межкультурных связей, благодаря которому китайские мастера традиционного искусства ездили бы в Нью-Йорк, а джаз- и блюзмены — в Пекин. Она заметила, что пекинская публика плохо знает классическую афроамериканскую музыку начала XX века. Я понял, что, пока я бродил по Пекину в поисках “подлинной” китайской музыки, в Нью-Йорке она так же безуспешно искала старые джаз и блюз.

В день, когда центр Пекина накрыл олимпийский шум — Председатель Ху Цзиньтао зажег олимпийский факел у Врат Небесного Спокойствия

под аккомпанемент голливудских фанфар, — я отправился на неспешную прогулку к Вратам Рая и увидел указатель “Управление Небесной Музыки”. Это место не упоминалось в моем путеводителе, но я все равно направился туда. Покружив некоторое время, я вышел к комплексу зданий, в котором когда-то репетировали придворные музыканты династии Мин. Здания недавно отреставрировали, большинство залов было отдано под выставку, посвященную музыкальной истории Китая. Можно было звонить в копии древних бронзовых колоколов и брэнчать на гуцине. Неподалеку стояла молодая смотрительница. Когда я задал ей вопрос, она подошла и с искусным изяществом сыграла на гуцине. Казалось, она благодарна за внимание; я был единственным посетителем музея за целый час.

Потом я услышал музыку — не запись, а настоящую, медленную, величественную, безупречно строгую музыкальную процессию. Она доносилась из-за закрытых дверей расположенного в центре комплекса зала. Я дернул дверь, но смотрительница прогнала меня: “Запрещено”. Я дошел до касс и поинтересовался, не значится ли в расписании концерт; мужчина за стойкой энергично покачал головой и ответил: “Нет музыки”. Уже почти сдавшись, я увидел приближающийся микроавтобус. Из него вышли человек двадцать хорошо одетых китайских туристов. Предположив, что они направляются в зал, я смешался с ними и смог войти.

Я прослушал полчасовой концерт с полным набором китайских инструментов и одетыми в яркие изысканные одежды музыкантами. Звук был одновременно жестким и искрящимся — тембровые извержения в строго заданных рамках. Самое запоминающееся музыкальное впечатление всей поездки. В тот момент я точно не знал, что именно слушаю; позже я догадался, что наблюдал реконструкцию чжунхэ шаоюэ — музыки, которую играли в храме, когда император совершал подношения Небесам. Конфуций в книге “Лунь Юй” называет ее яюэ, “прекрасной музыкой”, и печалится, что люди предпочитают ей народные мелодии. А сейчас она и вовсе призрак в фантомном музее.

Еще около часа я бродил по дворцовому парку, взволнованный тем, что краем уха все-таки услышал то, что принял за настоящую музыку Китая. Чуть позже я уловил простую мелодию невидимой бамбуковой флейты и, надеясь на еще одно откровение, отправился искать ее источник. Преодолев лабиринт сосен, я наткнулся на испуганного древнего старика, игравшего мелодию из “Крестного отца”.



## 10.

# Песнь земли

Звуки Арктики Джона Лютера Адамса

**К**огда несколько лет назад я отправился вглубь Аляски, я так и не увидел северного сияния, но услышать его мне удалось. В Музее Севера на территории Аляскинского Университета в Фэрбенксе композитор Джон Лютер Адамс создал инсталляцию из света и звука под названием “Место, куда приходят слушать” (*The Place Where You Go to Listen*) — что-то вроде бесконечного музыкального произведения, которым управляют естественные события в реальном времени. Название происходит от места на побережье Северного Ледовитого океана, куда, по легенде, одухотворенная женщина из племени инупиатов приходила слушать голоса птиц, китов и окружающих невидимых вещей. В соответствии с этой идеей механизм *The Place* преобразует в музыку первичные данные: информация сейсмологических, метеорологических и геомагнитных станций из разных частей Аляски вводится в компьютер и превращается в светящееся поле электронного звука.

*The Place* расположена в небольшом белом зале на втором этаже музея. Вы усаживаетесь на лавку перед пятью стеклянными панелями, цвет которых меняется в зависимости от времени суток и года. Первое, что обращает на себя внимание, — плотная, почти органная звучность, которую Адамс назвал “Дневным хором”. Ее ноты повторяют контуры природных гармонических последовательностей — радуку обертонов, которые издает дрожащая струна, — и сверкают мажорной тональностью. В пасмурную погоду гармонический диапазон сравнительно узок, но стоит выйти солнцу — и он расширяется до четырех октав. После заката на первый план выходит более меланхоличное звучание — “Ночной хор”. Луна — узкая полоска шума. Пульсирующие узоры баса, которые Адамс называет “барабанами Земли”, вычерчиваются небольшими землетрясениями и прочей сейсмической активностью вокруг Аляски. Мерцающие звуки в верхнем регистре — “колокольчики Авроры” — привязаны к тем колебаниям магнитного поля, которые и вызывают северное сияние.

В первый день, что я там провел, *The Place* работала вполсилы и все равно завораживала. Я проверил на ноутбуке данные с аляскинских станций — геомагнитная активность была незначительной. Небольшие сейсмические всплески запустили басовые частоты, рябь глухих битов, напоминающих вечеринку в подземном склепе. Небо было затянуто облаками, поэтому “Дневной хор” молчал. Но несколько минут спустя произошли заметные изменения: солнечные гармонии получили дополнительное излучение, и колебания верхних интервалов почти превратились в мелодию. Будучи уверенным, что выглянуло солнце, я вышел из *The Place* в холл и выглянул в окно. На противоположной стороне долины Тананы сверкал Аляскинский хребет.

На следующий день я приехал незадолго до полудня — *The Place* подпрыгивала. Из-за умеренного землетрясения Аляскинского хребта (магнитудой 2,99 балла по шкале Рихтера) “барабаны Земли” громко колотились глубоко в регистре (если бы на Фэрбенкс обрушилось мощное землетрясение, *The Place*, уцелей она, скакнула бы до частоты 24,27 Гц — глубинного тона, который Адамс связывает с вращением Земли). Да и высокие звуки, льющиеся из динамиков под потолком, были более эффектными. Сайт Геофизического института при Университете Аляски присвоил магнитным колебаниям 5 баллов по шкале от 0 до 9, что означает “активные колебания”. Этого было достаточно, чтобы запустить “колокольчики Авроры”. Если для “Дневного...” и “Ночного хора” используется та же равномерно-темперированная система настройки, что и для большинства европейских инструментов, то “колокольчики” проходят через иной гармонический фильтр, регулируемый различными последовательностями простых чисел. У меня было впечатление, что где-то высоко над землей звенит карильон.

В те два дня, что я провел в *The Place*, я видел много туристов. Некоторые, с гидами и камерами, вставали у противоположной стены, недоуменно оглядывались и тут же уходили. Другие приходили в восторг. Одна девушка приняла йогическую позу и начала медитировать; для нее *The Place* стала квинт-эссенцией эмбиента, под который можно кайфовать, что не так уж и далеко от истины. Но в то же время это невероятно сложное творение с почти неразрешимыми философскими противоречиями. С одной стороны, *The Place* не обладает собственной волей, оно подчиняется потокам данных и прихотям Земли. С другой — это глубоко личная работа, составные части которой отражают давнюю увлеченность Адамса различными системами настройки и замедленным воспроизведением внешних процессов, любовь к туманным массивам звука, в которых многие элементы звучат в разных темпах.

*The Place* была представлена в 2006 году в день весеннего равноденствия и подтвердила репутацию Адамса как одного из самых необычных музыкальных мыслителей нового века. Композитор стал знаменосцем американской

экспериментальной музыки, традиции уединенного звукового ремесленничества, которая зародилась почти век назад на Западном побережье и обрела новое дыхание после Второй мировой войны, когда Джон Кейдж и Мортон Фелдман создали высшие формы музыкальной абстракции. Адамс, говоря о своем творчестве, признает, что его звучание может показаться странным, что в нем отсутствуют привычные ориентиры, что оно не претендует на всеобщее признание, — по странной прихоти судьбы его иногда путают с Джоном Кулиджем Адамсом, автором оперы “Никсон в Китае” и самым исполняемым из ныне живущих американских композиторов, — но не забывает добавить, что в нем что-то есть или по крайней мере что “это не пустышка”.

Адамс прежде всего стремится создать музыкальный аналог географии, экологии и коренной культуры Аляски, куда он переехал в 1978 году, в 25 лет. Он добивается этого, не только давая работам говорящие названия [например, “Земля и прекрасная погода” (*Earth and the Great Weather*), “В белой тишине” (*In the White Silence*), “Станный священный звук” (*Strange and Sacred Noise*), “Темные волны” (*Dark Waves*)], но и буквально заселяя вдохновившие его ландшафты своими произведениями.

“Моя музыка неуклонно движется от местоописания к местостановлению, — объяснял Адамс по поводу инсталляции. — Я прекрасно помню, как одним ранним утром вылетал с Аляски в Оберлин, где преподавал в течение двух осенних семестров. Стояла ранняя осень, день был великолепным. Приближалась зима. Я люблю зиму, так что улетать мне совсем не хотелось. Когда мы поднялись над главными пиками Аляскинского хребта, я посмотрел на гору Хэйес и мгновенно ощутил огромную, почти эротическую любовь, которую испытываю к этим горам. Следующие пятнадцать минут я лихорадочно писал, а когда прервался, понял: вот оно. Мне хотелось слышать неслышимое, превратить недоступные человеческому уху звуки в музыкальные вибрации. Я понимал, что для этого нужно отдельное пространство и что все должно быть настоящим — никаких подлогов, никаких записей, все правдоподобно. Первоначальная концепция *The Place* была по-настоящему грандиозной. Я хотел создать конструкцию, которую можно было бы собирать в любой точке Земли, и у каждого места была бы собственная звуковая подпись. Я очень долго цеплялся за идею озвучить весь мир. Но в какой-то момент понял, что настраиваю все таким образом, чтобы самой благозвучной тоской на Земле оказалась эта комната, это место на холме с видом на Аляскинский хребет”.

Адамс отлично вписался в компанию нарочито неряшливых обитателей закуточных и баров Фэрбенкса. Высокий, тощий как жердь, с обветренным бородатым лицом, он чем-то напоминает Клинта Иствуда, да и разговари-

вает с похожей мягкой хрипотцой. Его нельзя назвать оторванным от жизни — он часто бывает в Нью-Йорке, Лос-Анджелесе, Амстердаме и прочих культурных столицах, — но нигде ему не бывает так хорошо, как в долгих походах по пустынным просторам, особенно по Арктическому национальному заповеднику дикой природы. Он излучает уверенность простого парня, которая не очень-то вяжется с образом современного композитора.

Он живет на холме за пределами Фэрбенкса в равноуровневом, залитом светом доме, который в основном сам и спроектировал, с минимумом мебели. Он живет с второй женой, Синтией Адамс, которая с конца 1970-х поддерживала его ненадежное существование. Синди — такой же увлеченный человек, как и ее муж, она управляет интернет-компанией *GrandStation*, консультирующей некоммерческие организации по всей стране. Многие местные знают Адамсов в первую очередь как участников любительской бейсбольной команды Фэрбенкса *Alaska Goldpanners*. Когда они приезжают в городской торговый центр *Fred Meyer*, к ним со всех сторон пристают с вопросами о команде.

Подобно многим аляскинцам Адамс приехал в этот штат из совершенно другого мира. Он родился в 1953 году в Меридиане (Миссисипи); его отец работал в AT&T — начал бухгалтером, но двигался вверх по карьерной лестнице, и все детство Адамса прошло в переездах. Большая часть его юности прошла в Миллберне (Нью-Джерси), там-то он и влюбился в рок-н-ролл. Он был ударником в нескольких группах, одной из которых — *Pocket Fuzz* — повезло выступить на разогреве у *The Beach Boys* на концерте в Нью-Джерси.

Все изменилось из-за Фрэнка Заппы. На обложке его альбома *Freak Out!* (1966) Адамс прочитал цитату: “Современный композитор отказывается умирать!” — Эдгар Варез”. Адамс начал собирать информацию об этом загадочном человеке (имя которого он произносил как “Варизи”). Его приятель, композитор Ричард Эйнхорн, наткнулся в музыкальном магазине в Гринич-Виллидж на диск Вареза — оба мужественно выдержали ливни звука *Poème électronique*. Вскоре Адамс начал жадно поглощать музыку послевоенного европейского и американского авангарда: Карлхайнца Штокхаузена, Яниса Ксенакиса, Дьердя Лигети и, самое главное, Джона Кейджа.

“Как только я услышал эту музыку, я немедленно потерял интерес к фоновым ритмам на трех аккордах, — говорил Адамс. — Я продолжал играть в группах, но их звучание все усложнялось. Последней стало трио *Sloth* — там мы пытались работать с открытыми партитурами и графической нотацией”.

В 1969 году семья вновь переехала в Майкон (Джорджия). Адамс поступил в Вестминстерскую академию — привилегированную частную школу, которую он так и не окончил. “Я был образцово плохим парнем, — вспоминал он. — С оценками у меня все было в порядке, а с поведением — не очень”. В 16 лет он влюбился в Маргрит фон Браун, дочь основоположника амери-

канской космической программы Вернера фон Брауна. Немецкий эмигрант и американский подросток предсказуемо не нашли общий язык. Адамс говорит, что в 1969 году *Miracle Mets*<sup>1</sup> впечатлили его куда больше, чем высадка на Луну. И все же они с Маргрит поженились, и в течение нескольких лет ему приходилось приспосабливаться к ее непростому отцу.

В 1971 году Адамс переехал в Лос-Анджелес, чтобы изучать музыку в Калифорнском институте искусств. Одним из самых выдающихся тамошних преподавателей был композитор Джеймс Тенни, умудрявшийся сочетать буйное воображение со строгими методами. Сходным образом в основе внешней призрачности работ Адамса лежат выверенные схемы контроля взаимодействий ритма и развертывающейся мелодии. В том же Институте Искусств новоявленный композитор познакомился с чудаковатыми героями американского авангарда: Харри Парчем, который бродяжничал во времена Великой депрессии, Конлоном Нанкарроу, посвятившим свои лучшие творческие годы сочинению пьес для пианолы в Мехико, и Лу Харрисоном, искавшим музыкальную истину в традициях индонезийских гамеланов<sup>2</sup>. Адамс называет их “композиторами, спалившими все дотла и построившими на пепелище новый дом”. Харрисон, советовавший Адамсу избегать “сорежиссерского карьеризма метрополий”, стал для него еще одним музыкальным и духовным наставником.

Но решающим для Адамса стало знакомство с говорливым нью-йоркцем Мортонем Фелдманом, чья музыка отличается какими-то потусторонними покоем и широтой. Он послушал выпущенный на *Columbia* фелдмановский *Piece for Four Pianos*, в котором четыре пианиста играют одну и ту же мелодию в разных темпах, паря друг рядом с другом, как мобили Колдера<sup>3</sup>. Это вдохновляющая работа показала Адамсу, что музыка может сохранить чувственное очарование, отбросив европейские традиции. Одно из первых его характерных произведений для трех перкуSSIONИСТОВ носит название в стиле Фелдмана — “Всегда очень мягко” (*Always Very Soft*), хотя его структурная органичность — ускоренные и замедленные части, накладываясь друг на друга, создают единое, бесконечно развертывающееся звучание — намекает на иной тип восприятия.

Вернер фон Браун посетил первое исполнение *Always Very Soft* в Калифорнском институте искусств в 1973 году. После этого Адамс с женой и свойственниками пошли в кино на “Планету обезьян”. Молодой композитор пребывал в эйфории, крутился и шутил. Когда Вернер раздраженно

1 *Miracle Mets* — неофициальное название бейсбольной команды *New York Mets*. Они выиграли Мировую серию 1969-го, начав сезон в статусе аутсайдеров.

2 Гамелан — традиционный индонезийский оркестр и вид музицирования. Основу составляют ударные инструменты.

3 Александр Колдер (1898–1976) — американский скульптор. Мобили Колдера — фигуры из проволоки, которые приводятся в движение электричеством или ветром.

спросил, что с ним такое, Маргрит объяснила: “Папа, он только что запустил ракету”.

С экологическим движением Адамс познакомился там же, в Южной Калифорнии. Его озаботила тяжелая ситуация с калифорнийским кондором, который оказался на грани исчезновения. Несколько экспедиций в Национальный парк Лос-Падрес, последнее место обитания кондора, вылились в первую пробу “природной музыки” — цикл пьес, озаглавленный *songbirdsongs*. Десятилетиями птичьи трели вдохновляли Оливье Мессиана. С “неуверенностью молодого самозванца-бунтаря” Адамс пытался избежать влияния Мессиаана — его личные особенности проявились в неспешном развитии и всеобъемлющем чувстве пространства.

К середине 1970-х Адамс уже сотрудничал с “Обществом дикой природы” и другими природоохранными организациями. Важнейшим законопроектом того времени был *Alaska Lands Act* (“Закон о территориях Аляски”), направленный на защиту огромных территорий штата от нефтедобычи и индустриальной экспансии. Адамс впервые уехал на Аляску в 1975 году, а вернулся в 1977-м, чтобы провести лето в Арктике. В этом же году распался его брак с Маргрит фон Браун. И примерно в это же время он познакомился с экологом-активистом Синди. Они полюбили друг друга во время затяжной битвы за принятие *Alaska Lands Act*. В 1980 году президент Картер подписал этот закон.

После столь беспокойного десятилетия Адамс больше всего нуждался в уединении. Первые десять лет брака с Синди он прожил в простой деревянной хижине в лесу в миле от ближайшей дороги: “Это была навевная Торо<sup>1</sup> мечта — рубить дрова, таскать воду”. Но мечте пришел конец, когда Синди потребовала, чтобы он или совсем ушел, или начал жить с ней постоянно, — к тому времени у них уже рос сын Сейдж. В 1989 году он покинул лес и больше не возвращался в свою хижину.

Адамс принял свою новую жизнь в Фэрбенксе, но все еще пытался определиться с композиторским путем. 1980-е он называет “потерянными годами”: он несколько раз начинал писать рассчитанные на широкую публику оркестровые произведения, но, хотя и был ими доволен, не чувствовал, что они полностью соответствуют ему. Иногда он задумывался, не будет ли ему проще в Нью-Йорке или Лос-Анджелесе. Но случилось так, что в это время оперой “Никсон в Китае” прославился Джон Адамс из калифорнийского Беркли. Оба композитора были знакомы с 1976 года — они вращались в одних кругах, однажды в течение недели даже гостили у Лу Харрисона. Все же феноменальный успех калифорнийского Адамса подтолкнул аля-

<sup>1</sup> Генри Дэвид Торо (1817–1862) — американский писатель и общественный деятель. Критиковал современную цивилизацию и проповедовал возврат к природе.

скинского Адамса дифференцироваться, не только используя второе имя, но и обретя место, которое он мог бы называть своим.

“В каком-то смысле все это заставило меня переосмыслить отношение к успеху, — говорит он. — И, видимо, только подкрепило мое решение: нет, я не покину Аляску, это то, чем я являюсь, где я должен быть и чем должен заниматься. Но прежде всего это укрепило мое чувство юмора. В конце концов у меня вроде бы все получилось. Джон — невероятный душка. Мы периодически посылаем друг другу и-мейлы со свежими случаями путаницы. Недавно вот кто-то принял его за меня. Очень мило”.

К 1990-м Адамс уже начал создавать единый корпус работ, отдельные части которого выпускались на лейблах *New World*, *New Albion*, *Cold Blue*, *Mode* и *Cantaloupe*. Первой вышла посвященная Аляске абстрактная опера *Earth and the Great Weather*, состоящая по большей части из пропеваемых названий мест и описаний на языках племен инупиатов и гуич-чинов (и последующего перевода). В одной части описываются времена года: “Время нового солнца”, “Время, когда полярные медведи выводят детенышей”, “Время слабого ветра”, “Время орлов”. Музыка течет от простых воздушных созвучий струнных, настроенных по той же схеме, что и “колокольчики Авроры” в *The Place*, до рокочущих внутренних частей для квартета ударных.

Следующий десяток лет Адамс посвятил дальнейшему освоению тех звуковых территорий, которые он наметил в опере. 75-минутное произведение для арфы, челесты, вибратонов и струнных *In the White Silence* сделано из семи нот в до мажоре. Композитор придумал ловкую метафору: белые клавиши фортепиано символизируют всеохватную белизну зимней Аляски. Еще один 75-минутный цикл *Strange and Sacred Noise* описывает межсезонное буйство: четыре перкуссиониста с помощью барабанов, гонгов, колокольчиков, сирен и ударов молотка рисуют то притягательное, то пугающее полотно музыкальных шумов, на большую часть которых Адамс вдохновило путешествие по весеннему Юкону во время ледохода. Основные произведения Адамса, и невыносимо сентиментальные, и невероятно резкие (а в посвящении отцу *Clouds of Forgetting*, *Clouds of Unknowing* композитор умудрился совместить и то и другое), кажутся вневременными; они выходят за пределы бесконечных мелочных склок современной классики по поводу относительной ценности тональности и атональности.

В последних электронных произведениях Адамса чувство необъятности, разобщенности и одиночества слышится еще отчетливей. В шестичасовой инсталляции 2005 года *Veils* (“Вуали”), которую показывали на нескольких выставках в Америке и Европе, используется “виртуальный хор” из 90 полифонических голосов. *The Place Where You Go to Listen* может звучать де-

сятилетиями. И Кейдж, и Фелдман рассуждали о музыке, с которой можно жить так же, как и с визуальным искусством; *Veils* и *The Place* — более чем наглядное воплощение этих идей. Адамс — жадный арт-зритель, особенно увлеченный вторым поколением американских абстракционистов: Фрэнком Стеллой, Элсвортом Келли, Джаспером Джонсом и Джоан Митчелл. На полках в его студии — аскетичном однокомнатном помещении с окнами на юг, на Аляскинский хребет, — книг об искусстве больше, чем о музыке.

“Однажды я подумал: к черту классику, — рассказывает Адамс. — Ухожу в мир искусства. Буду создавать инсталляции. Но на самом деле мне просто было интересно поработать в новом направлении. И неважно, чем, как мне кажется, я занимаюсь, — произведение живет собственной жизнью, а я просто качусь рядом. Ричард Серра говорил, что наступает момент, когда все, что на тебя повлияло, усваивается, и тогда произведения становятся по-настоящему твоими”.

Хотя Адамсу нравится писать электронику, произведения для небольших ансамблей и перкуSSIONных групп, он по-прежнему не теряет интереса к сочинениям для больших составов, в первую очередь оркестров. Большую часть 1980-х он играл на литаврах в составе Симфонического оркестра Фэрбенкса, которым в то время управлял дирижер, композитор и экоактивист Гордон Райт. Во время “периода лесной хижины” Райт жил неподалеку; они сдружились и часто отправлялись вместе в походы. Однажды они ехали по Аляскинскому хребту, слушая величественную, как сами горы, Восьмую симфонию Брукнера. “Здесь, видимо, и пересекаются наши музыкальные миры”, — сказал Адамс.

В 2007 году в возрасте 72 лет Райт умер неподалеку от Анкориджа; его нашли на веранде собственного дома. Несколько дней спустя Симфонический оркестр Анкориджа впервые исполнял *Dark Waves* Адамса — 13-минутное произведение для оркестра и электроники, которое композитор посвятил Райту. Это одна из самых захватывающих американских композиций последних лет — громадный организм без определенной формы неспешно накатывает, обретает апокалиптическую мощь и затем отступает. Каждый инструмент так или иначе использует чистую квинту, фундамент гармонии, но в кульминационный момент все 12 хроматических тонов звучат одновременно, образуя ревушие диссонансы.

Адамс раздумывал над полномасштабным произведением в духе *Dark Waves*, что могло бы сблизить его с Брукнером и даже с Вагнером. Вагнеровский “Парсифаль” — одна из трех опер, чьи партитуры есть у Адамса, остальные — “Борис Годунов” Мусоргского и “Пеллеас и Мелизанда” Дебюсси. Он с благоговением и легкой завистью говорит о тех ресурсах, которые были в распоряжении Вагнера. Несколько лет назад Адамс слушал “Валькирию” в Метрополитен-Опера и вышел оттуда с кучей новых планов.



“Я думал: невозможно повторить это. Вагнер как будто поймал идеальную волну. Но мне было интересно, какими возможностями располагаем мы в наше время”, — он на мгновение замер с блуждающим взглядом сероголубых глаз. Я не мог отделаться от ощущения, что пока еще безмолвный, технологичный, приземленный “Парсифаль” ждет своего рождения.

Зная о любви Адамса к самым отдаленным местам на Аляске, я попросил показать мне одно из них. Его любимое место на Земле — хребет Брукса, самый северный хребет Скалистых гор, но во время моего визита туда было не попасть. Мы отправились на юг, к озеру Луис. Большая часть гор на нашем пути была скрыта из-за снегопада, но иногда белые очертания все-таки проступали из-за пелены хлопьев. “А, ерунда, — то и дело повторял Адамс, вживаясь в роль закаленного аляскинца. — Предгорья. Больших парней не выдать”.

Озеро Луис окружено сразу несколькими величайшими североамериканскими горами: Аляскинским хребтом, Чугачскими горами, горами Врангеля и Св. Ильи и горами Талкитны. Коренное население называет подобное место *chiiviteenlii* — “разбросанные вокруг горные пики”. Озеро покрывала ледяная корка больше метра толщиной. Переночевав в сторожке, мы отправились на прогулку. Солнце едва пробивалось сквозь туман. Время от времени берег озера и прибрежные островки исчезали за снежной пеленой. Я обратил внимание на то, что Адамс внимательно вслушивается в этот вроде бы безмолвный простор и все время что-то замечает: порхание стаи пуночек, глухой свист ветра в высоких елях, тревожный вой снегоходов. Еще он обратил внимание на странную музыкальность наших шагов. Простучав покрывшую лед снежную корку, под которой ветер прорыл маленькие тоннели, он сравнил звук с ксилофоном и маримбой. Тем временем на лед выбежал пес и принялся выть. “Он думает, что он волк”, — сказал Адамс и крикнул псу, чтоб тот возвращался домой.

Адамс вспомнил путешествие по Юкону, в результате которого написал *Strange and Sacred Noise* и другие тональные произведения, посвященные переменам в природе: “Лед, когда начинает трескаться, издает невероятные звуки, симфонические. Бывает свечной лед — это когда кристаллы свисают, как из канделябров. Они звенят как колокола, когда дует ветер или когда вдоль берега или посреди реки образуются водовороты и проходят через них. Или шипящий лед — как шипучее потрескивание, когда наливаешь воду на кубики льда. У меня хранятся буквально сотни часов записей всей этих звуков — я сделал их в период работы над *Earth and the Great Weather* в 1990-х. Я все еще считаю, что когда-нибудь использую этот материал — возможно, попробую переписать, полностью очистив от изначального окружения и оставив только живущую в нем музыку”.

Мы стояли на островке, на котором гнездились бакланы. Адамс обнаружил их гнезда, когда ездил сюда несколько недель назад. Одно гнездо сошло к гребню в озеро — мы вернули его обратно.

“Мне не давала покоя бредовая идея, что я смогу существовать вне культуры. Абсурд, конечно, — сказал Адамс. — Но под определенным углом кажется, что так оно и есть. Барри Лопес [автор грандиозного тревелога “Арктические сны” (*Arctic Dreams*)] говорит, что в пейзажах — все человеческое наследие, все формы, артефакты, культура и языки. Может, конечно, это и хипповство шестидесятых-семидесятых, но я-то, честно говоря, никогда особо не хипповал”.

Адамс прекрасно осознает наивность, сентиментальность, даже глупость, которые присущи мечтам о выпадении из общества ради поисков “истинного”. Но та же самая наивность выливается в произведения бескомпромиссной мощи, особенно в сочетании с артистизмом. В этом смысле Адамс близок еще одному своему герою, аляскинскому поэту Джону Хейнсу, поселившемуся после Второй мировой войны на юге Фэрбенкса недалеко от Ричардсон Хайвей в однокомнатном домике, который сам же и построил и в котором прожил около 20 лет проверенным веками способом — на подножном корме. Незадолго до переезда на Аляску Адамс прочитал первый хейнсовский сборник “Зимние новости” (*Winter News*) и влюбился в стихотворение “Слушая октябрь” (*Listening in October*):

*There are silences so deep  
you can hear  
the journeys of the soul,  
enormous footsteps  
downward in a freezing earth*

Тишина бывает такой глубокой,  
Что слышно  
Путешествие души:  
Гигантские шаги  
Вглубь промерзшей земли.

В собрании заметок “Зимняя музыка” (*Winter Music*) Адамс среди прочих причин переезда на Аляску упоминает наполненную тишину. Он пишет: “Большая часть Аляски по-прежнему наполнена тишиной, и одним из самых убедительных аргументов за сохранение здешнего пейзажа может быть ее духовная ценность в качестве великой резервации тишины”.

Как-то вечером мы отправились в гости к Хейнсу. Тому было 83 года, недавно он едва не умер от пневмонии, но по-прежнему был рад гостям, особенно тем, что приносили бутылку доброго виски — в нашем случае 17-летнего односолодового *Highland Park*. Хейнс дорабатывал несколько биографических эпизодов, которые планировал включить в мемуары “Звезды, снега, огонь” (*The Stars, the Snows, the Fire*) — восхитительный рассказ о годах

изоляции. Он описал невероятное событие, случившееся в 1966 году, вскоре после публикации “Зимних новостей”. Однажды, выглянув в окно, он увидел небольшую группу людей, направляющихся к его дому. Открыв дверь, он оказался нос к носу с русским поэтом Евгением Евтушенко в компании преподавателя из Куинса, фотографа и репортера *Life*. Евтушенко рассказали, что в округе живет американский бард, чьи произведения не исполняются. Хейнс угостил всю компанию самодельным черничным вином.

Адамс попросил Хейнса прочитать пару стихотворений. Хейнс читал нараспев, торжественно и меланхолично, примерно как Уильям Батлер Йейтс читал свой “Озерный остров Иннисфри”. Закончил он стихотворением “Возвращение в Ричардсон весной 1981-го” (*Return to Richardson, Spring 1981*), нежным и печальным посвящением фермерскому житью, когда “наша жизнь словно лодка плыла”, а вечера проходили за чтением ныне забытых книг:

*In this restless air I know  
On this ground I can never forget  
Where will I set my foot  
With so much passion again.*

В знакомом беспокойном воздухе,  
На земле, которой мне не забыть,  
Где еще доведется мне  
С таким волнением шагать.

После паузы Адамс произнес: “Это ранит”. Адамс отдал Хейнсу виски, мы поговорили еще несколько минут и распрощались.

По дороге на озеро Луис мы проезжали старую ферму Хейнса. Теперь шоссе почти прилегает к дому, разрушая его чарующее уединение. “Великая резервация тишины” на Аляске отступает; даже в самых отдаленных местах хребта Брукса, замечает Адамс, рано или поздно станет слышен шум снегоуборочной машины или гул небольшого самолета. Еще Адамс говорил о пугающе быстрых климатических изменениях, о том, что теперь снег начинает таять на месяц раньше, чем когда он только переехал в штат. Он говорил о разных будущих проектах — об уличной пьесе для перкуссии, которую писал для Центра Банффа<sup>1</sup> в канадской Альберте, об инсталляции в Венеции — и объяснял, почему его творчество становится все более глобальным: “Я попытался сбежать и спрятался на какое-то время. У меня была насыщенная жизнь, невероятные впечатления и очень медленное развитие определенного музыкального мира. Я бы ни на что это не променял. Но жить в нем я больше не могу. Потому что в каком-то смысле его больше не существует. Произведения вроде *In the White Silence* — в свое время я этого не понимал — это элегия по исчезнувшему миру”.

1 Один из крупнейших в мире центров искусств.

## 11.

# Во власти Верди

## Опера как народное искусство

Согласно “Книге рекордов Гиннеса”, единственным, кто дирижировал всеми 28 операми Джузеппе Верди в хронологическом порядке, был уроженец Кливленда Винсент Ла Сельва. Он управляет компанией *New York Grand Opera*, которая в течение нескольких лет, предшествующих 100-летию смерти Верди (2001), бесплатно представила весь канон композитора на летней площадке в Центральном парке. Цикл начался в 1994 году с потрясающей интерпретации “Оберто, граф ди Сан-Бонифачо”, а закончился семь лет спустя “Аидой”, “Отелло” и “Фальстафом”. Липким июльским вечером я слушал “Отелло”. Собралось несколько тысяч человек, еще несколько сотен пытались пробиться. Полицейский кричал: “Больше нет мест! Оперы не будет!” Все толкались и упирались, прямо как на рок-концерте. “Я должен быть в списке”, — говорил молодой мужчина в футболке с логотипом *Atari*. Многие усаживались на траву и слушали доносящуюся из колонок музыку. Всеобщая любовь, которая собрала сотни тысяч скорбящих в 1901 году в день похорон Верди, никуда не пропала.

За тот юбилейный год я посмотрел девять постановок опер Верди на главных нью-йоркских площадках и в двух почтенных итальянских театрах. Как ни странно, “Отелло” в Центральном парке запомнился мне больше прочих. Эту постановку никак нельзя назвать лучшей в юбилейном сезоне; понятно, что Метрополитен-Опера и миланская Ла Скала выставили куда более звездные составы. Звук тоже был не фонтан. Микрофоны закреплялись на костюмах певцов и то и дело свистели или теряли сигнал. “Хор приветствия” из второго акта заглушала мандолина. Зато партию Дездемоны великолепно исполняла жемчужноголосая Джудит фон Хаузер, а дирижировал неповторимый Ла Сельва. Звучал аутентичный Верди, очищенный от блестящих идей постановщиков и дирижерских фантазий.

К концу представления я был полностью поглощен Верди и уже не обращал внимания на разлитую вокруг пошлость.

Обаяние итальянской оперы сложно объяснить словами, но здесь явно задействованы основные чувства. Герои опер раскрываются и достигают максимальной свободы в кульминациях трагедий Верди. Суть “Отелло” — нарастание гнева, и все же финал оперы, во время которого Центральный парк притих, чрезвычайно лиричен. Убийство Дездемоны обрамляют два повтора темы поцелуя — девятитактного мотива, который появляется в первом акте, когда муж и жена обмениваются поцелуями (“*un bacio... un bacio... ancora un bacio*”). Несмотря на все свое очарование, этот мотив с самого начала несет оттенок грусти: восторженные фразы привязаны к нисходящему хроматическому басу. К концу эта тема превращается в символ безумия Отелло. Он называет свою любовь к Дездемоне “миражом” — не потому, что Дездемона изменила ему, а потому, что он никогда не воспринимал ее реальным человеком. Любовная тема с точностью до ноты повторяется в тот момент, когда вместо жизни он выбирает мираж. Последние звуки оркестра — три мягких траурных аккорда, не более. Реплика Верди: “Падает по ступеням”. Исполнявший партию Отелло тенор Эдуард Перретти точно выполнил указание. Дрожь охватила всех.

Винсент Ла Сельва сделал акцент на самой трагедии, именно поэтому его “Отелло” цепляет. Здесь нет ни звездных певцов, ни сюжетных деконструкций или контекстуальных изменений (в отличие от многих современных постановок). В некотором смысле эта постановка ясно показывает, как поколения любителей оперы (особенно вне Милана, Нью-Йорка и других столиц) знакомились с композитором. Сегодня миллионы людей по всему миру ежегодно слушают Верди, несмотря на то что оперные постановки переживают очевидный кризис. Поклонники недоумевают, куда подевались великие исполнители Верди, а если и не сокрушаются по поводу отсутствия правильно звучащих голосов, то сетуют на переизбыток заблуждающихся постановщиков. Мы как никогда увлечены Верди, но никак не можем понять его: наша небрежная ироничность не вяжется с невероятной искренностью композитора. Одному выдающемуся постановщику приписывают фразу “Никто не слушает Верди из-за сюжетов”<sup>1</sup>. Люди скорее ценят его искренность.

Немецкие музыканты XIX века зачастую говорили о своем творчестве с идеалистических позиций. Э.Т. А. Гофман в посвященном Бетховену очерке спрашивал у публики: “[Что], если только в вас самих заключается

<sup>1</sup> Марк Ламос (р. 1946) — американский театральный и оперный режиссер, продюсер, актер.

причина того, что вы не разумеете понятного посвященному языку художника?»<sup>1</sup> Несмотря на колючесть и любовь к уединению, Верди не считал зазорным добиваться любви публики. «Успех измеряется количеством проданных билетов», — отмечал он. И еще: «Нужно суметь усидеть на двух стульях: потрафить публике, не забывая об искусстве». Он, вероятно, одобрил бы наставления, которые Леопольд Моцарт давал сыну: «В своем творчестве ориентируйся не только на ценителей музыки, но и на менее образованных слушателей». Но настоящим эталоном для него был Шекспир, которому удавалось вызывать трепет не только знатоков, но и невзыскательных зрителей. Это сравнение оставалось бы уместным, даже если бы Верди так и не написал «Макбета», «Отелло» и «Фальстафа».

Самая запоминающаяся ария Верди *La Donne è Mobile* (включенная в рекламные ролики, она помогала продавать невообразимые количества пасты) прекрасно иллюстрирует его двойственность. Она звучит в начале третьего акта «Риголетто», и это не просто приятная мелодия: в ней полно двусмысленностей, иногда довольно неприятного толка. Первые же такты арии намекают на ироничность: музыканты, будто прочищающие горло актеры, останавливаются и вновь начинают играть. Первая же строчка — «Сердце красавицы склонно к измене» — не так уж однозначна, ведь это разглагольствования ветреного Герцога, привыкшего забавляться с женщинами. Влюбленная в Герцога Джильда случайно слышит его песенку и, поняв ее смысл, впадает в отчаяние. Ее отец Риголетто решает отомстить, забыв о том, что сам же и помогал Герцогу в его авантюрах и был проклят одной из жертв. На исходе ночи убийца тащит мешок, в котором должно быть тело Герцога. Но, когда Риголетто склоняется над ним, из-за кулис слышен знакомый голос, напевающий все ту же *La Donne è Mobile*. Так чье же тело в мешке? *Maledizione!* Веселая песенка превращается в безжалостный клинок проклятия, сразившего Риголетто.

Раньше Верди прославляли как человека из народа, гениального крестьянина-самоучку. Современные биографы указывают на многие противоречащие этому образу факты. Его отец, мелкий землевладелец и трактирщик, был если и не богатым, то достаточно обеспеченным, чтобы дать сыну основательное музыкальное образование; кроме того, молодому человеку помогали друзья-аристократы. Позднее, уже получая доход от опер, он прекрасно освоился с ролью сурового лендлорда. И все же в крестьянском образе содержится зерно истины. Верди по природе был невероятно приземлен и предпочитал действовать, а не размышлять. Он обладал врожденным чутьем на запоминающиеся мелодии. Как и Моцарт, он умел сочинять цепкие напевы (*La Donne e Mobile*, Хор цыган из «Трубадура», Триумфальный марш

1 Пер. П. Морозова.

из “Аиды” и десятки других) и ловко использовал их в качестве второстепенных тем, приманивающих ни о чем не подозревающих слушателей.

Верди родился в 1813 году на востоке Пармского герцогства, недалеко от городка Буссето. В юности казалось, что он пойдет по стопам своего учителя и станет музыкальным руководителем Буссето<sup>1</sup>, но у церковников были свои любимчики, так что Верди в этом всячески препятствовали. Однако были у него и сторонники. Мэри Джейн Филлипс-Мец в увесистой биографии композитора пишет, что доходило до уличных драк, громких склок, клеветнических сонетов, непристойных песен и ссор в церкви. Такая шумиха не соответствовала безобидным духовным композициям и ученическим сочинениям, которые составляли тогдашнее творчество Верди, но, с другой стороны, в итальянских городах музыка считалась серьезным делом. Клерикалы в конце концов сдались и предложили Верди работу, но он вскоре потерял к этому интерес. Его талант привлек к себе внимание людей из Ла Скала и двух ведущих певцов — баритона Джорджо Ронкони и сопрано Джузеппины Стреппони. В 1839-м в Ла Скала успешно была представлена первая опера Верди “Оберто”. После тяжелого периода — провал комической оперы “Король на час”, смерть жены и двоих детей — Верди написал невероятно успешную кровавую библейскую драму “Набукко” (1842). С этого времени он фактически стал главным лицом итальянской оперы.

На протяжении 1840-х Верди упорно трудился, чтобы упрочить свое положение. За это десятилетие он написал 13 опер, в том числе “Ломбардцев”, “Эрнани” и “Макбета”, и завоевал любовь публики, представляя одну берущую за живое историю за другой. Автор лучшей краткой биографии композитора Джон Росселли так писал об этих произведениях: “В них преобладает героическое, несколько нездоровое величие, в котором периодически вспыхивают проблески мощи”. Шаг за шагом вырисовывалась индивидуальность Верди; сцены конфликтов, крайне выразительные вокальные партии, оркестровый накал, почти животная мощь хора и стремительные развязки одержали верх над продуманным блеском Россини и Доницетти. Верди обращался непосредственно к толпе и стал не столько кумиром, сколько национальным символом, особенно в предшествовавшие революционному 1848-му годы и во время недолгой Римской Республики, в 1849-м. После одного из первых представлений “Макбета”, во Флоренции, веселая толпа впряглась вместо лошадей в экипаж композитора и довезла его до гостиницы. В некоторых хоровых партиях патриотизм выходил на первый план. За две недели до провозглашения республики в Риме была представлена самая националистическая опера Верди, “Битва при Леньяно”; аплодисменты мало чем отличались от шума демонстраций.

1 Музыкальным наставником Верди был Фернандо Провези, директор Филармонического общества Буссето.

Все-таки роль Верди в Рисорджименто нередко преувеличивалась. По крайней мере дважды в 1848 году его подвергли критике за выбор далеких от насущных забот экзотичных сюжетов. Чем сильнее разворачивалась революция, тем больше композитор обращался внутрь, к психологизму творчества. Между 1847-м и 1849-м он жил по большей части в Париже, наслаждаясь начавшимся романом со Стреппони, на следующие 40 лет превратившейся в верную, но зачастую неблагодарную спутницу, и впитывая новые идеи для постановок. Его начали интересовать более личные сюжеты, особенно такие, в которых частные переживания сталкиваются с общественными устоями (возможно, этот интерес подогревался неодобрением, вызванным его связью со Стреппони, на которой он женился только в 1859 году). В “Луизе Миллер” солдатская дочь и графский сын влюбляются друг в друга и бросают вызов принятым нормам; в “Стиффелио” священник, прочитав библейский стих “Кто из вас без греха, пусть первый бросит в нее камень”<sup>1</sup>, прощает свою неверную жену. Эти оперы готовят почву для важнейшей тройки 1851–1853 годов — “Риголетто”, “Трубадура” и “Травиаты”, — в которой показаны не только любовные, но и семейные страсти: Риголетто пытается защитить дочь от Герцога, цыганка Азучена жаждет отомстить за смерть своего сына, куртизанка Виолетта (*La Traviata* переводится как “падшая”) оставляет своего возлюбленного по настоянию его озлобленного семейной репутацией отца. Нарастание эмоций сопровождается мелодическими изменениями: в “Травиате” Верди пышному бельканто предпочел более прямой молинейный и спонтанный стиль.

В 1850-е Верди вернулся к политизированным сюжетам, однако к очевидным символам итальянского величия не обращался. Вместо этого, находясь под впечатлением от масштабных исторических спектаклей французской оперы, он написал ряд произведений, в которых величественные сцены пронизаны усугубляющимся пессимизмом (“Сицилийская вечерня”, “Симон Бокканегра”, “Бал-маскарад”, “Сила судьбы” и “Дон Карлос”, испанская история любви и нетерпимости времен короля Филиппа II). В них злой рок олицетворяют вполне земные, обладающие властью чудовища, самое страшное из которых — Великий Инквизитор в “Доне Карлосе”. Этот в высшей степени безжалостный персонаж показывает, как христианское учение извращается под гнетом силовой политики: когда Филип II вопрошает, как ему оправдаться в убийстве собственного сына, мятежного принца Карлоса, Инквизитор ледяным невыразительным голосом отвечает: “Ради нашего спасения Господь пожертвовал собственным сыном”. Оркестр оформляет эту фразу серией мажорных трезвучий (си мажор, соль мажор, ми мажор, до мажор), но такая последовательность нарушает гармониче-

1 Иоанн, 8:7.



скую логику и создает дьявольскую атмосферу. Музыкальный язык позднего Верди еще более дерзок благодаря не столько диссонансам, сколько бесцеремонности, с которой он использует простые аккорды — словно бросает кости.

После триумфальной каирской премьеры “Аиды” Верди как будто был готов распрощаться с оперой. В 1873 году он написал струнный квартет, а на следующий год — звучащий подведением итогов “Реквием”. Но благодаря благожелательному заговору издателя Джулио Рикорди и автора-композитора Арриго Бойто старик вернулся — приманкой послужил Шекспир. В “Отелло” и “Фальстафе”, основанных на безупречных либретто Бойто, соединяются все наработки предыдущих лет: бельканто, романтический театр, французская опера, создаваемые немного в вагнеровском духе лейтмотивы и оркестровка. Он пишет очень экономно: мелодии, которых иному композитору хватило бы на целое представление, появляются лишь на несколько секунд и исчезают. Семидесяти-с-чем-то-летний Верди, кажется, смеется над коллегами: “Фальстаф” заканчивается виртуозной фугой на строчке “Весь мир — всего лишь шутка!”.

В последние годы жизни Верди начали считать устаревшей фигурой. Молодых итальянских умников привлекал проповедовавший синтез искусств Вагнер — он отказался от тех традиций, которым Верди был верен до самого конца. В течение нескольких лет звездные певцы отказывались исполнять оперы Верди (старье, видите ли), хотя его самые знаменитые произведения — “Риголетто”, “Трубадур”, “Травиата”, “Аида” — по-прежнему нравились публике. И только с наступлением неоклассического модернизма в 1920-х и 1930-х репутация композитора была восстановлена. Леонард Бернштейн как-то предложил Стравинскому использовать в опере-оратории “Царь Эдип” четырехтактовый мотив злого рока из “Аиды” (из мольбы рабыни о пощаде *Ah! pietá ti prenda del mio dolor*). Бернштейн иронично выразил общепринятое в его юности отношение к “Аиде”: “Дешевая, низкая, сентиментальная мелодрама, из всех опер Верди — самая претенциозная и вульгарная”. Что, впрочем, не мешало ему признавать Верди августейшим поэтом “скорби и мощи”, борьбы личности с судьбой.

Спровоцированный любовью Гитлера к Вагнеру закат немецкой культуры после 1945 года поспособствовал возрождению Верди: вот он, готовый национальный герой, инстинктивно не доверявший властям и не замеченный в очернении целых групп людей (“Хорошенькая же у нас цивилизация, с такими-то несчастьями”, — говорил он в 1896 году, проклиная колониализм в Африке и Индии). Выдающаяся послевоенная когорта вокалистов — Зинка Миланова, Мария Каллас, Леонтина Прайс, Джульетта Симионато, Карло Бергонци, Ричард Такер, Леонард Уоррен, Тито Гобби и другие — доказала, что глубина Верди измеряется смелостью исполнителя. В репер-

туар вернулись его ранние оперы; “Дон Карлос” был наконец поставлен близко к оригиналу (в 1970 году мой несравненный предшественник в *The New Yorker* Эндрю Портер обнаружил в архиве Опера Гарнье некоторые недостающие части партитуры). Верди, кажется, никогда еще не был так популярен, в течение юбилейного 2001 года его оперы ставились около 400 раз по всему миру. Другой вопрос, что осталось от стиля Верди.

Вокальные партии Верди раскрывают человеческую душу как под микроскопом. Взять хотя бы момент из второго акта “Травиаты”, когда куртизанка Виолетта покидает своего возлюбленного Альфредо. Он считает, что она просто где-то в саду, но вскоре находит письмо, в котором она пишет, что ушла навсегда. Виолетта поет: “Всегда, всегда здесь будем жить / Мы друг для друга! Вечно!.. / Мне верен будь и так, как я, люби ты! / Отдавши сердце раз — не измени! Прости!” В исполнении великого сопрано — а я слушаю запись Каллас, сделанную в Ла Скала в 1955 году, — эти фразы говорят больше, чем возможно принять. Вы слышите то же, что и Альфредо, — взволнованную речь влюбленной женщины: “Мы были счастливы с тобой”. Вы слышите то, что Виолетта никак не может заставить себя произнести вслух: “Я уйду, но буду любить тебя вечно”. Вы слышите предчувствие ее последних слов: “Помни меня и после смерти”.

Эта матрица зашифрована в простой мелодии, знакомой даже тем, кто никогда не видел оперы: двойная фраза, круто изгибающаяся вниз по гамме фа мажор, затем взлетающая к верхней си-бемоль и постепенно спускающаяся, кружа, к нижней фа. Вокал поддерживает пульсирующее тремоло струнных. Оперы Верди часто держатся на таких коротких мощных фразах, которыми вокалисты должны выразить прозрение. От своих либреттистов композитор требовал подбирать к таким пассажам верные слова, ему были нужны эмоциональные заголовки. Когда его любимый (до появления Бойто) соавтор Франческо Пиаве работал над “Макбетом”, Верди указывал: “НЕ БУДЬ МНОГОСЛОВЕН... МЕНЬШЕ СЛОВ... МЕНЬШЕ, НО ЗНАЧИТЕЛЬНЕЙ”. Строки *Amami, Alfredo!* были для Верди столь значительны, что он сделал эту мелодию главной темой Прелюдии даже несмотря на то, что в самом действии оперы эти 18 тактов появляются лишь раз, во втором акте. Это самое впечатляющее подтверждение искусства молниеносности Верди: публика едва ли отдает себе отчет в том, что именно ее поразило.

Исполненная в 1955 году Марией Каллас на сцене Ла Скала *Amami, Alfredo!* стала одной из величайших записей арий Верди. В напряженном предкульминационном пассаже сопрано, чтобы передать паническую реакцию Виолетты, Каллас поет задыхаясь, с нетерпением — исследователь Вер-

ди Джулиан Бадден называет это вокальным бормотанием. Затем начинают дрожать струнные, и она как будто переключается, ее голос начинает ошутимо разгораться. Дойдя до верхнего ля и си-бемоль, она цепляется за ноты, почти выдирает их, не меняя при этом отчаянную красоту тембра. Неистовство ее подачи — именно это Бьорк, говоря о Каллас, называла “p-r-r-p” — обескураживает настолько, что грозит дальнейшим разочарованием. Каких еще вершин сможет достичь опера? При повторном прослушивании становится понятно: дух Виолетты сломлен, с этого момента она будет петь так, словно уже умерла.

Именно такого отчаянного балансирования на краю Верди и требовал от исполнителей. Джон Роселли цитирует письмо Верди либреттисту Сальвадоре Каммарано по поводу исполнения партии Леди Макбет:

*Тадолини<sup>1</sup> — прелестная женщина, а мне нужна неприглядная и злобная Леди Макбет. Исполнение Тадолини совершенно, а я бы предпочел, чтоб Леди Макбет вообще не пела. У Тадолини прекрасный голос — чистый, прозрачный и сильный, а моей Леди Макбет нужен грубый, невыразительный и глухой. В Тадолини есть что-то ангельское, а в голосе Леди Макбет должны быть дьявольские интонации.*

Даже если Верди преувеличивал значимость такого воздействия, он все равно предпочитал не технически безупречных исполнителей, а драматичных — или, в идеале, профессиональных певцов, готовых ради выразительности пожертвовать красотой. В результате его требований появились два новых типа голоса: “вердиевский баритон”, который добывается напряжения, рискованно выходя на октаву выше среднего до (таким нотам неизбежно будет не хватать легкого “звона” естественных теноров в том же диапазоне), и “сопрано лирико-спинто” (доставшееся в наследство от *Don Giovanni*), которое может переходить от живости бельканто к резкому звучанию в насыщенных оркестровых кульминациях. Партия Виолетты — особенно напряженная, поскольку переход от бельканто к спинто происходит между первым и вторым действием. Каллас, певшая и Доницетти, и Вагнера, безо всякого труда ошеломила публику резкой переменной интонации.

Если ныне и существует кризис исполнения Верди, то лишь потому, что обучение стало намного более профессиональным, стандартизированным и узкоориентированным, чем это было 50 или 100 лет назад. Архивные записи демонстрируют, каким неповторимым и свободным это искусство было раньше. Лейбл EMI выпустил сборник *Les Introuvables du chant Verdien* (“Неповторимое исполнение Верди”), который почти наверняка превратит

1 Евгения Тадолини во времена Верди считалась одной из лучших оперных певиц Италии.

даже самого преданного молодого ценителя в старого зануду, недовольного тем, что Верди разучились петь. В то же время видно, что единого стиля исполнения Верди никогда не существовало. Фрида Ляйдер проникновенно поет Верди на немецком; первый исполнитель партии Отелло Франческо Таманьо поет как будто с легким французским акцентом (по-видимому, это все-таки итальянский диалект); Нелли Мельба безжалостно пришептывает границы возможностей. Карузо в нужные моменты невероятно расширяет диапазон; У Розы Понсель просто невероятно долгое дыхание, такое, что музыкальная фраза становится непрерывной, как лунный свет. Кажется, что их достижения физически невозможно повторить: у кого сейчас такие легкие?

Но все же этот кризис — не просто результат непонятного генетического ухудшения. Чувство свободы, которое слышно на старых записях, связано с тем, что звездам вековой давности не приходилось взаимодействовать со звездами-дирижерами. Малер и Тосканини разрабатывали новые направления этой дисциплины, как раз когда были сделаны записи, и, хотя международная популярность маэстро, несомненно, привела к значительным улучшениям в опере, она в то же время могла внести свой вклад в упадок итальянского стиля. В последние десятилетия дирижеры обычно игнорируют постоянные перемены темпа, необходимые итальянской вокальной манере (*ritenuto*, *rallentando*, *stretto* и прочие обозначения изменения скорости). Забавно, что дирижеры начали стремиться подчеркнуть симфоническое единство произведений Верди в ущерб певческим особенностям именно тогда, когда его начали особенно ценить. В 2001 году я посетил Ла Скала — мне было интересно послушать, как обходятся с Верди в оперной столице. Маэстро Рикардо Мути, руководивший театром с 1986 года, дирижировал “Балом-маскарадом” с такой старательной пламенностью, какая больше подошла бы, скажем, “Эдипу” Стравинского. Центральное место отводилось молодому тенору Сальваторе Личитре, который пел с некоторой подлинной раскованностью. Но каждый раз, что Личитра пытался задержаться на вероятном прозрении, Мути словно начинал подгонять его, будто родитель, уводящий ребенка прочь от магазина сладостей. Спектакль захватывал, но при этом походил на последовательность вокальных вспышек, вплетенных в оркестровый нарратив.

Несмотря на такое плачевное состояние, талантливым вокалистам удается в определенных обстоятельствах создавать запоминающиеся образы. В 2006 году на сцене Метрополитен-Опера “Травиату” пела румынская дива Анжела Георгиу. Дойдя до *Amami, Alfredo!*, она отказалась от вокальных взрывов в стиле Каллас — возможно, потому, что это было вне пределов ее возможностей. Вместо этого, когда струнные заиграли тремоло, она

будто окаменела и обратилась к возлюбленному, застыв как изваяние, рисуя вокальную линию длительными, величественными штрихами. Вместо полного разоблачения Виолетта отгородилась от мира, чтобы защитить свое разбитое сердце. Для Метрополитен-Опера Виолетта Георгиу не была совершенной — на фоне полного оркестрового звучания ей часто не хватало мощи, — но ей удалось оставить свой отпечаток на партии. Питер Дэвис, журналист из *New York*, точно описал Георгиу: “Темноволосая, безукоризненно одетая дама с камелиями и грустным точеным лицом, пугающе хрупкая, приковывающая к себе внимание без резких движений”.

Три года спустя молодая американка, сопрано Сондра Радвановски спела в Метрополитен-Опера не самую легкую партию — Леонору из “Трубадура”. Она пела слегка дрожащим, насыщенным колоратурным сопрано, напомнившим ушедшие голоса Старого Света. Ей не всегда удавались высокие ноты, но они плыли по залу и, что важнее, соединялись в чрезвычайно плавную мелодию. В нижнем регистре (там, где самые мучительные моменты партии Леоноры) ее голос звучал слабее. Ария *Tacea la notte placida*, в которой Леонора рассказывает о своей любви к трубадуру Манрико, не тлеет, а скорее медленно гаснет в нижнем диапазоне. И тем не менее Радвановски очаровывает больше, чем некоторые другие исполнительницы этой партии. Она спела вторую крупную арию *D'amor sull'ali rose* в вызывающе медленном темпе, воплощая образ женщины, затерявшейся в сказочном мире несбыточной любви. Дирижер Джанандреа Нозеда скорее поощрял, чем сдерживал ее эксперименты.

Всегда кажется, что легендарный век где-то далеко, и тем не менее он со временем нагоняет нас. Несмотря на то что я относительно молодой театрал, в 1990-х мне посчастливилось услышать уже вошедшее в оперную историю представление: Отелло в исполнении Пласидо Доминго, чей невероятно подвижный, яркий голос поднял бурю гнева и страданий, а закончил, опустошенно шепча *basio*. Пытаться угадать, как Верди воспринял бы исполнение Доминго, означает спекулировать предположениями, но, судя по тому, что нам известно о предпочтениях композитора, можно сказать, что он был бы более чем удовлетворен Доминго.

Если певцы и дирижеры слишком прямолинейно подходят к Верди, то постановщики зачастую относятся к композитору чуть ли не пренебрежительно. Несколько лет назад обозреватель Мэтью Гервиш попросил ведущих режиссеров описать, как они воспринимают Верди. Некоторые ответы его изумили. Франческа Замбелло, поставившая “Аиду” в декорациях ядерной зимы, сказала: “Не могу припомнить ни одной работы Верди, которая вдохновляла бы меня”. Кристофер Олден (“Риголетто” с трансвеститами и сце-

нами секса) заметил: “Публику нужно окатить холодной водой. Их нужно разбудить, проделать в опере дырки, через которые вытечет вся внутренняя жизнь”. Марк Ламос, включивший в свою версию “Риголетто” нарисованную оргию, признался: “Глупо, но я считаю, что оперы Верди заслуживают постановки не больше, чем его Реквием”.

Сюжеты Верди со всеми их невероятными совпадениями и захватывающими дух развязками могут на первый взгляд и впрямь показаться глуповатыми. Сюжет “Трубадура” настолько неправдоподобен, что вдохновил две великие пародии — “Пензанских пиратов” Гилберта и Салливана и “Ночь в опере” братьев Маркс. История вкратце такова: испанская цыганка хочет отомстить графу за смерть своей матери и швыряет его сына Манрико в огонь, но от волнения хватает не того младенца и сжигает собственного сына. Это предыстория, а в конце оперы второй сын графа приказывает казнить Манрико, не зная, что они родственники. Трагедия Леоноры заключается в том, что она не может заснуть, когда слышит за окном серенады этого конкретного трубадура.

Но ведь любой спектакль может казаться глупым со стороны. Неправдоподобность Верди сродни шекспировской или, если уж на то пошло, среднестатистической голливудской. Разница в том, что антураж в фильме соответствует современным реалиям, так что, если условный Мэтт Деймон поедет на уницикле по автобану не в ту сторону и, наткнувшись на шайку головорезов-узбеков, поубивает их всех с помощью упаковки леденцов, публика скорее заплодирует, чем поднимет его на смех. Чем глупее, тем лучше. С оперой то же самое. Верди не смутила аляповатость “Трубадура”, потому что он посчитал его достоверным; скорее уж, ему нравилось то, что чрезвычайная ситуация требовала от его героев чрезвычайных шагов. Его любимые проклятия, вендетты и силы рока *добавляли* правдоподобия, а не уменьшали его. Резкие акценты вокальных партий звучат как естественные реакции на обстоятельства.

Другими словами, кажущиеся смешными сюжеты на более глубоком уровне вполне правдоподобны, чего нельзя сказать о большинстве современных сценариев. Режиссеры совершают именно те ошибки, в которых обвиняют Верди: неестественность и загадочность, словно подчиненная каким-то внеземным социальным устоям. В 2000 году Метрополитен-Опера представила настолько трудную для восприятия постановку “Трубадура”, что режиссер Грэм Вик позже вообще убрал свое имя, как это случается в Голливуде с фильмами Алана Смити<sup>1</sup>. И это еще ничего по сравнению с тем, что происходит на европейских подмостках. Там почему-то особенно любят выворачивать “Бал-маскарад”. В 2001 году испанский режиссер Каллисто Би-

1 Алан Смити — псевдоним, который используется, когда режиссер не хочет указывать свое имя в титрах.

ейто перенес действие оперы во времена франкистской Испании. Действие открывала сцена с сидящими на унитазах заговорщиками. В эрфуртскую постановку 2008 года впихнули руины Всемирного торгового центра, двойников Элвиса, голых стариков в масках Микки-Мауса и женщину, переодетую Гитлером.

Подвластная воле режиссера опера называется *Regietheater* (режиссерский театр) — это слово существует только в немецком языке. Частично *Regietheater* вошел в моду как способ избавиться от сомнительной стороны вагнеровского наследия, в частности — от нездоровой нацистской драматургии. Когда в 1951 году вновь открылся Байрейтский фестиваль, внук композитора Виланд Вагнер представил очищенного от средневековых помех “Парсифаля”, оставив лишь игру света на почти пустой сцене. Там же в 1976 году Патрис Шеро, критикуя индустриальную цивилизацию, показал радикально переработанное “Кольцо”: за поднявшимся занавесом скрывалось нечто, похожее на гидроэлектродамбу. Путешествуя по Европе, я видел “Тристана”, действие которого в основном проходило в пульсирующем розовом кубе; “Кольцо”, в котором Вотан выражал отчаяние, скармливая бумагу шредеру; “Парсифаля”, в котором метаморфозы замка Грааля сопровождались видеозаписью с разлагающимися кроликами. Но, даже когда на сцене творится кромешный ад и ужас, Вагнер остается Вагнером. Его музыка подходит к любому видеоряду, от Валькирий в традиционных нарядах до вертолетной атаки в “Апокалипсисе сегодня”.

Не то с Верди — он очень привязан к месту. Его изогнутые фразы подразумевают определенный стиль обращения, а ритм — определенное вышагивание. И действительно, для поздних опер издатель Верди разработал постановочные рекомендации, подробно разъясняющие, как именно сцениграфия должна соответствовать музыке. Герои Верди определяются социальным окружением (или борьбой с ним), и если Виолетта поет у невыразительной кирпичной стены, это означает, что она, скорее всего, не сможет пробиться через нее. Вердиево искусство драматизма проявляется прежде всего на фоне кажущейся простоты. В кульминационной сцене “Бала-маскарада”, в долгие минуты перед тем, как Ричард будет смертельно ранен, танцевальная музыка только усиливает напряжение и продолжает какое-то время играть уже после нападения (удивительная жестокость со стороны композитора); постановочные рекомендации поясняют, что новость об убийстве еще не дошла до музыкантов в другой части дворца. Такие нюансы, скорее всего, будут опущены, если перенести место действия в Ирак или на открытую площадку. А во многих постановках маскарад начинается сразу же, так что притворство героев невозможно распознать.

Но у подхода к Верди с позиций *Regietheater* есть и свои защитники. Выдающийся исследователь оперы Филип Госсетт в книге “Дивы и иссле-

дователи" (*Divas and Scholars*) отмечает, что по настоянию цензоров Верди легко менял время действия своих опер. "Риголетто" покинул двор короля Франциска I и переехал к герцогам Гонзага; "Бал-маскарад" сменил Швецию конца XVIII века на Бостон XVII века, отказавшись при этом от Флоренции XII века. Реализм в общепринятом смысле вгонял композитора в тоску; однажды он сказал: "Подражать правде, может быть, и верный путь, но куда лучше выдумывать правдоподобность". Если мы так озабочены намерениями Верди, почему же мы цепляемся за реализм, который его не волнует? Госсетт указывает, что "традиционный" подход, который сегодня отягощен пышными декорациями, может не справляться с быстрыми переменами сцены, которым Верди был так привержен. Композитор был бы крайне огорчен, узнав, что метрополитеновской "Травиате", поставленной Франко Дзефирелли, потребовался перерыв в несколько минут между двумя сценами во втором акте (там, где сцена разрыва Виолетты и Альфредо виртуозно переходит в веселый бал).

Нескольких музыкальных критиков (включая вашего покорного слугу) Госсетт упрекает в чрезмерной, рабской приверженности либретто. В оригинальной версии этого очерка, опубликованной в журнале *The New Yorker* в 2001 году, я противопоставлял свою точку зрения режиссерскому радикализму, отказываясь признать, что смена декораций иногда способна раскрыть новые смыслы. Госсетт ссылается на "Риголетто", поставленный в 1982 году Джонатаном Миллером для Английской национальной оперы: действие перенеслось в Нью-Йорк 1920-х, место герцогов эпохи Возрождения заняли доны мафии. В прамбуле Миллер писал, что в вердиевой опере и так было много анахронизмов: вальсирующее напряжение *La donna è mobile* не имело ничего общего с ренессансными танцами. В таком случае эта музыка действительно уместнее звучит в гениальном мафиозном сценарии Миллера. Еще важнее то, что кодекс мафии мало чем отличается от кодекса Гонзага: у нас не вызывает никаких сомнений тот факт, что сильный мужчина до смерти боится, что боссы причинят вред его дочери или что заказ на убийство был неправильно, ужасающе неверно выполнен. Во время длительных споров с цензорами о сценарии "Риголетто" Верди заметил, что до тех пор, пока слуги Герцога живут в страхе перед своим хозяином, действие можно переносить куда угодно. Замысел Миллера полностью соответствует этому утверждению.

В 2004 году немецкий режиссер Петер Конвичный, ставя в Венской государственной опере "Дона Карлоса", шагнул еще дальше: спектакль шел без сокращений, в том виде, в котором Верди впервые представил его на сцене парижской Гранд-Опера (ORF выпустила DVD с записью венского спектакля, дирижировал которым Бертран де Бийи). Исполнители по большей части появляются в исторических костюмах, хотя и в холодном мини-



малистичном окружении, но несколько раз границы историзма нарушаются. Самое поразительное решение Конвичного — в первой сцене третьего действия, где король Филипп руководит сожжением еретиков. Внезапно мы переносимся в наши дни, в Венскую государственную оперу; король с придворными пришли на гала-премьеру. Телекамеры показывают нам пышную лестницу оперного холла, где ловкий телеведущий болтает на нескольких языках (*"Guten Abend, Europa! Добрый вечер, дамы и господа... Bonsoir, mesdames et messieurs!.. А вот и Великий Инквизитор!"*). Когда приводят еретиков, их приглушенные крики растворяются в марше и приветственном хоре, чествующем Филиппа, идущего по красной ковровой дорожке к сцене. Аутодафе превращается в современный медиаспектакль, подчеркивающий критичность Верди по отношению к иконографии политических и религиозных сил. Это ни в коем случае не снисходительная попытка "осовременить" композитора, Конвичный скорее показывает, что мы все еще живем в мире Верди.

Традиционалисты и радикалы могут считать себя заклятыми врагами, но и те и другие, рассматривая партитуры с точки зрения универсальных шаблонов, совершают одну ошибку. Чуткость намного важнее воссоздания, сценография должна подчиняться произведению. Эндрю Портер совершенно прав, говоря о необходимости "абсолютного прагматизма" в постановках Верди. Упускать ничего нельзя, но в то же время режиссерам стоит прислушаться к драматической траектории музыки и не забывать о собственных сценографических идеях Верди. И конечно, нужно помнить, что для многих любой вечер может быть первым знакомством с оперой. Госсетт отмечает, что оперным завсегдатаям авантюризм, как правило, присущ меньше, чем поклонникам Шекспира и прочей театральной классики. Но с Шекспиром большинство театралов знакомятся еще в школе; они знают сюжет и не прочь увидеть новую трактовку. Те же, кто впервые слушает "Трубадура", будут очарованы старомодным сумасшествием сюжета; истерия, невероятные совпадения, мать, случайно бросающая в огонь своего сына, — это именно то, что они хотят видеть. Хотя бы иногда их желания стоит удовлетворять.

Весной 2001 года я отправился в старинный портовый город Геную посмотреть постановку "Жанны д'Арк" — не самой значительной, но увлекательной оперы раннего периода Верди. Ее поставил немецкий кинорежиссер Вернер Херцог, которому, несмотря на весь его визуальный талант, опера далась с трудом. Поездку я запомнил не столько из-за постановки, сколько из-за того, что происходило на улицах. В те выходные проходил ежегодный съезд *Associazione Nazionale Alpini* — военной организации, совмещающей функции Национальной гвардии и движения бойскаутов. Геную заполони-

ли небольшие группы мужчин всех возрастов из разных частей Италии. Они маршировали туда-сюда и то и дело запевали, подыгрывая себе на потрепанных духовых инструментах. Меня поразило, что эти любители использовали, по сути, тот же музыкальный язык, которым пронизан весь канон Верди. В воздухе разлилась неукротимая сущность “Травиаты” и “Трубадура”. Некоторые напевы были непосредственно Верди: в какой-то момент я услышал известную хоровую мелодию из “Набукко” *Va pensiero*. Я хотел перейти улицу и посмотреть, кто исполняет, но дорогу мне преградил большой грузовик, на котором танцевала женщина в альпийском костюме.

У *Va pensiero* — плача евреев на вавилонских берегах — запутанная история. Согласно давней легенде, на премьере “Набукко” хор спровоцировал патриотический бунт — итальянские театралы примерили еврейские несчастья к собственному положению под австрийским правлением. Эта легенда, очевидно, была выдумана позднее; исследователь Роджер Паркер не нашел никаких доказательств того, что *Va pensiero* была как-то по-особенному принята в день премьеры. Но, как отмечает Филип Госсетт, опасаясь “неуместной реакции” на библейский сюжет, полиция решила отслеживать “Набукко”. Даже без открытых демонстраций толпа все равно могла бурлить. В следующие десятилетия *Va pensiero* все сильнее захватывала итальянскую душу, став в конце концов чем-то вроде неофициального гимна. Кроме того, в других странах она превратилась в песнь объединения. Метрополитен-Опера открывала сезон-2001 всего через 11 дней после того, как был разрушен Всемирный торговый центр, в память о жертвах атаки хор со сцены запел *Va pensiero*. Обстановка полностью отличалась от той, что я наблюдал несколькими месяцами ранее в Генуе, но связь между музыкой и публикой была столь же крепкой.

Величие Верди объясняется очень просто. Будучи по натуре одиночкой, он нашел способ обращаться к безграничным толпам, а работая, полностью погружался в персонажей. Он никогда не писал музыку ради музыки; каждая фраза должна вносить свой вклад в разворачивающуюся историю. В его творчестве больше всего потрясают те сцены, в которых голоса интуитивно сливаются в одно целое — как человеческая волна, способная вынести перед собой что угодно. В конце “Симона Бокканегры” голоса сливаются в скорбном единстве, в конце “Бала-маскарада” уступают духовному величию умирающего человека — и, конечно, *Va pensiero*, спетые в унисон воспоминания о разрушенном Иерусалиме. В наши дни мы редко оказываемся во власти объединяющих переживаний, и это именно то, что возвращает нас Верди, — чувство причастности.

## 12.

# Почти знаменитые

Путешествуя с *St. Lawrence Quartet*

**В** начале 1990-х Эмерсон-квартет<sup>1</sup>, к тому времени уже почти ставший самым известным камерным коллективом Америки, отбирал молодые ансамбли для учебного курса в Школе музыки Харта<sup>2</sup> в Коннектикуте. Квартет получил кучу записей, и музыканты решили прослушать их в переездах во время европейского турне. На записи одного молодого квартета из Торонто вполне предсказуемый Бетховен накладывался на современное произведение, по ходу которого канадцы изо всех сил вопили. Крики начались именно тогда, когда эмерсоновцы преодолевали сложный отрезок дороги в Альпах. “Мы прослушали идеально сыгранного Бетховена и сошлись на том, что это очень хорошо, и тут вдруг раздались такие вопли, что мы едва не вылетели с трассы, — вспоминал скрипач Филип Зетцер. — Мы чуть не погибли, так что, понятное дело, захотели познакомиться с этими сумасшедшими”.

К началу следующего десятилетия участники *St. Lawrence String Quartet* — Джефф Натталл, Барри Шиффман, Лесли Робертсон и Марина Хувер — прочно обосновались в мире камерной музыки Америки. Они были приглашенным оркестром Стэнфордского университета и, кроме того, постоянно давали мастер-классы начинающим музыкантам. При этом они не потеряли свою бунтарскую сущность и продолжали ошарашивать публику. Стиль их исполнения оставался будоражаще свободным — словно застольная беседа о камерной музыке вот-вот перерастет в ссору, показательное выступление или исповедь. Виолончелист Эмерсон-квартета Дэвид Финкель говорил мне: “В них что-то есть. Исполнители либо цепляют, либо нет — *St. Lawrence Quartet* определенно цепляют. Не знаю, чем именно. От-

1 Эмерсон-квартет — американский струнный квартет, основан в 1976 году, назван в честь поэта Р. У. Эмерсона.

2 Школа исполнительских искусств при Университете Хартфорда.

части тем, что могут даже самую знакомую музыку сыграть как-то необычно и по-новому. Все, что делает этот квартет, становится современной музыкой. Слушая их, я забываю, что вообще-то зарабатываю тем же самым”.

В Северной Америке существует по меньшей мере сотня профессиональных струнных квартетов плюс бесчисленное количество любительских. Нужно быть готовыми играть в любом месте и в любое время, чтобы как-то зарабатывать в этой сфере. И даже такие известные коллективы, как Эмерсон-квартет, вынуждены подчиняться тому же изматывающему графику: перелет в новый город, аренда машины, саундчек, концерт, послеконцертный прием, несколько часов сна, вновь аэропорт, перелет в следующий город. *St. Lawrence Quartet* выступал и в международных культурных столицах, и в рыбацких деревушках Канады, и в высокогорных селениях Уругвая, и в канзасских муниципальных школах. Одно из самых необычных их выступлений случилось во Вьетнаме в Ханойской опере (точной копии парижской Опера Гарнье). Внутри собрались богачи, а снаружи многотысячная толпа (кто-то даже не слезая со скутера) смотрела телетрансляцию на большом экране.

Один из моих первых материалов в качестве музыкального критика был посвящен нью-йоркскому дебюту *St. Lawrence Quartet* (1992) на Конкурсе молодых артистов в Культурном центре на 92-й улице. Меня поразила та продуманная страстность, которую группа привнесла в Квартет № 19 Моцарта, Струнный квартет *op. 3* Альбана Берга и бетховенский Квартет № 14. И хотя в следующие десять лет они преуспели в музыкальном бизнесе — подписали контракт с влиятельным агентством *Columbia Artists Management, Inc.* и договор с ЕМІ, — Нью-Йорк они как будто специально игнорировали. Так что весной 2001-го я решил на недельку присоединиться к ним на гастролях — узнать, на что похожа жизнь талантливого, но недооцененного классического ансамбля. Уже в последние годы *St. Lawrence Quartet* вошли в высшую лигу — они регулярно выступают в Линкольн-центре и Карнеги-холле, а еще у них дважды сменился состав — Шиффман и Хувер уступили места Скотту Ст. Джону и Кристоферу Констанце. Но их подход к музыке не изменился. Если партитура предписывает кричать, они с радостью это делают.

Когда я присоединился к *St. Lawrence Quartet*, у них были запланированы два концерта в техасском Эль-Пасо и один — в Джоппине (Миссури). Без обычных гастрольных трудностей не обошлось. Из-за песчаной бури вылеты из аэропорта Далласа откладывались, а когда участники квартета все-таки добрались до отеля посреди ночи, выяснилось, что номера для них не забронированы. Это было одно из тех сонных затерянных местечек — назовем его Виста-Гранде, — в которых приезжих считают диковинкой. Когда я приехал, мне вручили загадочную записку: “Барри, позвони Алексу”.

Вид тем не менее открывался потрясающий. Поверх баскетбольных площадок, больниц и индейских окраин взгляд скользил к бурой, полноводной Рио-Гранде, на другом берегу которой виднелся Хуарес<sup>1</sup>.

На следующий день около полудня *St. Lawrence Quartet* собрались в гостиничном холле. Они мало походили на классических музыкантов, скорее уж на ветеранов инди-попа, каких-нибудь изрядно поездивших собратьев группы *Yo La Tengo*. До этого атлетичный первый скрипач Натталл нашел спортзал и потягал железо. Второй скрипач Шиффман и альтистка Робертсон репетировали. Виолончелистка Хувер была с мужем Ричардом Бернстейном и их семимесячным малышом Бенджамином. Хувер часто выглядит измотанной: путешествовать с ребенком и так нелегко, а ребенок в комплекте с виолончелью превращается совсем уж в сложную задачу. Несмотря на то что в самолетах она всегда оплачивает дополнительное место, служащие пытались не пустить ее в салон с виолончелью. Видно, так и представляли себе летающий по салону и крушащий все вокруг инструмент. Из всех *St. Lawrence Quartet* Хувер — самая организованная (она единственная в курсе, во сколько их следующий рейс) и умеет справляться с людским раздражением так, как будто ничего не случилось.

В лобби четверку ждал художественный руководитель организации *El Paso Pro-Musica* Кван-Бу Ким. На языке классической музыки он назывался “представителем”. *St. Lawrence Quartet* встречали самых разных представителей — и хороших, и плохих, и равнодушных. Они работали с рентгенологом-меломаном, который в свободное от больницы время пишет небольшие произведения, и с преподавателем философии, в доме которого есть собственный концертный зал на 70 человек, и с многогранным промоутером из Флориды, у которого в один вечер камерная музыка, а в следующий — Стив Лоуренс и Эйди Горме<sup>2</sup>. Привыкшим к неорганизованности поп-музыкантов представителям импонирует поведение *St. Lawrence Quartet*. Один импресарио после стычки с фолк-дивой, покинувшей отель, потому что из ее окна открывался “неподобающий вид”, назвал их глотком свежего воздуха.

*St. Lawrence Quartet* были высокого мнения о Кван-Бу Киме. “Он гений”, — предупредили они меня. Пианист, преподаватель и эрудит, Ким получил степень по философии в Йеле и по музыке в Институте Пибоди. По его приглашению в Эль-Пасо выступали все самые значимые камерные исполнители Америки, кроме того, он рискнул заявиться в городские школы, вытащить из чуланов расстроенные пианино и начать знакомить детей с классикой.

1 Мексиканский город на границе с США.

2 Стив Лоуренс (р. 1935), Эйди Горме (р. 1931) — семейная пара актеров и музыкантов, пик популярности которых пришелся на вторую половину 1950-х.

Ким и *St. Lawrence Quartet* пожаловались друг другу на бесполезность САМІ. “Эти люди прислали мне не те бумаги, а потом еще заявили, что не видят смысла заранее присылать партитуры программы”, — сказал Ким. Музыканты дружно закатили глаза: привычное равнодушие менеджеров было давней проблемой. Речь зашла об ожидаемой явке. “Сомневаюсь, что мы соберем очень много людей”, — сказал Ким. — Мы как-то умудрились забыть, что в эти выходные празднуется Песах. К тому же сегодня в Техасском университете выступают *Matchbox 20*<sup>1</sup>, так что нам, видимо, не приходится рассчитывать на студентов. И местная газета отказалась напечатать анонс. Они сказали, что и так уделяют слишком много внимания классической музыке, что довольно странно, учитывая, что на самом деле никакого внимания ей они не уделяют”.

Концерты собрали более 300 человек, в основном среднего возраста и обеспеченных. В какой-то момент Ким произнес речь, раскрывающую его талант убеждать. Он излучал позитивную энергию, убеждая собравшихся, что это событие более чем важное: “В Консерватории Пибоди меня выставили на посмешище, когда я объявил, что уезжаю в Эль-Пасо. Они там были в ужасе и в основном считали, что “еще один сошел с дистанции”. Что ж, нам нужно перестать предвзято относиться к месту. У концерта в Карнеги-холле и у концерта в фоксовском Центре свободных искусств Эль-Пасо одинаковая музыкальная ценность. Музыка — универсальный человеческий язык, и это общение одинаково независимо от места. Ведь Гайдн не писал квартеты для Нью-Йорка, так что и в Эль-Пасо они так же хороши”.

Некоторые музыканты старой школы не любят общаться с публикой, но для *St. Lawrence Quartet* естественно говорить о том, что для них важно. Они умеют описывать понятными словами музыкальные абстракции. Натталь предупредил зрителей Эль-Пасо, что в первой части концерта они сыграют современное произведение — *Miracle and Mud* Джонатана Бергера. “Мы предпочитаем играть современные сочинения вторым номером, перед антрактом”, — сказал он. — Потому что так их не пропустят ни опоздавшие, ни те, кто решит в антракте уйти”. Публика понимающе рассмеялась. Он объяснил, что Бергер взял за основу палестино-израильский конфликт и представил обе враждующие страны двумя повторяющимися народными мелодиями. Эти разъяснения как будто сделали Бергера понятней, а его диссонансы в стиле Бартока — аппетитнее. Три четверти квартета восторгаются современной музыкой, Робертсон же — по крайней мере на первый взгляд — более скептична. “В современных произведениях партия альты, как правило, интересна”, — объяснила она, — но иногда мне больше нравится гудеть на одной ноте, как в гайдновском квартете, просто потому, что я точно знаю и смысл, и эмоциональное содержание этой ноты”.

1 Американская рок-группа, чей вокалист Роб Томас в 1999 году совместно с Карлосом Сантаной записал песню *Smooth*.

Затем Натталл заговорил об открывающем концерт гайдновском квартете *Quinten*: “Почти все сложные аккорды приходится на мою партию. Я бы с радостью только Гайдна и играл, но остальным становится скучно играть одни и те же простые фигуры”. Он пробежался по нотам — мелодично, в стиле Хейфеца. Когда он играет, одну ногу он отставляет назад и почти съезжает со стула. Он все время меняет цвет и длину волос — в Эль-Пасо они были короткими, со светлыми прядями. “Он похож на пляжного придурка”, — прошептал человек с заднего ряда. Внешность помогает Натталлу, когда он общается с молодыми, но завсегдатаев *Pro-Musica* он несколько настораживает. Тем не менее его манера изъясняться располагает к себе. “В последней части, — продолжил он, — Гайдн довольно круто обращается с сольной партией. Он прописал безумную аппликатуру, по которой мне в конце приходится скользить от ноты к ноте, и вдруг оказывается, что я играю цыганское портаменто. Как будто Гайдн говорит консерваторским скрипачам забыть все, чему они научились, и расслабиться”.

Остальные признают, что Натталл — “секретное оружие” квартета. Будучи знатоком оперы и поклонником поп-музыки, он играет свои партии с воздушной, звучной легкостью, обнаруживая такую живость, которой позавидуют многие более известные скрипачи. “Его увлеченность всем, что он играет, заряжает энергией и нас”, — объяснила мне Хувер. Что-то в нем напоминает свободных виртуозов прошлого века; своей игрой он может переменить центральный ритм пассажа, и тогда остальным приходится или следовать за ним, или пытаться восстановить порядок. В результате, несмотря на вдумчивые репетиции, многие отрывки выглядят импровизацией. “Они играют с беззастенчивой радостью, — говорит композитор Освальдо Голихов, чье произведение *The Dreams and Prayers of Isaac the Blind* для квартета и клезмерского кларнета входит в репертуар квартета. — На концерте камерной музыки они легко могут завести публику. Я однажды наблюдал, как они проделали это с аргентинскими футболистами”.

Спонтанность *St. Lawrence Quartet* оживила Квартет № 3 Чайковского, ставший центральным произведением концертов в Эль-Пасо. Музыканты серьезно изучили Чайковского и Шумана; для ЕМІ они записали два шумановских квартета и планировали выпустить диск Чайковского. Считается, что оба композитора писали не самую подходящую для камерных концертов музыку, но в их исполнении Чайковский оглушает. На репетициях музыканты облегчали полиритмическое наложение триолей и дуолей. На концерте же они ничего не опустили, исполняя Первую часть почти на грани катастрофы. В похоронном марше *Andante* соло Натталла всхлипывали чуть издалека, звучали как грампластинка начала века. Навязчивые однонотные рисунки Шиффмана разрывали гармоническое полотно. Финал звучал как будто в похмелье.

После такого концерта идти на прием — невеликое удовольствие, но это обязательный пункт в камерных кругах, так что *St. Lawrence Quartet* там появился. В Эль-Пасо оказалась довольно интересная публика. Музыканты застряли в лобби, беседуя с преподобным Полом Грином, поздравившим их с тем, что они подняли культурный уровень города, и с Дж.О. Стюартом-мл., спонсировавшим концерт. Стюарт был видным мужчиной с ястребиным лицом, в красивых ковбойских сапогах. Не так давно он продал свою компанию *El Paso Disposal* за 140 млн долларов. “Тридцать лет я занимался мусорным бизнесом, — сказал он, — так что, может, и сам не конфетка. Но концерт был хорош, и даже новая вещь мне понравилась. Может, когда-нибудь я и привыкну к таким штукам. Я всегда говорю, что на двух стульях не усидишь”.

Поздно вечером Чарльз и Эллен Лэйси давали ужин у себя дома в горах над Эль-Пасо. Дольше всех у них пробыл Натталл, живший в Техасе в детстве. Они выпивал с несколькими старорежимными парнями. “Мне эти ребята нравятся, — сказал он, когда мы возвращались в Виста-Гранде. — Они умеют давать сдачи. С ними не скучно, даже несмотря на их дурацкие политические взгляды. Но было бы неплохо, если б там была и молодежь. Где были студенты Техасского? А, на концерте *Matchbox 20*, точно. Печально, что они собирают с десятков тысяч человек, а мы — лишь сотню. Не понимаю, почему такая дикая разница. То есть Роб Томас, конечно, неплохой певец, но наши-то песни глубже”.

На следующий день, после второго концерта, *St. Lawrence Quartet* отправились в Джоплин. Каждый из музыкантов путешествует по-своему, не обращая внимания на других. В огромном аэропорту Далласа я заметил, что Натталл куда-то исчез. Я спросил: “Где Джефф?” Мне ответили: “Мы никогда не задаемся этим вопросом”. В Джоплин мы добрались сильно за полночь. Это средней величины город в юго-западной части штата, недалеко от местной столицы развлечений Брэнсона. Шиффман заметил афишу концерта в Брэнсоне Шоджи Табучи — скрипача, чем-то похожего на Либерачи<sup>1</sup>. На афише было написано: “Шоджи. Что еще сказать?” “Вот это круто, — заметил скрипач, весело подпрыгивая на месте. — Нам тоже нужно такие анонсы делать. *The St. Lawrence String Quartet*: “Что еще сказать?”

В Джоплине повторилось все, что было в Эль-Пасо. Этот концерт тоже назывался *Pro-Musica* и тоже состоялся благодаря яркой личности. Уроженка Манхэттена Синтия Шваб в течение 20 лет создавала в Джоплине музыкаль-

<sup>1</sup> Шоджи Табучи (р. 1947) — японский скрипач и исполнитель кантри-музыки, основатель собственного театра в Брэнсоне. Владзи Либерачи (1919–1987) — американский певец и пианист, его сценический образ вообрал много золота, пестрых расцветок и китча.



ный оазис. “Три главные вещи в моей жизни — Бог, хоккей и музыка”, — говорила она. В ее гараже баннер *New York Rangers* висел рядом с афишей Камерного оркестра Лейпцига. Шваб предложила квартету необычную вещь: отметить 20-летие ее деятельности концертом, состоящим исключительно из современных произведений.

Джоплинский концерт состоялся в красивой старинной церкви в центре города. Гвоздем программы был Квартет № 3 Р. Мюррея Шафера, канадского авангардиста, деконструирующего привычный концертный антураж и расширяющего музыкальное пространство. Шаферовский Квартет уже давно стал одним из любимых произведений *St. Lawrence Quartet*. Он начинается с одинокой печальной виолончели. Затем по очереди вступают остальные инструменты — кто-то за сценой, кто-то с задних рядов. Скрипки начинают сражаться, как будто швыряя друг в друга злобные обвинения. Вторая часть — ад крошечный: музыканты ударяются в повторяющиеся неразборчивые вопли, копирующие быстрые диссонансы. Это одновременно завораживающий спектакль и веселая пародия на эмоциональный инфантилизм ультрасовременного репертуара. В последней части настроение становится более торжественным — квартет в унисон играет благочестивую мелодию из призрачных четвертных нот. В самом конце музыка покидает пределы слышимости, оставляя за собой таинственную тишину.

Реакция жителей Джоплина на это поразительное произведение была неоднозначной. Треть не приняла его и в антракте ушла, пробираясь в каменной тишине к парковке. Но с задних рядов одобрительно гудела молодежь. Оказалось, что это студенты музыкальных отделений, некоторые из них ходили на мастер-классы *St. Lawrence Quartet* в Стэнфорде и не поленились потратить три часа на поездку из Канзаса, чтобы послушать своих преподавателей. Четверо из них входили в квартет под названием *The Yurodivy*. Главным у них был Франсиско Эррера, здоровяк в фиолетовом шарфе. “Вы слышали модуляции в третьей части? — спросил он. — Невероятно. В их исполнении нет никакой нарочитости. Они искренне верят в то, что играют”.

На неизбежном послеконцертном ужине Синтия Шваб дала понять, что участники *The Yurodivy* не приглашены. Настроение ухудшилось. Особенно опечаленным выглядел Натталл. Он безучастно ковырялся в десерте. “Мне жаль, что пришлось отказать вашим друзьям, — вздохнула Шваб, когда разговор окончательно затух. — Но я должна была привести вас сюда, и у меня есть обязательства перед членами правления”. Натталл помотал головой и ответил: “Вам нужно приглашать на концерты больше молодежи вроде них. Они и есть публика будущего”.

Приближалась полночь, а самолет *St. Lawrence Quartet* вылетал в семь утра. Музыканты погрузились в арендованный “Додж Караван” и уехали. На этих гастролях каждый из них (после покрытия всех расходов) зарабо-

тал небольшую четырехзначную сумму, которой не хватило бы на оплату гостиничного чека Маурицио Поллини<sup>1</sup>. По дороге в мотель я размышлял о *The Yurodivy*, возвращавшихся в темноте в Канзас, о приеме Синтии Шваб и о том, как классическая музыка запуталась в паутине денег и статусов. Я понял, что *St. Lawrence Quartet* заслуживает славы не столько из-за высоких исполнительских стандартов, сколько из-за того удовольствия, которое доставляет общение с ними.

1 Маурицио Поллини (р. 1947) — итальянский пианист.

## 13.

# Поп-границы

*Kiki&Herb, 2003*

О многих легендах шоу-бизнеса говорят, что они теряют связь с обычным миром и превращаются в пародии на самих себя. Это не относится к Кики ДюРан, шестидесяти-с-чем-то-летней лаунж-певице, до изнеможения гастролирующей с меланхоличным аккомпаниатором Хербом. Она — вымышленный персонаж, приобретший черты реального. Кики и Херба придумали автор-исполнитель Джастин Бонд и пианист Кенни Меллман, завсегдатаи нью-йоркских заведений *Flamingo East*, *Fez* и галереи *PS 122*. Отточенные выступления превратились в полноценное шоу *Kiki&Herb — Coup de Théâtre*, которое сначала шло на небольших нью-йоркских площадках, а недавно переехало в театр *Cherry Lane*. Это ужасно смешное и будоражащее представление, слепленное из кабаре, рок-н-ролла и викторианской мелодрамы, при этом не слишком театрализованное. Театрализованность предполагает продуманность и расчет, а Кики — анархистка, обуреваемая первобытными инстинктами, которые она не в силах контролировать. Она едва ли не кичится своей старостью. Она беззаботно болтает о давней подруге Грейс Келли, материт тех, кто в детстве ее обижал, в задумчивости подвисает, потом как по щелчку заходится злорадным хрипом-песней. Кики — путеводная звезда безумия в мире, который, кажется, дрейфует в ее сторону.

Шоу строится на том, что “бухающая певичка” Кики (так она сама себя называет) старается завлечь новых слушателей, исполняя современные хиты. “Ой, как много молодых людей настроились, так сказать, на нашу волну. Не знаю даже, радоваться или смущаться”, — она разговаривает с нарочито четкой артикуляцией уже немного выпившего алкоголика. Так начинается беспощадный рейд на десятилетия поп-музыки, от *Make Yourself Comfortable* Боба Меррилла до *Can't Get You Out of My Head* Кайли Миноут. Небрежные заигрывания с современностью заставляют вспомнить, как Мэй Уэст перепе-

вала *The Beatles* или, скажем, диско-альбом Этель Мерман, но прелесть Кики в том, что вся ее карьера — это череда плохо слепленных кроссвер-проектов: альбом босса-новы (*Kiki and Herb: Don't Blame It on Kiki and Herb*, 1964), диск в форме *spoken-word* (*Kiki and Herb: Whitey on the Moon*, 1972), запоздалая проба диско (*Kiki and Herb: One Last Chance to Blow*, 1983). Певица вгрызается в материал с таким пугающим энтузиазмом, что начинает отождествляться с ним. Не так давно она заинтересовалась рэпом, который называет “фолк-музыкой наших дней”. В последних шоу она пела песни *Wu-Tang Clan* и Снуп Догги Дога, разбавляя джазовыми вокализмами строчки вроде “*All my niggaz and my bitches / Throw your motherfuckin' hands in the air!*” (“Эй, ниггеры и сучки, / Поднимите, на \*\*\*, ручки”). Сегодня она взялась за Эминема — его истеричная жалость к себе прекрасно подходит Кики.

Песни разбавлены автобиографичными виньетками. Бонд любовно продумал все детали жизни Кики, но каждое шоу добавляет несколько новых штрихов в уже знакомый штопор деградации. Певица родилась во времена Великой депрессии, так что трагизм сопутствовал ей с самого начала. “Когда в 1929-м обрушился фондовый рынок, многие выбрасывались из окон, — вспоминает она, — но не всем повезло умереть. Мой папаша как раз из таких”. У нее диагностировали “замедленное развитие” и поместили в детский приют на западе Пенсильвании. Там она познакомилась с Хербом, подкидышем неясного происхождения. Кики утешала Херба, когда он пал жертвой безжалостного преступника Дэнни, и так родилась крепкая дружба (история с Дэнни легла в основу одного из эпизодов шоу — драматичного монолога, обрамляющего песню *I'm Ugly and I Don't Know Why* малоизвестной группы *Butt Trumpet* с вкраплениями из вдохновляющего христианского текста “Следы на песке”<sup>1</sup>). Музыкальная карьера дуэта развивалась неравномерно и надолго прервалась, когда Кики сидела за попытку убийства первого мужа, агрессивного боксера Руби. “Да не пыталась я его убить, — объясняет Кики, — всего лишь хотела привлечь его внимание”.

Весь вечер она с сожалением вспоминает 1967 год — тогда она недолго пожила шикарной жизнью. Вспыхивают воспоминания: по приглашению принцессы Грейс Кики и Херб выступают в Монте-Карло в *Grand Casino*. Они записывают триумфальный альбом-возвращение *Kiki & Herb: It's Not Unusual*. Аристотель Онассис — любовник Кики, Мария Каллас — соперница. Казалось бы, жизнь удалась, но происходит сокрушительная трагедия. Во время средиземноморского круиза она спускается вниз (удовлетворить плотские желания) и оставляет свою семилетнюю дочь Коко одну на палубе. “Дамы и господа, — говорит она, опустив голову, — ну куда, объясните мне, мог подеяться с палубы ребенок?” С этого момента

1 *Footprints, Footprints on the Sand* — аллегорический текст о том, как человек идет по песку вместе с Богом. Авторство и время создания точно не установлены.

представление начинает колебаться от черной комедии до неподдельного трагизма. Неудачи Кики-певицы меркнут по сравнению с неудачами Кики-матери. Погибшая в воде Коко преследует ее. С двумя оставшимися детьми она не поддерживает отношений — дети отказываются знаться с ней, а она посылает им газетные вырезки. Еще один спасительный стакан виски с джинджер-элем (выпивка стоит на фортепиано), и алкоголь берет верх. Она все сильнее отвлекается: “Так о чем я, ляди и жнльмены?” — и замолкает, уставившись в никуда.

Когда начинает казаться, что комичность окончательно растворилась в меланхолии, подлинная, неистовая Кики возвращается; буйный джазовый вокал теперь подогревается гневом на себя и весь мир. Она обращается за утешением к пусть немногочисленным, зато всегда верным поклонникам. Миру, говорит она, нужно больше любви, потому что “без любви... получается изнасилование”.

Внешне *Kiki&Herb* — комедия, но исполнители подходят к делу со всей серьезностью, добавляя в спектакль неброскую театральную и музыкальную утонченность. Сорокалетний Бонд — уроженец Хагерстауна (Мэриленд). В Лондоне он изучал традиционное актерское мастерство, но работа с режиссерами была той стороной театральной жизни, которая ему категорически не нравилась. В 1988 году он переехал в Сан-Франциско и увлекся уличным театром, шумным авангардом и концептуальным кабаре. Как-то вечером, пытаясь придумать необычный подарок другу на день рождения, он нарисовал на лице морщины — так появилась Кики. К нему прилипло определение “дрэгквин”, но, познакомившись с ним вне сцены, для его конкретного случая гендерной неопределенности хочется подобрать более мягкое определение. Бонд попросту стройный мужчина, которому идут женские вещи, особенно наряды свингующих 1960-х вроде тех, которые Фэй Да-науэй носила в “Афере Томаса Крауна”.

У 34-летнего Меллмана невинное лицо, застенчивый вид и несколько обескураженное выражение — так бывает, если с детства подолгу сидеть за фортепиано. Он изучал композицию в калифорнийском Университете Беркли, но разочаровался в музыкальном отделении, когда услышал, что “Сократ” Эрика Сати слишком скучен для исполнения. Он перевелся в Университет Сан-Франциско на отделение поэзии и стал думать, как удовлетворить тягу к музыке. Вопрос решился, когда он познакомился с Бондом и начал аккомпанировать ему на не поддающихся реконструкции клубных шоу вроде *Dixie McCall's Patterns for Living*. Публичный дебют Кики состоялся в 1993 году, когда к концу выходных, во время которых проходил гей-парад, они оба были слишком измотаны, чтобы отработать свою обыч-

ную программу. Перед выходом на сцену Бонд сказал: “Ты Херб, я Кики”. Мир познакомился с увядающей звездой.

Ранние шоу Кики и Херба были заметно разнузданней черрилейновской редакции. В них было много энергии и гнева, позаимствованных у активистов, занимающихся проблемами СПИДа, тактики “швырнуть-в-лицо” организаций ACT UP и *Queer Nation*<sup>1</sup>. Меллман и Бонд прилично выпивали, пока шло шоу, что, конечно, поднимало градус достоверности. Когда в конце 1990-х я впервые увидел их, Кики забиралась на столики и требовала, чтобы посетители лизали ей ноги. Если кто-то пытался отодвинуть выпивку подальше, она могла отобрать стакан. В другой раз она швырнула поднос, на котором лежали ножи для стейка; никто, к счастью, не пострадал. Когда Бонда попросили выступить на дне рождения Мадонны, он подрался с R&B-исполнителем *D'Angelo*. Крикливым разрушительным панком Кики и Херб вдохновлялись не меньше, чем традиционным кабаре. Здесь нет никаких противоречий, если принять во внимание, сколько нью-йоркских панк-рокеров вышли из авангардной арт-сцены, гей-андеграунда и других богемных кругов.

В конце в шоу *Kiki&Herb* на удивление много политики. С другой стороны, чего еще ждать от женщины, утверждающей, что она была помолвлена с чернокожим радикалом, кандидатом в президенты Диком Грегори? Политизированность Кики проявляется не столько в ее комментариях текущих дел (подход Джорджа Буша-мл. к вопросам внутренней безопасности она подытоживает фразой: “Что бы вы ни делали, не выходите и не оставайтесь внутри”), сколько одержимостью образом брошенного, совращенного или отвергнутого обществом ребенка. Эта тема постоянно всплывает в ее историях: изнасилованный одноклассниками мальчик-гей или девочка, попавшая в приют после того, как от нее отказалась мать. Но каждый раз, когда сердце вот-вот разорвется от этих рассказов, Кики обязательно выворачивает все наизнанку какой-нибудь абсурдной фразой: “Если в детстве вас не домогались, значит, вы были маленьким уродцем”. Привычные ко всему горожане ахают.

В полной мере оценить, каково это — быть Кики, способно только какое-нибудь серьезное гендерное исследование (кстати, один магистр Нью-Йоркского университета написал на эту тему диссертацию). Кроме того, в шоу много интересных наблюдений о музыке — как именно песни исполняются и что они значат. Здесь на первый план выходит бедняга Херб. Задача Кенни Меллмана — при помощи фортепиано придать смысл безбашенному выступлению партнера; его луддитские приемы придутся по душе тем,

<sup>1</sup> ACT UP — международная организация, основанная в Нью-Йорке в 1987 году, занимающаяся проблемами СПИДа. *Queer Nation* — организация, основанная в 1990 году несколькими активистами ACT UP. Занимается проблемами дискриминации геев и лесбиянок.

кто считает, что в современных популярных произведениях слишком много технологий и слишком мало музыки. Октавные басы в стиле Рахманинова придают симфонизм песням вроде радиохедовской *Exit Music (For a Film)*. Чтобы показать насыщенную фактуру хип-хопа, он мучает инструмент неистовыми диссонансами, а синтетический бит заменяет кластерными аккордами. Фортепиано заходится мощным ревушим звуком. Кики описывает Херба как обиженного ребенка, ищущего в музыке спасения, а фортепиано превращается в инструмент отмщения.

Главное в шоу — медли, мешанина, тщательно выстроенная имитация музыкального помешательства. Не успеешь оглянуться, как одна песня уже перетекла в другую. В рождественских медли (которые Кики и Херб особенно любят) *We Wish You a Merry Christmas* превращается в *Heroin* группы *Velvet Underground*, а *Rudolph the Red-Nosed Reindeer* становится нирвановской *Smells Like Teen Spirit*. Самый впечатляющий эпизод шоу начинается с протестной песни Гила Скотта-Херона *Whitey's on the Moon* о полете на Луну и расовых несправедливостях. Через пару минут речитативный гимн Скотта-Херона мутирует в современный рэп — *Lose Yourself* Эминема — с вдохновляющим припевом: “*You better lose yourself in the music, the moment / you own it, you better never let it go*”. (“Уж лучше погрузиться в музыку / И никогда ее не отпускать”). Через секунду Кики визжит: “*And you may ask yourself ‘What is that beautiful house?’*” (“Спроси себя: “Откуда этот дивный дом?”) — и вот мы уже слушаем *Once in a Lifetime* группы *Talking Heads*. Переходы незаметны благодаря тому, что все песни Меллман переводит на собственный музыкальный язык, который можно описать как коктейльный лаунж в стиле Джона Кейджа.

Когда я попросил Меллмана рассказать о медли с Эминемом, он сказал, что работал над ним в течение одних выходных и что главной темой здесь является присвоение. Поющая Эминема Кики смешна, но и сам Эминем — белый парнишка, подражающий черной культуре, — не менее смешон, как и *Talking Heads*, использующие в арт-роке Сохо африканские ритмы. Каждый певец, даже Гил Скотт-Херон, так или иначе притворяется, переодевается, а Кики всего лишь разбивает на куски внешнюю достоверность. Песни свободно выходят за стиливые рамки и соединяются в полуночном карнавале. Музыка становится такой же андрогинной, как и исполнительница, — вечная смена формы и личности. Видимо, поэтому коллеги-музыканты считают Кики с Хербом такими интересными. На их выступления заходят все, от Лу Рида до *Pet Shop Boys*. В коллекции рок-сувениров Бонда есть леопардовая шляпка-таблетка, принадлежавшая Эди Седжуик<sup>1</sup>, он надевает ее, когда поет песню Боба Дилана *Leopard-Skin Pillbox Hat*.

<sup>1</sup> Эди Седжуик (1943–1971) — американская актриса, светская львица, подруга Энди Уорхола и Боба Дилана, вдохновившая многих музыкантов на создание песен.

Бонд и Меллман занимают странное положение “знаменитостей для знаменитостей” — их мало знают за пределами узкого круга известных музыкантов. Они планировали переехать из маленьких залов в настоящие театры в течение нескольких лет и сейчас, когда это случилось, немного волнуются. Они как никто заслуживают славы, но их давние поклонники опасаются, как бы они не ушли от своих панк- и дрэг-корней и не перестали до смерти пугать доверчивых посетителей. Как-то раз во время шоу в Сан-Франциско Бонд высунулся в распахнутое окно и начал кричать прохожим: “Вы, там, не расслабляйтесь!”

## SONIC YOUTH и СЕСИЛ ТЕЙЛОР, 1998

Представьте себе, что музыка — это карта, а музыкальные жанры — континенты: классическая музыка — Европа, джаз — Америка, рок — Азия. У каждого жанра свои особенности исполнения и восприятия. Жанры разделяют суровые океаны вкуса, немилосердные к тем музыкантам, которые попытаются их пересечь. Но всегда находятся желающие попытаться счастья храбрецы. Арета Франклин на церемонии вручения Грэмми поет *Nessun dorma*, Пол Маккартни пишет симфонию, на британском ТВ выступают скрипачи в панковских нарядах и нижнем белье. Подобные поступки вызывают такой же скоротечный интерес, которого в свое время удостаивались подвиги из области аэродинамики вроде одиночного перелета Чарлза Линдберга или первого полета дирижабля “Гинденбург”.

Но существует еще один междужанровый маршрут: тропа авангарда, что-то типа заледенелых северных переходов, которые можно преодолеть пешком. Исполнители фри-джаза, андеграундного рока и авангардной классики имеют намного больше общего друг с другом, чем со своими менее радикальными коллегами. Слушатели на этой территории тоже могут обнаружить неожиданные параллели. В студенческие годы я понял, что путь от оркестровой сумятицы Ксенакиса и Пендерецкого до фри-джазового фортепиано Сесила Тейлора и диссонансного рока *Sonic Youth* не так уж долг. За неимением лучшего термина предлагаю называть эти явления “искусством шума”.

“Шум” — неоднозначное слово, оно легко приобретает уничижительный оттенок. Мы часто им пользуемся, чтобы описать новую музыку, которой не понимаем. Пренебрежительное “Что это за шум?” в том или ином виде проговаривалось и на премьере “Весны священной” Стравинского, и во время первых гастролей Боба Дилана, и на улицах, когда там зазвучал рэп. В то же время “шум” очень точно описывает акустическое явление, и негативный оттенок тут неуместен. Нашему уху приятны определенные



благозвучные аккорды, основанные на обертоновых рядах; когда музыканты сваливают в кучу слишком много нот, воспринимать их становится непросто. Вот почему фри-джаз, экспериментальный рок и экспериментальная классика говорят на одном языке: для шокированного слуха между ними нет разницы. Дело тут не в громкости, а в плотности. С другой стороны, в такой гармонической насыщенности, которая распадается на шумы, есть своя прелесть. Она в контроле хаоса, в заигрывании с границами постижимого.

Сесил Тейлор — мастер такого рода музыки, даже маэстро. Впервые он заявил о себе в 1956 году поразительным постбоповым альбомом *Jazz Advance*, записал с тех пор внушительное количество дисков и все равно продолжает оставаться где-то на периферии популярности. При первой встрече он кажется безумцем, разбивающим фортепиано вдребезги. По ушам бьют каскады нот. Но, привыкнув к динамизму его рук и пальцев, вы почувствуете и динамизм ума. В самом начале одной его импровизации короткий пассаж распадается на брызги в нижнем и среднем регистре фортепиано. Традиционная джазовая гамма не объясняет, что это такое: это может быть восходящий и нисходящий хроматический рисунок, обрамляющая минорное трезвучие ломаная фигура или какая-нибудь еще более абстрактная последовательность интервалов. За идеей развития стоит ненасытный ум, звуки швыряет по разным октавам, выворачивает наизнанку, они рассыпаются или превращаются в песню. Выступая в 1998 году на Техасском джазовом фестивале, Тейлор пребывал в непривычно лирическом настроении: к концу выступления хаммерклавиш звучал даже как-то устало. Некоторые молодые поклонники джаза, заскучав, уходили. Но именно в этой затянутой мягкой концовке лучше всего и раскрывалась симметричная красота его мелодий.

Многие обитатели джазового мира смотрят на Тейлора с подозрением, и не без причины — его сложно назвать демократом от джаза, скорее уж своенравным композитором-импровизатором. Тем не менее по его примеру пианисты Мэттью Шипп и Мэрилин Криспелл привнесли в джаз современные классические гармонии. В противоположном направлении двинулся радикальный саксофонист Джон Зорн — он написал ряд произведений для классических камерных ансамблей и оркестров. Еще два джазиста — Роско Митчелл и Энтони Брэкстон — размывали границы между импровизацией и структурированной композицией. Они поразительным образом скопировали характерный для сериализма фрагментированный звуковой мир, в основе которого — техника контрапункта. А благодаря относительной спонтанности джазовая атональность звучит куда приятнее для уха. Об этом Арнольд Шенберг, конечно, совсем не думал, разрабатывая двенадцатитоновую систему. Он говорил, что на ближайшую сотню лет она поможет утвердить превосходство немецкой музыки, и не предполагал, что с ее помощью будут создаваться прекрасные джазовые аккорды.

А рок, бывает ли он свободным и атональным? В конце 1960-х такое стало возможным. *The Beatles* признавали, что ориентировались на Штокхаузена, а для записи *A Day in the Life* привлекли оркестр, сыгравший *ad libitum*. Знаменитая гитарная партия *The Byrds* в композиции *Eight Miles High* писалась с оглядкой на их современника Колтрейна. *The Velvet Underground* переняли у Колтрейна огненную бурю накладывающихся друг на друга партий: поверх грибного гитарного тумана звучали сюрреалистично прекрасные поп-фрагменты. А Фрэнк Заппа позаимствовал у Эдгара Вареза колкие гармонии. Многие рокеры-авангардисты стремились в Нью-Йорк; в 1970-х они занимались околопанковым грохотом, а к концу десятилетия объединились в движение *No Wave*. В это же время то тут то там друг с другом пересекались будущие ключевые участники группы *Sonic Youth* — Терстон Мур, Ким Гордон и Ли Раналдо. Впервые они выступили вместе в 1981 году на девятидневном фестивале *Noise Fest*. В 1985 году к ним присоединился барабанщик Стив Шелли. Группа существует уже 20 стабильных и плодотворных лет, что не вполне обычно по меркам рок-н-ролла.

Гитары *Sonic Youth* не петляют и не визжат, они звенят и смешиваются, они то и дело звучат непривычно, мелодии выточены как грубовато жужжащие фрагменты, гармонии распадаются и собираются в удивительные кластеры. Песни чаще всего строятся на последовательности ля-си-ля, в которой си — самая анархическая часть. Этот рисунок — не изобретение *Sonic Youth*, его еще *Led Zeppelin* использовали в *Whole Lotta Love*. Но *Sonic Youth* добавляют в шум несколько претенциозный блеск. В нем нет наркотических галлюцинаций или стадионного мачизма, вместо них — потрясающе невозмутимая демонстрация крайностей. Иногда Мур и Раналдо кладут гитары на сцену и тыкают в них чем-нибудь тупым (эту технику придумала экспериментальная группа из 1960-х *AMM*, чей альбом 1966 года *After Rapidly Circling the Plaza* стал для нойза тем же, чем «Дон Жуан» для оперы и *King of Blue* для джаза). Гордон с перекинутым поверх платья электробасом добавляет капельку рок-гламура, хотя ее голос — и жесткий, и уставший одновременно — звучит с типично городским недовольством.

Уже немолодые участники *Sonic Youth* отказались от старой рок-нолльной традиции рассказывать последние новости из жизни молодежи. Их умонастроение теперь более джазовое: иногда они отыгрывают концерты, нарочито не сдвигаясь с места. Так было не всегда. Недавно их называли провозвестниками гранжа. В 1990 году они подписали контракт с *Geffen Records* и заставили лейбл подписать еще и разогревающую их группу — *Nirvana*. Но записи того периода неровные, их портят явные попытки написать хит. А новый альбом *A Thousand Leaves* — свободный, всеобъемлющий, психоделичный — оживил их. Недавно выпущенная независимая серия

ЕР, похожая на артефакты авангарда 1950-х, отдает высокомерием классики. Эти диски называются *Musical Perspectives*, они выходят на голландском, французском и эсперанто, а песни носят названия *Anagrama*, *Improvisation Ajoutée* и *Stil*. Интеллектуальный модернизм для них одновременно и предмет насмешек, и источник заимствований. Сейчас *Sonic Youth* пишут в хорошем смысле классическую музыку.

## ФРЭНК СИНАТРА, 1998

Любям всегда казалось, что голос Фрэнка Синатры отражал его личность, что голос и человек были единым целым. На самом деле между ними шла тихая затяжная война. Придуманная легенда не вяжется с лежащей в основе музыкальности Синатры дисциплиной. Нам стоит помнить, каким удивительно тонким певцом он был, как он смог превратить хороший, но не великий голос в проникновенный и приносящий радость. Нам стоит помнить, как умело он управлялся с дыханием — держал долгие насыщенные фразы, как будто вообще не вдыхая (он часто и подолгу плавал в бассейне, держа в голове тексты песен). Нам стоит помнить его вокальную смелость — как в середине карьеры он спас голос, превратив появившийся хрип в элемент стиля. Нам стоит помнить его любовь к языку — как он подчеркивал и оживлял сухие многосложные слова (кто еще мог так спеть слово *unphotographable?*). Нам также стоит помнить его любовь к сложным оркестровкам, его умение подстраивать голос под инструменты, его внимательность к постоянным музыкантам. В эталонной статье Гая Талезе для *Esquire* “Фрэнк Синатра простудился”<sup>1</sup> самый трогательный момент — тот, где певец приветствует известного лос-анджелесского духового музыканта Винсента ДеРосу словами: “Виченцо, как поживает дочка?”

Да, в каком-то смысле голос и был человеком. “Свингующие” песни Синатры описывают языком музыки вегасовскую сторону его личности. Но их противоположности (гимны одиночества вроде *In the Wee Small Hours*, *It's a Lonesome Old Town* и *September Of My Years*) появились словно ниоткуда. Биографы Синатры, которых становится все больше, так и не раскопали источник этих грустных одиноких напевов; возможно, его и не существует, а в песнях звучат музыкальные эффекты, демонстрация вокального искусства. Голос легенды как будто двигался в противоположном направлении: худощавый в молодости, Синатра со временем стал богатым и дородным, а вот его голос звучал богато именно в молодости, а к старости стал тонким и бледным.

<sup>1</sup> Гай Талезе (р. 1932) — американский писатель и публицист. Статья “Фрэнк Синатра простудился” вышла в 1966 году и в 2003 году была признана лучшим когда-либо напечатанным материалом журнала *Esquire*.

Он всегда знал — или во всяком случае понял в последние трудные годы, — что в конечном итоге значение имеет только голос. Теперь этот голос — все, что нам от него осталось: светлый и грустный человек в проигрывателе.

## КУРТ КОБЕЙН, 1994

Когда 5 апреля лидер группы *Nirvana* Курт Кобейн застрелился из дробовика, крупнейшие новостные агентства широко освещали эту новость, постепенно осознавая значение случившегося. Дэн Петер с канала CBS говорил неуверенно, на его лице читалось легкое замешательство, когда он произносил “сизтлский саунд” или “*Smells Like Teen Spirit*”. Канал ABC, напротив, смело пустился в объяснения “людям за тридцать” феномена гранжа и дал в эфир комментарий прохожего. “Если вы так знамениты, но все равно несчастны, значит, что-то тут не так”, — заявил длинноволосый и, кажется, обдолбанный парень. А корреспондент NBC смело вернул “насилие, наркотики и мизерные возможности для целого поколения”, чем вызвал сочувственную ухмылку ведущего Тома Броко. И это был только вечер первого дня: вскоре газетные стойки ломились от обилия свежесостряпанных размышлений о потерянном поколении, о мрачных двадцатилетних, о новом трагизме.

С самого начала карьеры отчаянный одиночка Кобейн оказался в ловушке бесконечной медийной болтовни о стиле гранж и недовольстве двадцатилетних. Его крайне личные песни превратили в экспонаты для постоянных национальных симпозиумов о поколенческих особенностях (бесполезная смесь принципов социологии и астрологии). Его громогласно и публично изводили его же дурной славой, влиянием и значимостью. Казалось, все, что писали о нем и его жене Кортни Лав, так или иначе ранило его. Кобейн жаждал хоть какого-то забвения: на последнем альбоме “Нирваны” *In Utero* есть строчка “*I do not want what I have got*” (“Не хочу того, что у меня есть”).

И все же он выбрал смерть — гарантированный способ спровоцировать потоки бесцеремонной аналитики, намного превосходящие все, с чем он сталкивался при жизни. В этом и состоит парадоксальная прелесть его самоубийства: покинуть болтливый мир, обставив уход таким образом, чтобы о тебе заговорили в нужном ключе. Столь же парадоксально сложилась и карьера Кобейна: он одновременно отвергал мейнстрим и пытался изменить его. Он думал, что может выбрать неизведанный путь и убедить всех следовать за ним. Удивительно, как далеко он смог зайти.

Видеоканал MTV, до предела раскрутивший нирваноманию, относит группу к расплывчатой категории “альтернативных”. Альтернативная культура

заявляет: мейнстрим плох, но мы можем сосуществовать с ним на одном и том же коммерческом поле. Такой подход отличается от представлений о контркультуре в 1960-е, к нему с самого начала не относились серьезно, его принципы исчерпали себя.

В 1990-е альтернативная музыка объявила себя наследницей панк-рока, гремевшего в 1970-х и 1980-х по всей Америке. Это звучало несколько фальшиво: истинный панк не признавал коммерческий успех, под этой идеей объединилась разношерстная компания молодежных субкультур: школьных нонконформистов, скейтеров, скинхедов-хардкорщиков, накуренных бездельников. Панк был одержим автономией: независимые лейблы, клубы, устроенные в пригородных гаражах и складах, флаеры и журналы, которые тиражировали в свободное время на временных работах. Их музыка бывала грубой и бессмысленной, но также и по-своему изобретательной; в роке наконец появился жизнеспособный авангард. В 1980-е эта сеть самодельных выкристаллизовалась в инди-рок, закрепившийся на университетских радиостанциях и в альтернативной прессе. Бессмыслицы было по-прежнему немало, но то тут то там появлялись группы, игравшие непривычную насыщенную музыку и не связывавшие свое будущее с крупными лейблами.

До того как влиться в мейнстрим (что было ошибкой), занимавшая место точно между маргинальностью и центром *Nirvana* была известна на местном уровне, в Абердине, Олимпии и Сиэтле (Вашингтон). Переход не потребовал от них никаких упрощений, так как тот гранж, который они играли, уже был ближе к громогласному хард-року и хеви-метал, чем к чистому, быстрому, прозаичному панку или хардкору. Если панк- и инди-группы ставили на первое место беспорядочный гитарный грохот, а не вокал, то для *Nirvana* был очень важен резонирующий рык Кобейна, с самого начала суливший коммерческие возможности. Но сам певец в душе был бескомпромиссным панком. Он игнорировал рекламные кампании, а свой успех использовал для поддержки менее известных групп, он хотел запустить собственный лейбл *Exploitation Records* и распространять диски во время туров.

Песни с прорывного второго альбома группы *Nevermind* удерживали сложный баланс между панк-формой и поп-содержанием. Почти все они стали хитами, но, что еще важнее, они задевали за живое не только подростков, но и 20-летних и людей постарше — всех, кто смог оценить составляющие музыки группы. Дэйв Грол, отличный барабанщик, на котором во многом держалась *Nirvana*, к успеху альбома отнесся довольно прагматично: «Песни цепляли и к тому же были простыми, как детская считалочка». Кобейн казался близким и доступным, всеобщим другом-одиначкой. Несмотря на некоторый беспорядочный шум, песни с их переходами от медитаций к схваткам были искусно написаны.

Осенью 1991 года *Nirvana* покорила всю американскую молодежь, альбомы начали продаваться миллионами. В анализ причин столь мгновенной популярности лучше не углубляться; Майкл Азеррад в книге “Приходи как есть: история *Nirvana*” (*Come As You Are: The Story of Nirvana*) пишет, что такое же стремительное узнавание благодаря сарафанному радио, поднявшее группу на верхние строчки чартов, помогло и очень разноплановым артистам вроде Питера Фрэмптона или *Vanilla Ice* стать популярными. Именно благодаря вкусовой всеядности подростки и являются столь могучей коммерческой силой. Где-то в сумрачных глубинах администрации Дж. Буша скрываются те, кто, без сомнения, в юности разделял кобейновское видение мира, его симпатии и переживания и, да, думал о мизерных возможностях для целого поколения. Остальные же просто отдались сокрушительной мощи звука.

Кобейна одновременно раздражала и занимала неоднородность его новых поклонников. Цитируя Азеррада, он кидался на “тупоголовых спортсменов, студентов и металлистов”, заполонивших после выхода *Nevermind* клубы и концертные площадки. Но ему импонировала мысль привести их к его собственным панк-идеалам и левым взглядам: “Я хотел сначала обмануть их. Я хотел, чтобы люди считали, что мы ничем не отличаемся от *Guns’n’Roses*. Потому что так они начали бы слушать музыку, полюбили бы нас, а потом, возможно, прислушались бы к тому, о чем мы говорим”. Свыкнувшись с известностью, он начал затрагивать социальные темы, не настолько прямолинейно и серьезно, как *R. E. M.* или *U2*, но не менее прицельно. Он радовался, узнав, что школьники разделились на поклонников *Nirvana* и поклонников *Guns’n’Roses*.

Какой бы симпатичной ни была его идея переворота, она оставалась наивной. Публично клеймя расистов, сексистов и гомофобов, он, видимо, способствовал развитию политкорректного словоупотребления в отдельных молодежных группах, но ничего не мог поделать со спрятавшимися за этим языком глубоко укоренившимися предрассудками. Объявляя себя “геем по духу” (например, в интервью одному еженедельнику, посвященному гей-культуре), он превращал хрупкую особенность в политическую игрушку. Его отказ от маскулинной агрессии выглядел не слишком убедительным на фоне погромов аппаратуры на концертах.

Сомнения вызывают и попытки решить с помощью рок-поэзии социальные проблемы. Несмотря на тщетные надежды многих, рок-н-ролл никогда не был и не будет инструментом общественных улучшений. Вырываясь на огромные просторы, музыка лишается своих первоначальных намерений и ассоциаций, она меняется, как пронесшийся по толпе слух. Популярные песни начинают принадлежать поклонникам, которые запоминают их благодаря личным переживаниям, а не мыслям создателя. Не замутненный

лишними мыслями подход к прослушиванию песен может оставить на музыке пятно, которое уже не смыть, как это было с битловской *Helter Skelter*<sup>1</sup>. Или как однажды произошло с песней *Smells Like Teen Spirit*: она звучала перед началом концерта *Guns'n'Roses* в Мэдисон-Сквер-Гарден, а на гигантских видеоэкранах показывали выхваченных камерами из толпы женщин.

В своей предсмертной записке Кобейн писал о кризисе, об отсутствии желаний и о непонимании массовой рок-аудиторией. Но все проще и печальней: он пытался завязать с наркотиками и обнаружил, что не может без них. Он подсел задолго до того, как стал знаменитым, так что устроенный в СМИ в последние годы его жизни злорадный цирк не стоит обвинять во всех грехах. С самого начала он выглядел уставшим и измученным. Остальная часть истории останется между ним и его дилером.

Время и способ самоубийства Кобейна оказались последним толчком, который он подарил любимому и ненавистному миру рок-н-ролла. Умерших молодыми рок-звезд превозносят, но при этом они не должны преднамеренно лишать себя жизни. Бесценный компендиум Грейла Маркуса "Смерть в стиле рок в 1970-х" (*Rock Death in the 1970s*) насчитывает 116 безвременных кончин, среди которых очень мало самоубийств. Уходить предпочитали с помощью передозировки лекарствами. А выстрел из дробовика, безусловно, заставляет по-другому смотреть на кобейновский успех: все его стихи начинают звучать как предсудцидальные строки (*"What else could I write / I don't have the right / What else should I be / All apologies"* — "Что еще я мог бы написать / У меня нет на это права / Чем еще я мог бы стать / Одни извинения). Свою смерть он вывел за рамки воспевания.

Злость, которую мы испытываем из-за самоубийства, может быть продиктована любовью, но это та любовь, которая проистекает от обладания, а не от сопереживания. Толпа жаждет вернуть покинувшего ее человека. Джон Донн, защищая оправданное самоубийство, очень едко сказал: "Никакое отвращение, никакое отговаривание от этого греха (когда это грех) не могут быть чрезмерными. Но, будучи совершенным не в неверии, он не может быть ничем большим". Этот грех не может быть больше, чем наше собственное стремление дать рациональное и аллегорическое истолкование поступкам умерших, особенно тем, кто оставался верен себе.

1 Название песни (с ошибкой) было написано кровью на стене особняка, в котором была убита актриса Шэрон Тейт с друзьями. Позже Чарлз Мэнсон заявил, что именно *Helter Skelter* вдохновила его на убийство.

## 14.

# Изучая партитуры

## Кризис в музыкальном образовании

**В**первые приехав в среднюю школу им. Малкольма “Икс” Шабазы в Нью-Арке (Нью-Джерси), я обнаружил пустые коридоры. Охранник на входе, узнав, что у меня назначена встреча с руководителем марширующего оркестра школы Хасаном Ралфом Уильямсом, объяснил, что преподаватели и ученики ушли “на заупокойную службу”. Служба проводилась по 16-летнему Дауду Робертсу, игроку школьной футбольной команды, который несколько дней назад, 9 февраля 2005-го, получил смертельное ножевое ранение на Джонсон-авеню, неподалеку от школы. Трехчасовые уроки Уильямса проходят ежедневно; кто-то посещает их из-за любви к музыке, кто-то из более прагматичных соображений — просто чтобы пережить еще один день.

Уильямс — высокий вежливый человек с мягким голосом, усами и блестящей лысиной — родился в Озарке (Арканзас). Он прослужил в армии 21 год, возглавляя марширующие оркестры 82-й воздушно-десантной и 25-й пехотной дивизий. Потом он играл джаз в Нью-Йорке, Филадельфии и много где еще с такими музыкантами, как Уолтер Бишоп-мл. и Вуди Шоу. Учителем он стал почти случайно — подыскивал, чем заняться между выступлениями. По словам давно работающего в “Шабазе” Дональда Гатлинга, в 1988 году Уильямс принял на себя руководство ничем не примечательным оркестром. Сегодня же марширующий оркестр школы им. Малкольма “Икс”, благодаря звенящим духовым, взрывным барабанам и безумной энергетике считается одним из лучших в штате.

Оркестровый зал украшен портретами мастеров джаза, почетное место над центром доски отдано Дюку Эллингтону. Кроме того, везде развешены плакаты, воспевающие добродетели дисциплины, воспитания, уважения и внимательности. На одном из них написано: “Будущее за теми, кто к нему готовится”. В углу доски прикреплены сочинения школьников на тему Ре-



квиема Моцарта. “По иронии судьбы, Моцарт умер, не закончив свое произведение о смерти”, — написал один. Перед доской — пять компьютеров с установленными на каждом программой *Sibelius* и другими обучающими нотации инструментами. Уильямс поощряет учеников изучать музыкальную нотацию за компьютером и писать собственную музыку.

Когда я зашел в класс, оркестр репетировал *The Stars and Stripes Forever* Джона Филипа Сузы. Дети радостно шумели, но из-за этого терялись детали. “Слушайте нисходящий бас”, — повторял Уильямс, пытаясь синхронизировать партии верхнего и нижнего регистров. Он хотел, чтобы музыканты подчеркнули танцевальные ритмы (вроде хабанеры) и итальянскую мелодичность Сузы. “Давным-давно, когда не было электричества, ТВ и радио, люди танцевали под такую музыку”, — сказал Уильямс. В ответ на это два кларнетиста вскочили со своих мест и принялись не то весело, не то издевательски танцевать.

Возраст участников оркестра “Шабаз” колеблется от восьми до восемнадцати лет, и все музыканты упорно работают. Речь идет не только о ежедневных репетициях с четырех до семи вечера, но и о выступлениях почти каждые выходные на футбольных матчах или публичных мероприятиях. Летом они ездят в музыкальные лагеря. Уильямс не ограничивается отбиванием такта; он преподает историю музыки, рассказывает о развитии общества и об истории чернокожих (среди учеников школы “Шабаз” 95 % — афроамериканцы). Иногда его привычное джазовое спокойствие нарушается военными окриками. “Так не пойдет, — может зарычать он, если в классе становится слишком шумно. — Невероятно. Оглянитесь — вам в голову сейчас стул прилетит”. Но он быстро выходит из образа сержанта-инструктора, так что дети не боятся дерзить. Если Уильямс спрашивает: “Кто играет мелодию?”, девушка отвечает: “Вы!” Если он упоминает Уинтона Марсалиса, кто-нибудь может крикнуть: “Это еще кто?” (Но они знают, кто это.)

Позже, во время репетиций, ребята, играющие на флейтах-пикколо, боролись с соло, оплетающим самую известную мелодию Сузы, под которую поют слова “*Three cheers for the red-white-and-blue*” (“Троекратное ура красному, белому, синему”), хотя Уильямс предпочитает вариант “*Be kind to our four-legged friends*” (“Будьте добры к четвероногим друзьям”)<sup>1</sup>. Джихад Мур, высокий юноша с кривой улыбкой, одетый в сине-белую баскетбольную майку с номером 24, баловался с пикколо: зажав один ее конец большим пальцем и жестикулируя в гангстерском стиле, притворялся, что это пистолет. Уильямс пытался заставить его сосредоточиться. Он все время повторял, что если Джихад добьется успехов с флейтой или освоит какой-нибудь другой не часто встречающийся инструмент вроде гобоя, то сможет рассчиты-

1 Уильямс обыгрывает пародию на текст песни “*Be Kind to your Web-footed Friends*” (“Будьте добры к перепончатопалым друзьям”), которая звучала в популярном шоу 1960-х *Sing Along with Mitch*.

вать на стипендию в колледже. Он усадил Джихада рядом с Калией Джонсон и заставил обоих записать на компьютере свои партии с помощью *Sibelius*. Он считал, что так им будет легче разобраться и запомнить партии.

— Добавь трель на первой ля-бемоль, — сказал Уильямс, глядя из-за плеч ребят.

Джихад нахмурился и спросил:

— А *grandioso* нужно записывать?

— Нет, эту часть пропускай.

Уильямс придумал еще один стимул:

— Если разберетесь с этими соло, я свожу вас, всех пикколо-флейтистов, в ресторан. Но только если разберетесь. В этом случае мы заткнем за пояс любой ансамбль в мире.

— Я заткну за пояс любого пикколо, — с энтузиазмом ответил Джихад.

Одним из самых выдающихся оркестрантов был старшекласник Вернон Джонс — стройный юноша с ясными глазами и широкими скулами. Вернон блестяще управлялся с трубой (которую ему купил Уильямс); когда другие отдыхали, он продолжал прорабатывать сложные переходы и стремительные рулады. Будучи еще и композитором, за компьютером он писал музыку и аранжировки. “Шабаз”, как и большинство оркестров, развлекает свой репертуар песнями из хит-парадов, и именно Вернону Уильямс зачастую поручает подобрать песни и сделать подходящие аранжировки. Вернону понадобилось всего полчаса на обработку *I Believe I Can Fly* — получилась странная и пронзительная, усиленная барабанами и духовыми оркестровка с насыщенными джазовыми гармониями. Вернон играл в оркестре Уильямса с семи лет; его приняли в Ратгерский университет, письмо о зачислении висело на доске.

В конце репетиции Уильямс стоял, скрестив руки, чуть в стороне и слушал. Он попросил вступить другого трубача, круглолицего большеглазого восьмилетнего Кишона Мэйо. Ранее в тот день Кишон обиделся, что его понизили до второй партии. “Я могу сыграть первую трубу, — сказал он. — Я лучший среди ребят моего возраста”. Теперь его лицо просветлело, он выскочил вперед. Кишон начал щелкать пальцами, и тонкий голосок заполнил помещение: “Пять, шесть, семь, восемь!”

Подписывая в 2002 году *No Child Left Behind Act* (нормативный акт “Не бросайте детей”), президент Джордж Буш-мл. вряд ли предполагал, что преподавание гуманитарных предметов в Соединенных Штатах из-за этого придет в упадок. Закон поощряет те школы, в которых результаты экзаменов по основным предметам — чтению, математике, естественным наукам — соответствуют определенным стандартам, и наказывает провалившихся. Чтобы

соответствовать требованиям, 71 % школьных округов сократил количество предметов в начальной школе, в первую очередь — гуманитарных. В Калифорнии с 1999-го по 2004-й количество изучающих музыку школьников уменьшилось почти наполовину — с 1,1 млн до 589 тыс. Преподавание музыки в школах и так сокращалось в течение десятилетий, но из-за *No Child Left Behind* медленный спад превратился в стремительное падение.

Защитники выпускают исследования, брошюры, постоянно приводят наглядную пугающую статистику сокращения музыкальных программ и отчаянно ратуют за их сохранение. Но все эти работы грешат невыносимой неопределенностью. Для чего нужно преподавание музыки? В случае с Верноном Джонсом ответ ясен: он музыкант от Бога, школьный оркестр для него — первый шаг на пути к возможной карьере крупного классического или джазового музыканта. Но для большинства школьников польза от таких уроков менее очевидна. Любой, кто с детства любит музыку, уверен в ее уникальной и незаменимой ценности, но это убеждение сложно выразить сухим языком цифр. Всякий раз, когда апологеты пытаются защищать музыку с прагматичных позиций, они сталкиваются с фундаментальной неопределенностью итоговых целей искусства, чья прелесть, по наблюдению Платона, заключается в нелогичности и иррациональности.

Защитники школьных уроков музыки часто апеллируют к “эффекту Моцарта”. Исследование 1993 года показало, что 36 студентов, которые в течение десяти минут слушали Сонату для двух фортепиано Моцарта, в абстрактных и пространственных разделах IQ-теста показали результаты выше среднего. Правда, этого не удалось повторить в последующих исследованиях. Тем не менее благодаря “эффекту Моцарта” появились несколько книг, куча газетных статей, псевдообучающие видео “Моцарт для малышей” и загадочная организация под названием “Исследовательский институт нейромузыкального развития”. Людям нравится думать, что их ребенок может поумнеть, если каждый день включать ему Моцарта, — глядишь, и путь до Гарварда сократится. Вот только детям, кажется, не нравится музыка, которой их пичкают, словно витаминами.

Другие исследования показывают, что изучавшие музыку школьники лучше справляются с квалификационными тестами, или что их отметки по математике улучшаются с каждым годом, или что им в меньшей степени грозят неприятности с законом. Но ни одно из этих исследований не смогло повлиять на свертывание музыкальных программ. Напротив, музыка неизменно остается самой легкой мишенью. В Калифорнии по сравнению с уроками музыки преподавание визуальных искусств почти не сокращается, а набор в театральные и танцевальные классы даже увеличивается. По данным общественной организации “Музыка для всех”, выпустившей в 2004 году мрачный отчет “Звук тишины” о кризисе в Калифорнии, музы-

кальные программы “являлись единственным относительно важным и политически выгодным объектом для урезаний”.

С одной стороны, проблема заключается в том, что американская система музыкального образования продолжает традиции классической музыки, надменность которой уже давно ни к чему хорошему не приводит. С другой стороны, музыкальному образованию не хватает мощного лобби. Когда в дело вступают политики, происходят поразительные вещи. Майк Хакаби в бытность губернатором Арканзаса не просто публично признавал свою любовь к музыке (как Билл Клинтон), но и разрабатывал законы, призванные поддержать ее. В 2005 году Хакаби подписал закон, согласно которому каждый ребенок с первого по шестой класс должен был уделять не менее 40 минут еженедельно введению в музыку и другие искусства. Хакаби объяснял: “В духе закона *No Child Left Behind Act* игнорирование гуманитарных знаний неприемлемо, это духовное надругательство над ребенком”.

Хотя кое-кто последовал примеру Хакаби (Арнольд Шварценеггер в 2006 году объявил, что Калифорния будет бороться за спасение музыкального и гуманитарного образования), в общенациональном масштабе дела по-прежнему плохи. Начиная с 1980-х, когда прогрессивной меценатке Жаннетт Тербер не удалось убедить Конгресс выделить деньги на национальную консерваторию, государственное финансирование того, что связано с искусствами, постоянно вызывает вопросы. Особенно остро эти проблемы затрагивают тех, кто связан с классикой, джазом, фолком и прочими традиционными направлениями, которым не хватает коммерческой привлекательности мейнстрима. Как же им привлечь слушателей, которым со школьных времен почти ничего не известно об истории и примерах этого искусства? Чем дальше, тем больше закрепляется единственная стратегия — преподавать самим.

Примерно тогда же, когда я начал ездить в ньюаркскую школу им. Малкольма “Икс”, я встретился в Бруклине с 27-летним пианистом по имени Сохаил Насери; он ездил по всему городу на школьные собрания, надеясь поднять интерес к классической музыке. Хитрый Насери начинал разговоры с хип-хопа. В школе Форт-Хэмилтона в районе Бэй Ридж он завладел вниманием собравшихся, упомянув о своем знакомстве с импресарио Дэймоном Дэшем, чье имя вызвало уважительные кивки. Затем Насери пригласил на сцену ученика по имени Джован Пэриш, обменялся с ним приветствием в стиле хип-хоп и, пока тот читал рэп, аккомпанировал на пианино в минорной тональности (например, звучали слова “у меня небогатый словарный запас”). Детям предстояло решить, какое отношение все это имеет к бетховеновской Сонате фа диес мажор, которую следом сыграл Насери. Потом ученики забросали его вопросами: “Что вы делаете, когда ошибаетесь?”, “Как называ-

ется произведение, в котором звучит ба-ба-ба-БА?”, “Почему вы сами не сочиняете?”, “Когда вы играете чужую музыку, вы не воруете?”.

Сегодня буквально при каждом оркестре, оперном театре, ансамбле камерной музыки и джазовой группе есть отдел образования. Музыканты отправляются в школы преподавать основы и в теории развивать интерес, который переживает все трудности переходного возраста, когда любой интересующийся классикой ребенок узнает, что она считается консервативной, изнеженной и уж точно не крутой. Эффективность такого “обращения” зависит от харизмы “обращающего”. Насери, без сомнения, легко находит общий язык с детьми, как и дирижер Симфонического оркестра Сент-Луиса Дэвид Робертсон, чья простодушная манера общения напоминает манеру покойного великого Фрэда Роджерса. А Майкл Тилсон Томас из Симфонического оркестра Сан-Франциско обладает врожденным педагогическим даром, таким же как и у его многолетнего наставника Леонарда Бернштейна.

В области джаза непревзойденным преподавателем является руководитель Джазового Линколн-центра Уинтон Марсалис — он объясняет сложные вещи простым языком. Я как-то наблюдал, как Марсалис обуздал толпу непослушных школьников в гарлемском театре “Аполло”. Подкрепляя бесконечный поток слов иллюстрациями и исполнениями, он прочитал лекцию о связях между джазом и современным искусством, основная мысль которой заключалась в том, что джаз — это разновидность модернизма. Он упомянул Джексона Поллока и Пита Мондриана, отдал должное Фрэнку Гери и привел милое определение слова “космополит”: “Это значит, что вы везде на своем месте”. Он следил за дисциплиной — “Я человек старой закалки, так что не болтайте”, — описывал блюз как своего рода эмоциональную прививку — “Блюз немного помогает держаться”, — а объясняя, что такое африканская респонсорная переключка, прервался, чтобы ответить на прозвучавший чих, — “Будьте здоровы — зачин и ответ”. Один из находящихся в зале учителей сказал коллеге: “Им же ничего не понятно. Мне в их возрасте было бы скучно”. Но в метро после лекции дети одобрительно гудели. Один процитировал Марсалиса другу: “Чем бы вы ни занимались, вы должны гореть”.

Многие руководители оркестров считают, что поверхностное знакомство с Концертами для молодежи<sup>1</sup> откроет детям чудо классической музыки. В этом подходе сомневается Сара Джонсон, заведующая образовательными программами Филадельфийского оркестра. “Многие считают, что собрать в зале больше двух с половиной тысяч молодых людей — здорово, — поделилась со мной Джонсон. — Так оно и было во времена Бернштейна, когда музыканты-классики были звездами на радио и зарождающемся ТВ. А се-

1 Концерты для молодежи (*Young People's Concerts*) — старейшая в мире серия концертов классической музыки, которую с 1924 года проводит Нью-Йоркский филармонический оркестр.

годняшним детям нужно познакомиться с музыкантами, узнать, как они пришли к музыке, чем они занимаются, когда не играют. Им нужно более тесное общение. Многим кажется, что музыканты — не совсем люди. Нам нужно очеловечить их. Мы стремимся наладить культурное партнерство с рядом школ, фактически выделяя им нового сотрудника музыкального отделения”.

Писатель и консультант Джозеф Хоровиц, автор книги “Классическая музыка в Америке: история взлета и падения” (*Classical Music in America: A History of Its Rise and Fall*), уже давно призывает оркестры переродиться в мини-консерватории и культурные центры. Вместе с такими оркестрами, как Бруклинский филармонический, Симфонический оркестр Нью-Джерси и Тихоокеанский симфонический, он организовал междисциплинарные фестивали, которые можно вписать в учебные планы районных школ. “В первую очередь оркестр должен быть образовательным учреждением, — сказал мне Хоровиц. — Он должен знать, как объяснять публике значение и происхождение искусства. Оркестры могут отвечать за гуманитарные программы старших классов. Можно играть Моцарта и тут же ставить спектакль по “Амадею”. Или изучать Дворжака в контексте американской истории и афроамериканских исследований. И спасибо Дворжаку — связь между американскими и европейскими музыкальными традициями лучше всего изучать именно на его примере”.

Не каждый оркестр готов к такому подходу. Работая с Симфоническим оркестром Нью-Джерси, Хоровиц познакомился с Хасаном Уильямсом и учениками школы им. Малкольма “Икс”. Он приглашал их на концерты и сам в компании с оркестрантами посещал школу (именно он посоветовал мне навестить класс Уильямса). Специально к джерсийскому Фестивалю Сибелиуса Вернон Джонс написал произведение для оркестра в духе финского композитора. К несчастью, эта инициатива пришлось не по душе одному из сотрудников администрации, которому не нравилось присутствие школьников на концертах. Однажды после их ухода кто-то услышал, как он воскликнул: “Чтоб еще хоть раз!” Этот человек больше не работает с оркестром, но его дух обретается во многих классических организациях.

В западной части города Провиденс (Род-Айленд), на Вестминстер-стрит, расположены закусочные, магазинчики, автомастерские, а в доме 1392 — Струнный квартет Провиденса. Люди частенько останавливаются, не веря глазам, когда понимают, что за прилавком магазина в небогатом районе играет камерный ансамбль. Несмотря на выступления в колледжах и музеях, главная миссия квартета — просвещение. Эти музыканты — сердце некоммерческой организации “Общинная музыка”, которая не просто знакомит

молодежь с музыкой, но самым революционным образом стирает грань между исполнением и преподаванием.

Ключевыми участниками основанной в 1997 году “Общинной музыки” являются скрипачи Джесс Холстайн и Джесси Монтгомери, альтист Себастьян Рут и виолончелистка Сара Столнейкер. В Джульярде, Оберлинском и Брауновском университетах их готовили к традиционной карьере, но они выбрали иное толкование успеха. Их лидером является Рут, 31-летний альтист с изящными чертами лица и медоточивым голосом. Он вырос в Итаке в семье бывших хиппи, отправивших его в Альтернативную общинную школу. Вместо консерватории он поступил в Брауновский университет, где изучал философию образования. Он прочитал труды Паулу Фрейре “Педагогика угнетенных” (*Pedagogy of the Oppressed*) и Максин Грин “Освобожденное воображение” (*Releasing of the Imagination*). Грин утверждала, что гуманитарное образование может стать не только формой досуга или субкультурой талантливых детей, но и локомотивом социальных изменений. Рут решил воплотить эти идеи, играя в ансамбле, бывшем частью жизни городских улиц.

“Мы хотим, чтобы люди встречали квартет в неожиданных местах, — рассказывал Рут. — Мы появляемся на улицах, в общинном центре, в благотворительной столовой, в доме престарелых, хотя мне больше нравится называть его “центром проживания с уходом”. Мы приходим в Школу дизайна Род-Айленда, в рок-клуб, в мэрию. Думаю, мэрии не помешал бы офис со струнным квартетом. У них там и так куча кабинетов, занятых совершенно не обязательными вещами”.

Руту не нравится слово “поддержка” — можно подумать, он вместе с остальными музыкантами протягивает руки несчастным, тонущим в пучинах душам. “Мы уже живем там, куда стремятся другие”, — говорит он с легким вызовом. Он также отрицает, что основная цель его программы — поиск и воспитание талантов: “Мы не ищем гениев или самородков. Мы связываем создание музыки с общиной”.

Я зашел в их вестминстерский офис понаблюдать, как на деле воплощается идея “Общинной музыки”. Начали собираться дети — от семи до восемнадцати лет, с доминиканскими, гаитянскими, либерийскими и камбоджийскими корнями, — а их родители, улыбаясь, на пару минут задерживались в дверях. Некоторое время музыканты со всеми перешучивались, потом Холстайн крикнул: “Начинаем!” — и дети заиграли. Музыканты исправляли ошибки и подсказывали, что можно улучшить, но в первую очередь их занимала отнюдь не точность. “Ты слишком переживаешь, — сказал Джесси Монтгомери игравшему на скрипке Таю Ортису. — Пойми, люди не заметят твоих ошибок”. Позже настало время перекусить, и примерно пять ребят и десять девочек сели за спагетти. За обедом долго обсуждали мотоциклиста из клипа

Бритни Спирс, а на компьютере “Общинной музыки” играл хип-хоп. Когда зазвучала песня Кьяры 1, 2 *Step*, все перестали жевать и принялись подпевать.

Ко мне повернулась молодая виолончелистка Каролина Хименес и радостно сообщила: “Я попала в “Классику”!” Я ответил, что в ее возрасте тоже попал в классику, но оказалось, что она имела в виду свое поступление в Классическую школу Провиденса (местную среднюю школу). Рут предположил, что одна классика поможет Каролине разобратся с другой; она закатила глаза.

Рут и его коллеги постоянно ходят с детьми и их семьями на концерты местных оркестров, где им приходится отвечать на вопросы вроде “Почему, кроме нас, здесь нет черных?”. Дети постарше пятничными вечерами или по выходным посещают программу “Фаза 2”, где подробно обсуждают эмоциональные и социальные вопросы. Для этой небольшой группы школьников музыканты из Квартета Провиденса стали фактически постоянными советниками, если не временными приемными родителями. В 2006 году в лист ожидания “Общинной музыки” записались 132 человека, а о самой программе заговорили по всей стране. Для молодых профессиональных музыкантов запустили программу обмена опытом: приезжая в группу, они изучают ее нестандартные методы работы, чтобы потом применять их самим.

Однажды вечером Квартет Провиденса давал концерт в Общественном центре в западной части города (примерно в миле от их студии). Пару раз в неделю они преподают в этом помещении большим группам учеников. Концерт проходил на баскетбольной площадке Центра: выкатили фортепиано, середину площадки застелили ковром, огни рождественских гирлянд добавили уюта. Собрались около 200 человек — родители с детьми, друзья и поклонники квартета. К ним присоединился дотошный и поэтичный пианист Джонатан Бисс, познакомившийся с директором по развитию “Общинной музыки” Хитом Марлоу в музыкальном лагере.

Поскольку это был концерт классической музыки, правилам приличия уделялось особое внимание. “Сядь прямо, — одернула мать девочку лет десяти. — Леди так не сидят”. Перед началом концерта Рут, избегая назидательного тона, попросил публику сохранять тишину во время исполнения: “Бывает, что такая музыка заводит, но в основном мы все-таки сохраняем спокойствие. Но если вам все-таки захочется вскочить и начать танцевать — что ж, вперед!” Раздались смешки и крик “Закругляйтесь!”, кто-то пересаживался с места на место, но на воскресных концертах в Карнеги-холле мне случалось наблюдать куда более шумных и непочтительных зрителей. Никто так и не начал танцевать.

Концерт открылся Первой частью бетховенского *Quartetto serioso*. Заметно меньше нервничающий Тай Ортис сыграл Менуэт Боккерини, аккомпанировал ему Бисс. Жованн Жан-Франсуа и Каролина Хименес испол-



нили *Adagio* из соль-минорного Концерта для двух виолончелей Вивальди, а скрипачки Ванесса Сентено и Рут Дерозье — “Два гренадера” Шумана. Гвоздем программы был фа-минорный Фортепианный квинтет Брамса — шероховатый монумент камерного репертуара, который Бисс и струнный Квартет Провиденса исполнили на таком уровне, что большинство ценителей камерной музыки не смогли бы придираться. Несколько долговязых подростков постукивали ногами в такт стремительному *Scherzo*. “Круто”, — сказал один из них. Позади меня восьмилетний мальчик заявил матери: “Хочу научиться играть на пианино”.

После концерта, когда люди вставали, начинали разговаривать, а дети помладше — носиться, брат Рут Дерозье Давид (крепкий молодой человек в футболе Университета Шейди-Гроув) продефилировал к фортепиано, за которым Бисс только-только отбарабанил коду Брамса. Давид — один из тех, кого Рут учит играть на альте, при этом он сам немного освоил фортепиано. Он подошел к инструменту чуть ли не украдкой, но Бисс его заметил и с любопытством наблюдал за тем, как парень играл что-то блюзовое, очевидно, собственного сочинения, с четкой басовой партией и неопределенной мелодией. Оказалось, что это вест-эндская интерпретация *Für Elise* Бетховена.

Философ Джон Дьюи в книге “Опыт искусства” (*Art as Experience*, 1934) жаловался на американскую привычку возносить искусство на “труднодоступный пьедестал”. Он писал: “Как только произведение искусства переходит в разряд классики, оно утрачивает всякую связь с теми общественными условиями, в которых создавалось, и с тем общественным влиянием, которое оно оказывает на повседневную жизнь”. Несмотря на популярность книги Дьюи, этот довод остался незамеченным. До сих пор искусства в Америке противопоставляют себя обществу. Возможно, самая большая сложность с нынешним музыкальным образованием заключается в том, что многих преподавателей готовили в рамках монастырской консерваторской традиции, для которой совершенная техника важнее, чем общественное, политическое или духовное значение музыки. Канадский исследователь Пол Вудфорд в объемном исследовании, посвященном взаимосвязи идей Дьюи и музыкального образования, пишет: “Мой опыт показывает, что очень немногие изучающие музыку выпускники различают марксизм и капитализм, капитализм и демократию, правых и левых, модерн и постмодерн”. Они, выражаясь культурологически, страдают синдромом саванта.

В поразившей Рута книге “Освобожденное воображение” Максин Грин пишет, что искусства должны стать частью демократической культуры — не ради них самих, но ради демократии как таковой. Она считает, что дети лучше будут понимать мир, глядя на него через специфическую призму

произведения искусства. Она пишет: “Приобщиться к воображению означает суметь разрушить то, что казалось законченным и незабываемым, объективным и реальным”. Дети учатся подмечать удивительные детали, разрушающие принятые стереотипы; они учатся быть терпимыми к различиям и внимательными к особенностям. Их может потрясти факт существования альтернативных путей развития жизни независимо от того, связаны ли напрямую эти пути или жизни с рассматриваемым творчеством. Таким образом, по мнению Грин, даже древнейшие формы искусства способны превратиться в элементы демократического сознания. Преодолевая эпохи, они тем самым могут вписаться в любое время.

Но почему Брамс? Не выдаем ли мы желаемое за действительное, полагая, что немецкая камерная музыка способна изменить мир девочки, чья мать живет на продовольственные талоны?

Рут сделал паузу — печальная улыбка выдавала, что на этот вопрос он уже отвечал много раз.

“Я не знаю, в чем тут дело, — ответил он. — Видимо, это то, что мне хочется сделать в первую очередь для себя. Потому что сегодня исполнительская карьера — не самая радостная штука. Я имею в виду не только туманные перспективы трудоустройства, но и чувства, которые появляются вместе с этой работой. Ты попадаешь в тесный, закрытый мир. Выступаешь в основном на дорожных концертах для тех, кто может себе их позволить, кто давно живет ими. Борешься с чувством нереальности происходящего. Нам удастся сотрудничать с замечательными людьми вроде Бисса, поскольку их тоже одолевает это чувство. А им хочется наслаждаться куда более глубоким эмоциональным взаимодействием.

Здесь энергетика, непокорность подпитывает меня, я играю для людей, которые, как правило, вообще не знакомы с музыкой. И это компенсирует все остальное, поскольку мы в общепринятом смысле и не преподаем, и не выступаем. Я надеюсь, что мы не растрачиваем себя, а создаем систему преемственности. Но на самом деле я не знаю, что у нас получается. Мы, безусловно, счастливы. Словно по-прежнему учимся в колледже. Мы вешаем плакаты, организуем что-нибудь в последнюю минуту, выступаем везде, где только можно.

Какой в этом толк? Не уверен, что это меняет хоть что-то в конкретный момент чьей-то жизни. Но все это может повлиять на мировосприятие людей. Максин Грин говорит, что искусство создает благоприятные возможности, магическим образом очищает людские жизни, так что они могут выйти из клетки и начать дышать полной грудью. Возможно, музыка в такие моменты становится важной частью их жизни. Возможно, очищение помогает им взглянуть на свою жизнь под иным углом и попробовать сделать что-то новое. Это может быть любая музыка и любая форма искусства”.

Рут посмотрел на безлюдную Вестминстер-стрит.

“Конечно, противоречий тоже хватает, — продолжил он. — Взять хотя бы историю Ванессы Сентено, которая много лет ходит к нам. Ее мама крутится день и ночь на разных работах. Она не хочет, чтобы дочь жила так же. В газете вышла статья про нас, в которой привели слова мамы Ванессы о том, что ей нравится наша программа, потому что классическая музыка — “для людей, у которых есть класс”. Странно, что она так сказала, — я только и делаю, что пытаюсь разрушить эти стереотипы, опровергнуть мнение, будто в музыке есть “класс”, и приучить к тому, что музыку может исполнять кто угодно, где угодно и когда угодно. Мы с мамой Ванессы очень разные. Я пытался сбежать из того мира, в который она стремится. Но по большому счету мы двигаемся в одном направлении”. Он махнул рукой в сторону двери и улицы: “В сторону скрипичного магазина”.

## 15.

# Голос века

Мариан Андерсон

**В** Пасхальное воскресенье 1939 года на ступеньках Мемориала Линкольна выступала певица контральто Мариан Андерсон. “Дочери американской революции”<sup>1</sup> из-за цвета кожи не пустили ее на крупнейшую концертную площадку Вашингтона — в Зал Конституции. В ответ первая леди США Элеонора Рузвельт вышла из “Д. А. Р.”, а президент Рузвельт разрешил провести концерт в Аллее<sup>2</sup>. Послушать Андерсон собралось 75 тыс. человек. Министр внутренних дел Гарольд Айкс представил ее словами: “Мы все свободны в этом великом зале под открытым небом”.

Беспримерные последствия не заставили себя ждать: в одной кинохронике проскочило легендарное “Столица нации получила урок толерантности”. Сама же Андерсон не делала никаких заявлений. Как много раз до того, она представила смесь из классических произведений — *O mio Fernando* из оперы Доницетти “Фаворитка” и *Ave Maria* Шуберта — и афроамериканских спиричуэлс. Возможно, в том, как она спела *My Country, 'Tis of Thee*<sup>3</sup>, и был намек на вызов; возможно, в том, что она изменила строчку “Тебя воспеваю” (*Of thee I sing*) на “Тебя воспеваем” (*Of thee we sing*), состояло ее послание о единстве. Однако протест укрылся в самом ее голосе — невероятно мягком инструменте с широким диапазоном и теплым звучанием. В ранние годы Андерсон считалась колоратурным контральто, но к концу 1930-х она стала контральто — выдающимся представителем этого певческо-

1 “Дочери американской революции” — консервативная общественная организация, основанная в 1890 году. Ее членами могут быть только прямые потомки участников войны за независимость США. Среди главных целей называются сохранение американских идеалов и распространение американских свобод.

2 Национальная аллея — комплекс памятников и музеев в центре Вашингтона, в который входит и Мемориал Линкольна.

3 *My Country, 'Tis of Thee* (1831) — американская патриотическая песня; до закрепления в 1931 году за “Звездно-полосатым флагом” статуса официального гимна страны использовалась в качестве одного из неофициальных гимнов.

го голоса. Артуро Тосканини говорил, что такие певицы появляются лишь раз в столетие; Ян Сибелиус встретил ее на пороге своего дома словами: “Моя крыша слишком низка для вас”. Для серьезной концертной площадки не существовало никаких разумных причин отказать такому дарованию. Так что это было ярчайшей демонстрацией предрассудков.

Одним из тех, кто в полной мере оценил значение этого происшествия, стал Мартин Лютер Кинг-мл. Пятью годами позже Кинг, участвуя в дебатах на тему “Негры и Конституция”, упомянул выступление Андерсон: “Она пела как никогда прежде, со слезами на глазах. Когда над этим великим собранием звенели слова из *America* и *Nobody Knows de Trouble I Seen*, на море поднятых вверх черных и белых лиц снизошли умиротворение и новообретенные свобода, равенство и братство. Это было очень трогательно, но в Америке мисс Андерсон пока еще не довелось хоть раз остановиться в хорошем отеле”. Без сомнения, он вспоминал Андерсон два десятилетия спустя, стоя на ступеньках Мемориала Линкольна и готовясь произнести речь “У меня есть мечта”. В своей импровизации он привел первый куплет *My Country, 'Tis of Thee*, а потом представил, как свобода зазвенит со всех горных склонов страны.

В 1939-м Аикс восславил Андерсон словами, которые поместили ее в компанию Баха и Бетховена: “Гений, как и Фемида, слеп... Гений не разбирает цветов”. Смотрящий на нее огромный каменный Линкольн, выдающиеся белые мужчины у ее ног (сенаторы, министры, судьи Верховного Суда), куча микрофонов — все это принесло Андерсон нечто большее, чем славу: на мгновение она превратилась в фигуру, облеченную почти политической властью. В романе Ричарда Пауэрса “Время наших песен” (*The Time of Our Singing*) — судебной фантазии о расе и музыке — концерт становится едва ли не возрождением новой Америки — “нации, которая по разным меркам и как минимум в музыке становится всем, чем пожелает быть”. Соответственно, когда в январе 2009-го Барак Обама стал первым президентом-афроамериканцем, *My Country, 'Tis of Thee* еще раз прогремела над Аллеей. В этот раз ее пела Арета Франклин для 2 млн человек.

Андерсон родилась в 1897 году в бедном квартале Филадельфии. Она была еще маленькой, когда умер ее отец; мать работала на табачной фабрике, была прачкой и в течение нескольких лет мыла полы в универсаме *Wanamaker's*. Музыкальная одаренность Мариан проявилась рано, но ей с огромным трудом удалось найти преподавателя вокала, согласившегося взять кого-то ее расы и достатка. Глубинная уверенность в себе, спрятанная за маской сдержанности, позволила ей пройти через ряд сокрушительных разочарований. Самую горькую неудачу она описала в автобиографии “Какое утро, Господи” (*My Lord, What a Morning*): когда в 1914-м она подавала документы на поступление в филдель-

фийскую музыкальную школу, женщина в приемной заставила ее пропустить всех, кто был в очереди после нее, а потом сказала: “Мы не принимаем цветных”.

На протяжении 1920-х годов Андерсон собирала положительные отзывы — в 1925-м первая рецензия в *New York Times* отмечала “необычный диапазон, тембр и драматизм голоса”, — но ей еще нужно было оттачивать стиль и дикцию для песен на иностранных языках. Примечательно, что настоящее признание (об этом в книге “Мариан Андерсон: путешествие певицы” (*Marian Anderson: A Singer's Journey*) пишет Аллан Кейлер) пришло к ней только в 1930-м, когда она начала подолгу бывать в Европе. Немецкие критики приняли ее с уважением и небольшим снисхождением. В Финляндии и Советском Союзе ее приняли с безумным энтузиазмом. В 1935-м она выступила в Зальцбурге — именно тогда Тосканини и упомянул о “голосе века”, а импресарио Сол Юрок немедленно распространил эту фразу в прессе. В конце 1930-х во время нескольких турне по Америке ее концерты неизменно собирали полные залы, а сама она превратилась в одну из самых высокооплачиваемых певиц своего времени (в 1938 году она заработала почти четверть миллиона долларов, что с поправкой на инфляцию равняется современным 3,7 млн). Американские критики капитулировали. Хауард Таубман из *Times*, позднее помогавший ей писать мемуары, назвал ее “хозяйкой всего, на что она кинет взгляд”.

Как она звучала в самом начале? Представление об этом можно составить по большому количеству сделанных между 1936-м и 1939-м записей, хотя ее голос обладал таким накалом, который в полной мере не может передать ни одно устройство. Но все-таки по пластинкам можно оценить глубину ее тембра и диапазона, от самого низкого женского голоса до сопрано. Когда она исполняет *Erlkönig* Шуберта, где по очереди звучат голоса отца, сына и Лесного царя, кажется, что поют три разных человека, и при этом между партиями нет заметных пауз. Она скрупулезна, но почти никогда не бывает жесткой, она нежно скользит от ноты к ноте, а к мягко колеблющемуся тембру добавляется человеческое тепло. Самым известным исполнением Андерсон, вероятно, можно назвать Альтовую рапсодию Брамса, которую она записала с Филадельфийским оркестром под управлением Юджина Орманди в 1939 году (это произведение можно услышать на сборнике ее лучших ранних записей *Pearl*). В стихах Гете, легших в основу музыки Брамса, озлобленный дух блуждает в пустыне, вознося молитву об избавлении: “Коль на псалтири Твоей / Есть, Отец милосердья, / Звук, его уху доступный, / Сердце его утоли!”<sup>1</sup>. Прежде чем безо всяких усилий продемонстрировать умиротворяющую интонацию, Андерсон самым нижним регистром своего голоса рисует темноту в душе.

Андерсон была певицей чистого духовного типа, ей не были свойственны величественные жесты. Она не стремилась принять участие в ис-

1 Зимняя поездка на Гарц. Пер. А. А. Фета.

торическом событии у Мемориала Линкольна и в последнюю минуту даже хотела отменить концерт. Всю жизнь она старалась избегать конфронтаций. Как пишет Рэймонд Арсено в книге “Звук свободы: Мариан Андерсон, Мемориал Линкольна и концерт, который пробудил Америку” (*The Sound of Freedom: Marian Anderson, the Lincoln Memorial, and the Concert That Awakened America*), ее борьба с Америкой Джима Кроу<sup>1</sup> выражала “прагматизм”, который можно истолковать как “покой”. Хотя она отказывалась выступать в залах, практикующих “горизонтальную сегрегацию” — то есть партер для белых, галерка для черных, — вертикальная сегрегация (белые и черные разделены проходом) ее долгое время не смущала. Чтобы не вызывать сложностей в ресторанах, она обычно ужинала в номере. “Я всегда помню, что моя миссия — оставить такое впечатление, которое облегчит жизнь потомкам”, — объясняла она в мемуарах.

Иногда уродства сегрегации оборачивались неожиданными сюрпризами: как-то в Принстоне (Нью-Джерси) отель *Nassau Inn* отказался предоставить ей номер, зато Альберт Эйнштейн принял Андерсон в своем доме<sup>2</sup>. Но унижений было больше. Однажды во время Второй мировой войны ей пришлось стоять снаружи зала ожидания на вокзале Бирмингема (Алабама), а ее аккомпаниатор, немецкий пианист Франц Рупп, пошел за сэндвичем для нее. Внутри сидела группа немецких военнопленных.

В 1950-х и 1960-х, когда карьера Андерсон вошла в финальную фазу, эти сложности начали понемногу исчезать. В ее графике больше не встречались сегрегированные залы. В 1955 году был сломан важнейший барьер — она стала первой чернокожей солисткой на сцене Метрополитан-Опера, исполнив партию Ульрики из “Бала-маскарада” Верди. К тому времени Андерсон была уже не в лучшей вокальной форме: голос качался. Она пела еще десять лет, не столько потому, что не могла покинуть сцену, сколько потому, что поклонники ее не отпускали. Они ценили и нынешние, и прошлые ее заслуги. И если бы мир опер принял ее раньше, она смогла бы добиться большего. Услышав в ее исполнении такие арии для сопрано, как *Casta Diva* или *Pace, pace, mio Dio*, понимаешь, что она была способна спеть практически что угодно. И если, по Тосканини, такой голос рождается лишь раз в столетие, значит, ее преемник появится нескоро.

Что изменилось со времен одинокого восхождения Андерсон, когда она то грелась в бурных аплодисментах, то ужинала одна во второсортном

1 Законы Джима Кроу — неофициальное название законов о расовой сегрегации в США, носящих имя комического персонажа песен и уличных пьес. Джим Кроу стал именем нарицательным для бедного, плохо образованного афроамериканца.

2 Переехав в 1933 году в США, Альберт Эйнштейн поселился в Принстоне.

отеле? Конечно, она облегчила жизнь пришедшим после нее чернокожим исполнителям, в особенности женщинам. Леонтина Прайс наслаждалась оперными триумфами, в которых Андерсон было отказано, а после Прайс появились такие звезды оперы, как Ширли Верретт, Грейс Бамбри, Джесси Норман и Кэтлин Бэттл, хотя крах карьеры Бэттл показывает, с какими трудностями может столкнуться чернокожая дива, не желающая лезть из кожи вон, чтобы погасить скандал<sup>1</sup>. Возможности чернокожих мужчин были куда более ограниченны, даже несмотря на оригинальные работы Роланда Хейса, Поля Робсона, Тодда Дункана и Джорджа Ширли. Дирижеров-афроамериканцев можно пересчитать по пальцам; один из них — Джеймс ДеПрист, племянник Мариан Андерсон. Судя по данным Американской лиги оркестров, только два процента оркестрантов — черные. На многих университетских факультетах работают композиторы-афроамериканцы, но у них редко случаются заметные премьеры. Чернокожие, как правило, составляют меньшинство среди посещающей классические концерты публики.

Это расовое разделение происходит во многом из-за предубеждений. Едва ли с zenithом славы Андерсон расизм исчез из классических учреждений. Взять хотя бы неровную карьеру певицы Нины Симон, которая изначально собиралась стать концертующей пианисткой. Андерсон была примером для Симон и всей ее семьи, а ее дядя был хорошо знаком с певицей. Но когда ей не удалось поступить в Кертисовский институт музыки<sup>2</sup> — она считала, что из-за расизма, — она начала выступать в клубах. В своей автобиографии «Я околдовала тебя» (*I Put a Spell on You*) Симон пишет: «Моя музыка была посвящена более важной цели, чем погоня за превосходством, свойственная классике. Она была посвящена борьбе за свободу и историческую справедливость для моего народа». Майлз Дэвис, рассказывая, почему он бросил Джульярдскую школу, говорил еще резче: «Ни один белый симфонический оркестр не нанял бы черного засранца вроде меня». Он посмеялся над преподавателем, утверждавшим, что «черные играли блюз, потому что были бедны и им приходилось собирать хлопок». Будучи сыном успешного дантиста, Дэвис после такого утверждения разочаровался в школе.

Существует и не такое мрачное объяснение отсутствия афроамериканцев в классической музыке: начиная с джаза черные музыканты изобретали собственные формы высокого искусства, и те дарования, которые могли бы

1 В 1994 году руководство Метрополитен-Опера расторгло контракт с Бэттл, обвинив ее в непрофессиональном поведении во время репетиций. Бэттл в свою очередь заявила, что никогда не слышала, чтобы в Метрополитен-Опера ее обвиняли в непрофессионализме и что все возникающие во время репетиций творческие разногласия решались на месте. С тех пор она не выступала на оперной сцене.

2 Одна из самых престижных консерваторий Америки. Основана в 1924 году в Филадельфии, среди первых преподавателей был Леопольд Стоковский, а среди выпускников — Леонард Бернстайн и Нино Рота.



засверкать в инструментальной музыке и современной композиции, ушли в иную сторону. Симон, возможно, стала бы прекрасной пианисткой, а Дэвис, без сомнения, был бы выдающейся первой трубой в любом крупном оркестре, но сложно представить, что в этом случае им удалось бы так же полно реализоваться. Вместо этого они использовали классическое образование, чтобы вывести джаз и поп-музыку на новые высоты. Дэвис, будучи поклонником Штокхаузена<sup>1</sup>, считал обязательным постоянно критиковать “ментальность гетто”, которая не давала ряду чернокожих музыкантов исследовать классическую музыку. Симон в свою очередь никогда не забывала о звучащей в детстве музыке. В воспоминаниях она писала: “Я посвятила свою жизнь музыке благодаря Баху”.

В мае 1965 года, в напряженные месяцы между убийством Малкольма “Икс” и беспорядками в лос-анджелесском Уоттсе, Симон записала свою версию бессмертной баллады Билли Холидей *Strange Fruit*, рассказывающей о судах Линча (Холидей записала песню в 1939-м, через 11 дней после Пасхального концерта Андерсон в Аллее). В радикально переработанной версии Симон угадываются призраки классической традиции: фортепианный аккомпанемент на барочный манер превращается в побочную линию плача, а еще на память приходит *Der Doppelgänger* Шуберта — песня, которую Андерсон пела в поразительно мертвенной манере. В кульминации — “*For the sun to rot, for the leaves to drop*” (“Гниющие под солнцем, опадающие с листьями”) — безукоризненно чистый голос Симон, преодолев квартный ход *lamento*, растворяется в мучительно медленном глассандо. Шуберт написал песню о возвращающихся кошмарах, об одних и тех же трагедиях, происходящих в каждой последующей жизни; великолепная и яростная Симон рассказывает похожую историю.

К сожалению, сегодняшние афроамериканские музыканты-классики так же одиноки, как и раньше. Они привыкли, что их считают ходячими парадоксами. Музыкальный директор Эдмонтонского симфонического оркестра Уильям Эддинс рассуждает о сложившейся ситуации в своем блоге *Sticks and Drones*. Он пишет, что чернокожее сообщество воспринимает классическую музыку “с глубоким подозрением”, как “один из последних сохранившихся в Америке бастионов сегрегации”. Эддинс не согласен: “Если бы меня попросили описать какой-нибудь вопиющий случай проявления расизма в этой сфере, я, скорее всего, не смог бы этого сделать. Не могу припомнить ни одного”. Проблемы в восприятии; афроамериканцы, пишет Эддинс,

1 Штокхаузен был известен своим пренебрежительным отношением к джазу и, шире, любой неевропейской музыке. Считается, что именно расизм лежал в основе его неприятия этой “варварской”, как он говорил, музыки.

считают, что классическая музыка предназначена для других, а почти полное отсутствие музыкальных классов в муниципальных школах не позволяет истории сменить направление: “Люди предпочитают поддерживать и слушать знакомую с детства музыку”.

Но ведь со времени выступления Андерсон в Аллее классическая музыка стала куда более разнородной. Сейчас самый обсуждаемый дирижер — Густаво Дудамель, самый звездный пианист — Ланг-Ланг, самый известный классический музыкант — Йо-Йо Ма (говоря о “белизне” этого мира, люди почему-то причисляют азиатов к белым). Европейскому превосходству настал конец, классическая музыка превратилась в полиглота с поклонниками по всему миру. Так почему же до сих пор считается маловероятным, что чернокожий может написать оперу для Метрополитен-Опера или возглавить Филадельфийский оркестр? И не такое случилось — выбрали же президентом канзассца кенийского происхождения. И кстати, президент Обама любит классику: в 2005-м он выступил чтецом текста для “Портрета Линкольна” Аарона Копланда. Дирижировал тогда Уильям Эддинс, он же отметил после выступления, что солист очень хорошо подготовился. Несколько концертов в Белом доме могли бы покончить с патовой ситуацией, которую описывает Эддинс.

Андерсон умерла в 1993 году в возрасте 96 лет. В некрологах концерт у Мемориала Линкольна называли венцом ее карьеры, но, судя по автобиографии, сама она ценила совершенно другое. Для Андерсон ее триумф в Пасхальное воскресенье 1939-го не был однозначным. Он, конечно, стал большим прорывом в борьбе за гражданские права, но с личной точки зрения разрушил ее мечту об исключительно музыкальной жизни. Артистка превратилась в символ. Ее самые счастливые воспоминания связаны с международными гастрольями 1930-х, когда европейские критики называли ее заслуживающей внимания певицей, финны сходили с ума, Тосканини одарил похвалой и она стала не меньше — но и не больше — чем одним из величайших голосов своего времени.

## 16.

# Музыкальная гора

Уединенное убежище Мальборо

**П**роницательно-умная и сердечная пианистка Мицуко Утида без труда могла бы проводить каждое лето в перелетах по фестивалям, останавливаясь в дорогих отелях и на частных виллах. Вместо этого она живет в кампусе Мальборо-колледжа — небольшого института свободных искусств на юге штата Вермонт. С 1951 года здесь существует летняя музыкальная школа — непримечательный на первый взгляд летний слет, принимающий форму то фестиваля камерной музыки, то пансиона благородных девиц для одаренных молодых музыкантов, то саммита музыкальной интеллигенции. Утида руководит школой вместе с пианистом Ричардом Гудом, из года в год они подменяют друг друга; летом 2008-го, когда я приезжал трижды, Утида находилась там с конца июня до начала августа. В мире Мальборо она играет несколько ролей — верховной жрицы, руководительницы скаутского отряда, провокатора, шута и арбитра стиля.

Мальборо — явление исключительное. Соучредитель и многолетний руководитель Мальборо, великий пианист, уроженец Австрии Рудольф Серкин, заявлял, что стремится “создать сообщество, почти утопию”, в котором музыканты могли бы не думать о коммерции и посвящать себя исключительно музыке. Мальборо сравнивали с кибуцем, хипповской коммуной, Шангри-Ла, культом (в хорошем смысле), принстонским Институтом перспективных исследований и оруэлловым скотным двором, в котором “все животные равны, но некоторые животные более равны, чем другие”<sup>1</sup>. Иногда, в особенно ленивые дни, Мальборо превращается в высоколестный летний лагерь, где талантливые музыканты купаются в местном пруду.

В Мальборо Утида следует установленному расписанию. Между 9:30 и 10:00 она приходит в кафе кампуса, где могут позавтракать все, кто про-

<sup>1</sup> Пер. Л. Беспаловой.

пустил утренний шведский стол в столовой. Синие и фиолетовые диваны оккупированы молодыми музыкантами, и Утида останавливается поболтать с ними. За исключением солнцезащитных очков Пегги Гутгенхайм — ярко-голубых, заостренных, напоминающих венецианские маски, — она одевается просто, часто — в спортивные брюки и толстовку с эмблемой Мальборо. Как-то раз в кафе играла *House of the Rising Sun*, следом за ней — регтайм Скотта Джоплина; по дороге к стойке Утида пританцовывала. Ее любимое блюдо — сэндвич с жареным яйцом, помидорами, вермонтским чеддером и беконом “Эгг Макмальборо”. Большинству клиентов подают еду на бумажных тарелках, а Утиде принесли заказ на деревянном подносе, с капучино в фарфоровой чашке.

Напротив сел Матан Порат, израильский композитор и пианист с впечатляющей гривой спутанных волос а-ля Бетховен. Заметив капучино, он сказал: “Мило! Не знал, что здесь его готовят”.

— Вообще-то нет, — ответила Утида. — Это только для меня. Должна же я позволить себе маленькие радости, — она нежно улыбнулась и сделала глоток.

На соседний диван, водрузив на стол ногу в сандалии, плюхнулся гобоист Джеймс Остин Смит; прошлой весной он выпустился из Йельской школы музыки. Из-за ограниченности камерного репертуара у гобоистов меньше причин заискивать перед пианисткой, чем у других мечтающих сыграть с ней музыкантов; как бы то ни было, между Смитом и Утидой установилось шутливое взаимопонимание. Смит заявил, что собирается орнаментировать свою партию (добавить отсутствующие в партитуре усложнения) в симфонии Гайдна, которую музыканты исполняли тем вечером.

— Джеймс, наглец! — воскликнула Утида в притворном ужасе. — Никаких несогласованных орнаментов! Я запрещаю!

Утида разговаривает на языке, который можно описать только как утидовский. В 1961 году, когда ей было двенадцать, ее отец, японский дипломат, был назначен послом в Австрию, так что подростком она жила в Вене и бегло говорит по-немецки. В двадцать с небольшим она перебралась в Лондон, который так и остается ее домом, и начала говорить с японо-австрийско-британским акцентом (в 2009 году Елизавета II произвела ее в дамы — командоры ордена Британской Империи II степени). Многочисленные летние сезоны, проведенные в Мальборо, изрядно пополнили американизмами ее словарь, который она все расширяет. “Что такое “легкомысленный”? — как-то спросила она. — Не слишком умный? Разговорчивый, но неумный? О’кей, поняла!”

Речь Утиды состоит из восходящих фраз, за которыми следуют гроыхающие взрывы. Во время завтрака она завораживает присутствующих шквалом историй, эпиграмм, неожиданных суждений и сплетен. Об одном чересчур разрекламированном инструменталисте: “Для немцев он — вели-

чайшее явление после Караяна. А Караян, конечно, был величайшим после Гитлера". О певице со стажем: "Голова у нее пустая, но она фантастический преподаватель". Об известном дирижере: "Разумеется, он обаятельный. Но кроме обаяния должно быть что-то еще". О вундеркиндах: "Вы готовы лечь под нож к гениальному 20-летнему кардиохирургу? Или смотреть в театре на короля Лира в исполнении подростка?" Подобные комментарии часто прерываются залившимся вибрирующим смехом, похожим на щелбестай птиц в записи Оливье Мессиана. Готовясь отпустить очередную колкость, Утида щурится и сжимает губы. А когда хвалит, широко распахивает глаза, прижимает руку к сердцу и резко вдыхает.

Шла последняя июньская неделя. Обитатели Мальборо — 13 пианистов, 43 струнника, 16 духовиков и девять вокалистов, не считая сотрудников администрации, преподавателей, планировщиков, библиотекарей, звукоинженеров, настройщиков, секретарей, стажеров, поваров, нянь и охранников — собрались здесь неделю назад. Они разместились в общежитии, квартирах и небольших отдельных домах. Возвращение к университетскому стилю жизни с общей ванной и поздними тусовками для кого-то оказалось непривычным. Но все знали, что удачный семестр в Мальборо фактически гарантирует неплохой карьерный рывок. Больше сотни выпускников сотрудничают с восьмью ведущими американскими оркестрами, в одном только оркестре театра Метрополитен-Опера — 22 человека. Именно в Мальборо в 1964 году появился самый уважаемый струнный квартет Америки *Guarneri* (распался в 2009 году). Эмерсон- и Орион-квартеты, Джульярдский и *St. Lawrence Quartet* тоже связаны с Мальборо, а Мюррей Пераяя, Джошуа Белл и Хилари Хан<sup>1</sup> учились здесь в юности. В 1958 году в возрасте 11 лет в Мальборо дебютировал добившийся впоследствии значительных успехов Питер Серкин, сын Рудольфа.

Утида продолжает приезжать сюда, поскольку ценит возможность погрузиться в музыку так, как не удастся ни в одном другом учреждении. "Я была очень молода, когда в 1974-м впервые оказалась здесь, — рассказала она мне. — Я отлично провела время, но до конца не понимала сути Мальборо. Поняла, только вернувшись в 1992-м". За год до этого умер Серкин, и Утида стала неофициальным консультантом, а в 1999-м — официальным. "И я подселла, — продолжает она. — В Мальборо начинаешь по-другому смотреть на жизнь и мир. Проводя недели вместе с музыкантами, день за днем обедая, болтая, выпивая и Бог знает что еще, начинаешь понимать, что на самом деле означает быть музыкантом. Это вовсе не перелеты из одного города в другой и всего лишь получасовая репетиция "Эрцгерцога"<sup>2</sup> перед выходом

1 Мюррей Пераяя (р. 1947) — американский пианист; Джошуа Белл (р. 1967) — американский скрипач; Хилари Хан (р. 1979) — американская скрипачка.

2 Трио Людвига ван Бетховена.

на сцену. Мальборо в конечном счете дает представление о времени. Нам хватает времени и на репетиции, и на размышления. Но его все равно всегда недостаточно. Здесь время и замедляется, и ускоряется”.

После завтрака Утида в течение нескольких часов занимается в своей квартире, разбирая репертуар предстоящего сезона. Эти моменты стали жизненно важными для ее развития. Впервые о ней как о специалисте по Моцарту заговорили в 1980-х, отмечая в первую очередь беглые фразировки и блестящие модуляции. В последующие годы она расширила репертуар — на сольном концерте в Карнеги-холле она объединила произведения Баха с изящными загадочными работами современного венгерского композитора Дьердя Куртага, — а ее выступления приобрели философскую глубину. Исполняя поздние сонаты Бетховена и Шуберта, она рисует ломаные, даже хаотичные пейзажи эмоций, не прибегая ни к каким чрезмерным жестам. Моцарт для нее по-прежнему основа основ. Тем же вечером, когда Джеймс Смит нахальным образом орнаментировал Симфонию № 96 Гайдна, Утида вместе с небольшим оркестром Мальборо играла Концерт № 12 ля мажор Моцарта. Пара неточных вступлений чуть испортила впечатление, но мягкое, текучее, по-человечески нежное исполнение все компенсировало. Выступление слушали лишь несколько десятков человек; такая камерность, вероятно, соответствовала концертам самого Моцарта больше, чем то, к чему мы привыкли в современных залах.

В течение десятилетий у дороги к кампусу Мальборо стоит знак: “Осторожно! Играют музыканты”. Исполнители не придерживаются строгого расписания; за ними не присматривают ни менеджеры, ни агенты, ни пиарщики. Произведения Бетховена, Шуберта и Брамса растворяются в пейзаже, похожем на вдохновлявшие этих композиторов пасторали; когда в хижине на склоне холма Утида с несколькими музыкантами играет квинтет Дворжака, музыка смешивается с фугами птиц и остинато насекомых. Если не брать в расчет беспроводной интернет, участники фактически погружаются в досовременное существование с пешими прогулками в течение всего дня и трапезами за длинными столами в компании малышей и древних стариков. Утида говорит, что в Мальборо в первую очередь растягивается и замедляется время. То же самое повторяют и другие музыканты: с сентября по май, когда после пары часов репетиций они выходят на сцену стерильных послевоенных центров исполнительских искусств, они закрывают глаза и вспоминают Мальборо.

Дух Рудольфа Серкина — или мистера Серкина, как его почтительно называют старые обитатели Мальборо, — до сих пор витает над кампусом. Здесь он проводил каждое лето в течение последних 40 лет жизни. Двойственность Мальборо, отказ выбирать между тевтонской торжественностью

и всеамериканским анархизмом отражают характер самого Серкина. Будучи безумно увлеченным музыкантом, он часами играл гаммы, а на репетициях ансамбля мучился над каждой деталью, пока его коллеги не выворачивались наизнанку. В других случаях он вел себя как сумасбродный школьник. За ним водилась слава любителя розыгрышей; Арнольд Стайнхардт, первая скрипка квартета *Guarneri*, помнит, как однажды из-под капота его машины разлетелись красные искры фейерверка. Но горе любому музыканту-новичку, посмевшему обратиться к нему как к равному. Рассказывают, что однажды молодой исполнитель, переворачивая для Серкина страницы, встрял с замечанием по поводу одного пассажа: “Руди, а не хотите ли сыграть его так?..” Серкин с натянутой улыбкой поблагодарил его, но чуть позже из-за закрытой двери донесся гневный рык.

Скрипач и альтист Филипп Нэгеле приехал в летнюю школу Мальборо в первый же год и возвращался сюда раз пятьдесят: “Чем мне запомнился Серкин? Невероятной энергичностью. У него была настоящая ферма на грунтовой дороге, с персиковым садом, лошадьми, курятником — как у всех. Он крутился между грязью, коровами, детьми, собаками и Бетховеном. Его энергичность была неотделима от физической крепости. Он любил пешие прогулки и всегда доходил до вершины горы. Как Густав Малер. Он даже был немного похож на Малера. У него были очень большие и тяжелые ладони, и благодаря тому, что ему не приходилось прилагать усилий, он мог играть нежнее многих. Он управлял безупречным с точки зрения декора, искусства, книг и еды хозяйством. И у него было крайне приземленное чувство юмора”.

Серкин родился в 1903 году в Богемии в семье обедневших восточноевропейских евреев. Штефен Леманн и Марион Фабер пишут в биографии пианиста, что дар Серкина впервые заявил о себе, когда одна из его сестер играла на фортепиано. “Это все неправильно”, — сказал мальчик и расплакался. В девять лет он уехал учиться в Вену, где попал под влияние педагога и общественной активистки Евгении Шварцвальд. Через нее он познакомился с Адольфом Лоосом, Оскаром Кокошкой, Карлом Поппером и Арнольдом Шенбергом (с последним они вместе изучали композицию). Летние слеты выдающихся людей в уединении гор, которые устраивала Шварцвальд, повлияли и на школу Мальборо, и на Частное музыкальное общество Шенберга, которое пыталось освободить концерты от коммерции.

Важнейшей фигурой в жизни Серкина был немецкий скрипач Адольф Буш — блестящий музыкант, не переваривавший позерствующей виртуозности и посвятивший себя почти аскетичному исполнению шедевров немецкого камерного и сольного репертуара. Серкин познакомился с Бушем в 1920-х, еще будучи подростком, и принял мировоззрение скрипача. “Это философия *Werktreue*, абсолютной верности партитуре, — поясняет Ричард

Гуд, появившийся в Мальборо в возрасте 15 лет. — Сегодня можно спорить об ограничениях подобного подхода, но в те дни их идеализм оказался крайне важен". (Гуд продолжает эту традицию великолепными исполнениями Баха, Бетховена, Шуберта и Шопена.) Серкин переехал к Бушу и в 1935 году женился на его дочери Ирен. Оба выступали дуэтом по всей Европе, задавая стандарты исполнения камерной музыки. Кроме того, Буш руководил ансамблем *Busch Quartet*, чьи выразительные записи Бетховена и Шуберта гипнотизировали юную Мицуко Утиду.

Немецкая часть карьеры Серкина завершилась вскоре после прихода Гитлера к власти; Буш, не будучи евреем, разорвал все свои немецкие контракты. Этот исключительный жест солидарности дорого ему обошелся: попытки закрепиться в Соединенных Штатах, куда он переехал в 1939 году, не имели особого успеха, некоторая интонационная строгость пришлась не по нраву публике, привыкшей к сладкозвучным Хейфецу и Крейслеру. В 1940 году Буш перенес сердечный приступ, из-за которого пришлось сократить количество выступлений. Он переехал в городок Гилфорд в Вермонте, в соседнем доме поселились дочь с зятем. Здешняя природа напоминала эмигрантам Швейцарию и Венский лес.

Было решено, что Бушу с братом, альтистом Херманом, имеет смысл присоединиться к нескольким беженцам — французскому флейтисту Марселю Муазу, его сыну Луи и жене Луи, скрипачке Бланш Хонеггер-Муаз, — и вместе с ними заниматься летней музыкальной школой в Мальборо-колледже, открывшейся в 1946 году на территории прилегающей молочной фермы. Серкин поначалу не собирался чересчур погружаться в эту работу. Буш разработал ключевые принципы Мальборо: опытные музыканты составляют неофитов, делая акцент на репетициях и обсуждениях выступлений и известности (Буш жаловался на одержимость нью-йоркских музыкантов "публичностью и элементарным попаданием в ноты... Редко когда можно было наблюдать истинную любовь к музыке"). Серкин принял руководство на себя в 1952 году, после кончины Буша, и возглавлял Мальборо до самой смерти.

В первые годы экономическая сторона проекта была неупорядоченной, Серкину приходилось вкладывать большую часть собственных концертных гонораров, чтобы удержать все на плаву (в Америке дела Серкина, получившего благословение Тосканини, шли куда лучше, чем у тестя). Нэгеле вспоминает, что некоторые потенциальные студенты, заходя в столовую (бывший коровник), тут же уходили, не веря, что разношерстная горстка пьющих пиво и курящих трубки иностранцев может их чему-то научить. Тем не менее начинающие музыканты быстро поняли, какую пользу может принести школа, так что слава Мальборо росла год от года. В 1960-м сюда начал приезжать известный виолончелист Пабло Казальс, что привлекло



внимание СМИ всего мира. Лейбл *Columbia* запустил ставшую популярной серию *Music from Marlboro*. А в 1967 году, когда 91-летний Казальс вновь приехал сюда, программа *Bell Telephone Hour*<sup>1</sup> выпустила в общенациональный эфир репортаж о его деятельности в Мальборо.

“С появлением Казальса расстановка сил изменилась, и не то чтобы к лучшему, — рассказал мне Гуд. — Его окружал невероятный культ личности”. Нэгеле тоже ощущал некоторую ненормальность: “Казальс мог делать то, что ему заблагорассудится. Все к его услугам. В выступлениях того периода чувствовалась определенная перегруженность, управляемость, чуть ли не истерика. “Суматоха в Мальборо” — так называл это критик Майкл Стайнберг. Мы чуть не превратились в ортодоксальную организацию. Мальборо едва не сгубил собственный успех”.

В какой-то момент врожденное недоверие Серкина к публичности заставило его начать избегать интереса со стороны внешнего мира. Он отклонил предложение журнала *The New Yorker* сделать подробный репортаж о нем и о фестивале. Произошло своего рода отступление, возврат к неформальному спокойствию ранних лет. Осторожность до сих пор сохраняется. Обитатели Мальборо с сожалением вспоминают, что случилось, когда несколько лет назад сюда заехал звездный китаец Ланг-Ланг. Говорят, он заявил: “Знаете, это место могло бы стать очень знаменитым”. Лучше бы этого не случилось.

Йо-Йо Ма и Эмануэль Акс — в числе сотен музыкантов, совершивших паломничество в Мальборо. Здесь 3 августа 1973 года состоялось их первое совместное выступление, они сыграли Концерт для фортепиано до минор Брамса. Они поделились воспоминаниями за чашкой кофе в кафе *Ronda* неподалеку от Линкольн-центра.

— Мы познакомились в джультардском кафетерии, — рассказал Акс. — В итоге в Мальборо поселились в одной комнате. Ты там, правда, почти не появлялся. Все время был с Джилл.

— В Мальборо я познакомился со своей женой Джилл, — объяснил Ма.

— А помнишь генеральную репетицию Брамса, когда пришел Серкин? У него был пунктик — нужно играть строго по партитуре. И если, например, в верхнем регистре попадается сложная нота, которую проще сыграть левой рукой, этого ни в коем случае нельзя делать. — Акс упомянул бетховеновскую сонату “Хаммерклавир”, которая начинается с быстрых скачков в левой руке. Проще всего распределить аккорды между правой и левой. — Кто-то на репетиции так и поступил. На этом для него все и закончилось.

<sup>1</sup> *Bell Telephone Hour* — программа, транслировавшая с 1959 по 1968 год лучшие классические и бродвейские постановки. Одновременно шла и на ТВ, и на *NBC Radio*.

— *Польшое спасибо*, — Ма симитировал акцент Серкина, — *польшое спасибо, што нашли фремя*.

— И неважно, что тот парень мог играть как Горовиц, он все равно пролетел, — продолжил Акс. — Возвращаясь к Брамсу: в последней части есть кошмарный момент, где мне никак не удавалось растянуть ладонь, чтобы взять один аккорд. Так что я его раскатал. “Ах! — сказал Серкин. — У этого аккорда нет указания на арпеджио”. — “Я знаю, мистер Серкин, но мне не хватает руки”. На что он ответил: “Не волнуйтесь, на концерте она слегка отрастет”.

— Так и сказал — рука отрастет? — уточнил Ма.

— Ага, слегка. В итоге я смог взять аккорд, не упустив в промежутке ни одной ноты. Все получилось, он был счастлив.

Если для Акса кумиром был Серкин — тем летом он лишь немного общался с великим человеком, не решаясь завести серьезный разговор, — то Ма трепетал перед Пау Казальсом, в юности выступавшим для королевы Виктории и продолжавшим активную деятельность после 90-летия.

— На занятиях Казальс слушал, как я играю, — сказал Ма, — и все повторял: “Не слышу вас! Не слышу вас!” Такой вот отзыв. Но он был невероятен, особенно когда дирижировал, по-моему, Четвертой симфонией Бетховена. Представьте, за кулисами человек надевает кислородную маску, двое помогают ему выйти на сцену. Кажется, что он вот-вот испустит дух. А потом начинает звучать музыка, — Ма изобразил, как древний согбенный старик оживает — распрямляется, возводит вверх руки и выкрикивает бессвязные указания: “*He-e-em!.. Бетховен!.. Му-у-зыка!.. Crescendo!*” Ма продолжил: — Я в то время не был уверен, что хочу заниматься музыкой. Мне казалось, что ее переоценивают. Но я увидел, как этот глубокий старик оживает ради Четвертой Бетховена — откуда только силы взялись? И я понял, что во всем этом кроется какая-то невероятная мощь.

У каждого преподавателя был свой подход. Муаз, виртуоз французской школы флейты, так натаскивал своих учеников на оперные арии, что им удавалось научиться имитировать человеческий голос. Пианист польского происхождения Мечислав Хоршовский был немногословен, иногда он просто улыбался, указывая на пассаж в партитуре. Образованный венский скрипач Феликс Галимир объяснял ученикам психологию камерной музыки, где, по словам Акса, “нет ни ведущего, ни ведомого”. Александр Шнайдер из *Budapest Quartet* был настоящим вулканом с русским акцентом, своих подопечных он и уговаривал, и разносил. Наконец, многолетний скрипач *Beaux Arts Trio* Исидор Коэн поощрял независимость. Ма рассказал:

— Бывало, он взглянет на тебя, затаится сигаретой и спросит: “А вы как думаете? Здесь нужно *decrescendo*?” Он подталкивал принимать собственные решения.

— Может, в Мальборо и попадались те, для кого камерная музыка была дубинкой, которую можно обращать против людей, — добавил Акс. Он заговорил елеинным неодобрительным тоном взрослого: “Я знаю, что он владеет инструментом, но он же ничего не смыслит в ка-а-а-мерной музыке”. — Но по большому счету догматизм там не прижился.

— И не мог, — кивнул Ма. — Там ведь всегда на виду были очень разные, по-разному одержимые люди с разными подходами.

Утида и Гуд восхищаются детищем Буша и Серкина и не стремятся что-то менять. Но они все равно оставили собственный отпечаток на организации. Утида рассказала: “Когда я сюда вернулась в 1992-м, через фразу слышала: “Руди никогда так не делал”, “Мистер Серкин так не поступал”. Больше так не говорят. Мы с Ричардом здорово поработали над этим. Да, конечно, Мальборо стал более открытым. Я всегда начеку и приглядываю за теми, кому нужно больше внимания. За одаренными ребятами, которых все же нельзя назвать вундеркиндами. Поэтому я все время захожу в кофейню. Разнохиваю. Всегда в курсе того, кто с кем встречается, — Ричард понятия об этом не имеет! И, слушай, мы с Ричардом оба чудачки. И при этом добились успеха. Именно об этом я и говорю ребятам — если уж я смогла добиться успеха, то и другие смогут”.

В прежние времена борьба мужских эго за власть придавала Мальборо налет макизма. Утида же и как личность, и как музыкант излучает авторитет, не добиваясь этого специально. Меццо-сопрано Ребекка Рингл вспомнила слова Утиды после репетиции Концерта ля мажор Моцарта: “Она сказала об одном пассаже: “Он жизнерадостный, но мощный. Такими сейчас могут быть женщины — жизнерадостными, добрыми, красивыми, сильными”. Я чуть не расплакалась от этих слов — она сама именно такая. Миниатюрная, но очень сильная, женственная и невероятно умная”.

Считается, что лето Утиды и лето Гуда не похожи. Гуд создает свободную, раскованную атмосферу. “Он невероятно милый человек, погруженный в собственный мир, — поделился со мной один музыкант. — Он думает не о себе, а о музыке. На занятиях он бывает забавным. Иногда говорит: “Давайте повторим”, но не из-за того, что какой-то отрывок нуждается в доработке, а просто потому, что Гуду он нравится и он хочет послушать еще раз. Миццо более серьезная. Она всегда наблюдает, всегда вслушивается. Когда она говорит: “Бен Билман *очень неплох*”, все обращают на это внимание” (Билман, очень взрослый 19-летний скрипач, учился в Кертисовском институте в Филадельфии). Вместе Утида и Гуд — идеальные “заменяющие родители”.

Большинство зачисленных в Мальборо музыкантов проводят здесь два или три лета подряд. В течение всей зимы проводятся сотни прослушиваний

для нескольких ежегодных выступлений. Когда я попросил Гуда объяснить, какие качества они с Утидой выискивают, он ответил: “Необходимое условие — определенный уровень технического мастерства. Но, кроме этого, мы обращаем внимание на актуальность, эмоциональную достоверность — скорее всего, это и есть определяющие вещи. Видимо то, что называется музыкальностью, и она, как правило, слышна с первых же тактов. Когда Мюррей Перая прослушивался для Мальборо, он играл Экспромт до минор Шуберта, который начинается с нескольких соль фортиссимо, — Гуд напел этот отрывок. — Говорят, Хоршовский сразу же повернулся к Серкину со словами: “Принимаем”. Утида объясняется в своем лаконичном стиле: “Как правило, музыкантам с воображением не хватает техники, а техничным — вдохновения. Но исключения все же встречаются, их-то мы и ищем”.

Мальборо устроен таким образом, что молодежь учится у нескольких поколений старших музыкантов — “старейшин”, то есть тех, кто уже много лет приезжает в Мальборо, и “младших старейшин” — признанных музыкантов помоложе, которые связывают между собой разные поколения. Администраторами Мальборо, собирающими вместе всю группу, работают Энтони Кекия, Фрэнк Саломон и Филип Мейнвел. Они — хранители традиций Мальборо, таких, например, как правило, предписывающее всем членам сообщества по очереди обслуживать столики в столовой. Саломон рассказывает: “Всегда очень забавно наблюдать за теми, кто здесь впервые: какой-нибудь молодой парнишка выискивает Мицку Утиду, или Арнольда Стайнхардта, или еще кого-то, кем он восхищается последние лет пятнадцать, и тут его кумир подходит и спрашивает, какие напитки он закажет”.

В 2008 году репертуар Мальборо состоял из 221 произведения 70 композиторов. Случается, что за неделю в студиях, аудиториях, общих пространствах кампуса проходит больше двух сотен репетиций, вся эта деятельность координируется на доске расписания с цветной маркировкой. Несмотря на изрядное количество современной и необычной музыки, преобладает все-таки центральноевропейский золотой век — Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шуман, Дворжак и Брамс. Как правило, присутствуют один-два композитора; в то лето, когда я приезжал, немецкий композитор Йорг Видманн учил, как исполнять его *Hunt Quartet*, в котором музыканты должны со свистом рассекать воздух поклонами. В первые три недели все участники Мальборо заняты лишь репетициями; в июле в зале на 630 мест начинаются платные концерты. Когда занятия набирают ход, преподаватели начинают собираться каждый четверг вечером, чтобы проработать расписание для тех групп, которые уже готовы выступать. И хотя все заявляют, что занятия важнее выступлений, чувствуется соревновательный дух.

Одну душную субботу я провел, безостановочно посещая разные репетиции. Центром событий стал общий зал в корпусе “Долина счастья” —

серое пространство с треугольными свесами крыши и пурпурно-серым ковром. С утра трое музыкантов, каждому из которых было около тридцати, — скрипачка Вивин Хангер, виолончелистка Присцилла Ли и пианист Джонатан Бисс, с которым я познакомился в “Общинной музыке” в Провиденсе, — репетировали Трио для фортепиано *op. 1 № 2* Бетховена. Впервые Бисс приехал в Мальборо в 16 лет; он говорил больше остальных, хотя свои идеи высказывал в вежливо-неуверенной манере: “Может быть, стоит сыграть форшлаг чуть быстрее? Или нет? Что думаете?”, “Вы играйте *crescendo*, а я радостно проигнорирую его и продолжу веселую линию”. Они работали над повторяющейся фразой, добиваясь солнечного звучания в начале и помрачения в конце. Ли нарисовала смайлик возле первого появления фразы. Из-за этого все отвлеклись на обсуждение пометок, которыми музыканты в своих экземплярах нот обозначают те моменты, когда вступает другой исполнитель (“Я!” или “Др.”), или когда нужно вытащить спрятанный дополнительный лист (самым жестким вариантом было “Открой, бл\*дь, страницу”).

В корпусе “Новый Прессер” четыре исполнителя на духовых — флейтист Джошуа Смит, гобоистка Джарен Филлео, кларнетистка Роми де Гиз-Ланглуа и фаготист Уильям Уинстед — сражались с изматывающим более или менее атональным произведением Эллиота Картера 1950 года *Eight Études and a Fantasy*. Уинстед и Смит занимают ведущие позиции в оркестрах Цинциннати и Кливленда, Гиз-Ланглуа участвовала в элитной Академической программе Джульярда и Карнеги-холла, а Филлео играет в Филармоническом оркестре Луизианы. В помещении установилась напряженная атмосфера; музыканты были расстроены тем, что в партитуре, по их мнению, недостаточно информации. Уинстед ломал голову над потоком восьмых нот, которые делились на группы по пять и семь. Такие фразы неизбежно распадаются на вспомогательные части из двух и трех нот, но фаготист никак не мог решить, где именно должны проходить разломы.

— Что, если вторую половину 78-го такта сыграть как три плюс два плюс два? — спросил Уинстед. — Нет, стоп, а если два плюс два плюс три?

Попробовав еще раз, музыканты остались недовольны. Они пустили по кругу миниатюрную партитуру, чтобы проверить, как переплетаются части. Начали заново и, чертыхаясь, остановились.

Уинстед размышлял о том, как царящая в Мальборо неспешность заставила его по-новому взглянуть на музыку, которую он, казалось, прекрасно знал. Он рассуждал об исполнении этого произведения Картера на концертах: “Мы не задаемся вопросом, что это вообще такое. Просто пытаемся вместе прорваться. Раньше я никогда не вдавался в такие подробности”.

Смит попытался собрать остальных: “Если сомневаетесь, слушайте флейту, у нее главная тема”.

В “Долине счастья” ради двух репетиций появилась Утида; она суеилась вокруг капризного влагопоглотителя. “Надо его потрясти, постучать и попинать, тогда он работает”, — сказала она. Утида придиричиво относилась к состоянию инструментов, поэтому в каждом помещении, где есть фортепиано, установили влагопоглотители. На первой репетиции работали над Трио для фортепиано ми-бемоль мажор Шуберта. К Утиде присоединились 33-летний скрипач Сувин Ким, чья тонкая выразительность гармонирует со стилем самой Утиды, и 86-летняя легенда камерной музыки Дэвид Сойер, игравший на виолончели в квартете *Guarneri* почти все время его существования. У Сойера вечно обиженный вид, и он не устает повторять, что пианисты в камерных ансамблях всегда играют слишком громко. Еще он очень ревностно относится к своему пюпитру, надпись на котором гласит: “ЛИЧНЫЙ пюпитр Дэвида Сойера. РУКИ ПРОЧЬ!”

Музыканты добрались до медленной части Шуберта, которая открывается одним из самых выдающихся вступлений в камерной музыке: мягкие марширующие фортепианные аккорды, жалобная мелодия виолончели с повторяющейся трелью. Бормотавший во время исполнения Сойер пустил в ход благородно-сдержанную интонацию и ритмически колкую фразировку. Он сосредоточил внимание на паре переходящих в затухающую коду трелей, намеренно продлевая вторую на быстром переходе из до мажора в до минор. Ким играл свою партию с неизменной точностью — такой, что старшие музыканты временами просили его умерить педантичность. “Побольше венской сентиментальности”, — предложил Сойер, симитировав скольжение между нотами беззаботным пошаркиванием ноги. “Да ты же не можешь играть небрежно!” — поддела его Утида. Ким возразил, что может, и попробовал вновь, уже с легким налетом сантиментов. Утиду лишь раз отчитали за чрезмерную громкость. В аккомпанирующих пассажах она ухитрилась почти раствориться, так что фортепиано превратилось в парящий над струнными нимб.

После ухода Сойера и Кима появилась молодая сопрано Шарлотт Доббс; вместе с Утидой они работали над циклом песен Шенберга на стихи немецкого символиста Штефана Георга “Книга висячих садов”. Раньше Утида никогда не исполняла эти песни, так что сейчас внимательно изучала и стихи Георга, и музыку. Жизнерадостная тараторящая Доббс держалась уверенно; она недавно выпустилась из Йеля, где ее специализацией был английский, а темой диссертации — Шекспир и Джойс. С ней Утида была заметно раскованнее, чем с мужчинами-музыкантами, хихикала, обсуждала литературу и позволяла себе быть самокритичной.

“Музыка Шенберга — типично венская, — заявила Утида. — Когда ходишь до слов *Schnäbel kräuseln*, мне слышится венская гнусавость. Нет? И не *klagend*, а *kla-a-agend*”. Она добивалась от Доббс более четкой рит-

мизации, акцента на определенных согласных, чтобы дикция в некоторых местах была чище. Утида обратила внимание на разницу между немецким и другими языками. “Ты поешь ближе к французскому, — сказала пианистка. — Французский — очень быстрый и ровный. *Le président de la République a annoncé aujourd'hui dah-dah-dah-dah-dah*. Есть что-то общее с японским, — слегка гримасничая, она спела отрывок из японской народной песни. — А немецкий более текучий, с подъемами и спусками”.

Доббс предложила: “Думаю, я могу оживить интонацию на словах *reichsten Lade*. Добавить голоса блеска и шелковистости. Может, попробуем чуть ускорить темп?” “Да, возможно, я слишком медленно играю”, — ответила Утида.

Дуэт добрался до кульминации цикла, яростной выразительной песни, которая, по наблюдению Доббс, затрагивает “любую эмоцию состояния влюбленности, кроме удовлетворения”. Слово *warh*, “истина”, сопровождается аккордом из целой ноты, состоящим из си-мажорного трезвучия и до-диеза; Шенберг поставил здесь указание *crescendo*, которое технически невозможно исполнить на одном длящемся аккорде, но с помощью педали Утида смогла добиться резонирующего звучания в такте.

Во второй половине дня солнце сменилось ливнем. Утида возвращалась домой на внедорожнике, мы с Доббс сели к ней в машину. “Чистый мажор становится *таким мучительным*, — сказала она, имея в виду тот си-мажорный аккорд. — Обожаю его, он такой мрачный и прекрасный. Забавно, правда? Но *чертовски* сложно”.

Битва шариками из салфеток, разворачивающаяся за ужином почти каждый вечер, — древнейший ритуал в Мальборо. Неизвестно, положил ли ему начало мистер Серкин, но участвовал в нем он с удовольствием. Однажды, когда здесь с визитом находилась бельгийская королева Елизавета, пианисту Леону Флейшеру пришлось держать зонтик, чтобы оградить ее от бомбардировок. Утида не принимает участия в баталиях: “Я отлично *делаю* их, — поделилась она. — Есть определенная техника. Нужно немного подгибать уголки. Но я не швыряюсь. Если начну кидаться, стану самой главной мишенью”.

Среди прочих ритуалов Мальборо — ежегодная кадриль, Международный ужин, для которого музыканты готовят блюда из разных стран, а после выступают с комедийными скетчами (и часто пародируют Утиду), и розыгрыши в духе Серкина. Лучшим розыгрышем 2008 года стала затянувшаяся фантазия на тему надписи на пюпитре Дэвида Сойлера. Однажды утром оказалось, что на сотнях объектов по всему кампусу красуются таблички, гласящие, что это собственность Сойлера. “Это было что-то невероятное, — рассказала

Утида. — Таблички были повсюду. “Личный детский стульчик Дэвида Сойера”, “Личные кувшины Дэвида Сойера”, “Личный указатель выхода Дэвида Сойера”. На всех машинах на парковке, на стульях в столовой. На уродливых картинах в кофейне: “Личная уродливая картина Дэвида Сойера”. Понятно, что это дело рук не одного человека. Не представляю, сколько человеко-часов на это ушло. Мы до сих пор не знаем, кто это устроил, хотя у меня есть некоторые подозрения. Но я такие секреты не раскрываю!”

Некоторые вновь прибывшие закатывают глаза, узнав о традициях Мальборо. Вежливый флейтист Кливлендского оркестра Джошуа Смит скривился от перспективы предстоящей кадрили. “А это обязательно?” — спросил он как-то за ужином. Но в конце концов он проникся атмосферой волшебной горы. “Было бы здорово, если бы эти ощущения можно было упаковать и увезти с собой в Кливленд” — сказал он. Другие жаловались на чрезмерное количество историй о Серкине, на переизбыток пикников или на преобладание немецкого репертуара. Один молодой музыкант придумал шуточный рекламный ролик: “Помните ли вы те времена, когда котировалась лишь немецкая музыка? Когда не признавали Пуленка? В Мальборо можно вновь прожить то время”. Но рано или поздно скептики начинают мечтать об исполнении Моцарта среди деревьев в лучах послеполуденного солнца. А Пуленка по случаю все-таки играют.

За причудливыми традициями кроется продуманный план. Мальборо — длительный эксперимент по изменению метаболизма городских жителей. Приглашая коллег в Вермонт, Серкин хотел помочь им забыть суетность, снизить темп. Утида придерживается тех же взглядов и считает, что причудливым традициям Мальборо должно найтись музыкальное применение. “Ребятам нужно стать наивнее, — сказала она мне. — В музыке, которую они здесь играют, даже в величайшей, есть нечто очень наивное. Это все про горы, деревья, птиц, зарождающуюся любовь, такого рода вещи. Конечно, только этим все не ограничивается, но нужно уметь подмечать внешнюю простоту”.

После ужина музыканты перемещаются в кофейню, где зачастую остаются допоздна. Разговор течет в привычном для поколений X и Y темпе, на характерном жаргоне, хотя и на необычные темы (“Что, ваша скрипка тоже в 1717-м сделана? Надо же, какое совпадение”). Обсуждают самые странные заявления зрителей после концертов (“Мне иногда советуют, что можно придумать с волосами”, — сказала Ребекка Рингл); возможные риски при перевозке инструментов на самолете (“Мне сказали сдать в багаж футляр для скрипки, так что сам инструмент я взял в салон и всю дорогу держал на коленях, как ребенка”, — вспомнил скрипач Кайл Армбруст); обошедшееся относительно без скандалов лето в Мальборо (“А в прошлом году выдалось сапфическое лето”). Инструменталисты вспоминают, как впервые



услышали *Der Doppelgänger*; вокалисты учат обозначения концертов Моцарта по каталогу Кехеля; Утиду уговаривают послушать Бьорк.

Обычно Утида появляется в кофейне одной из первых, а потом отправляется спать, или, по ее выражению, “уползает, пока никто не видит”. Как-то вечером я зашел к ней в гости. “Одна из лучших резиденций в Мальборо, — заявила она с напускной гордостью, справившись с непослушным замком. — Даже ванная есть”. Скучно меблированная и плохо освещенная квартира с одной спальней располагалась на цокольном этаже, цементные стены были выкрашены в белый. Утида живет здесь одна, правда, в последние выходные к ней присоединился ее партнер, британский дипломат Роберт Купер. Пианино было завалено нотами, которые Утида разучивала. На книжной полке — не самое летнее чтиво: “Инферно”, “Гамлет”, Йейтс, Джерард Мэнли Хопкинс, автобиография Стефана Цвейга (на немецком), “Аустерлиц” В.Г. Зебальда и “501 итальянский глагол”. Во время разговора Утида угощала дарджилингом первого сбора и шоколадом *Marcolini* — еще две маленькие радости, которые она себе позволяет.

В некотором смысле Утида более великодушна, чем Серкин, удивлявший людей похвалами своему антиподу — супервиртуозу Владимиру Горовицу. Утида едва находит хорошие слова в адрес нескольких современных виртуозов, ограничиваясь в основном комментариями не для печати. “Я обсуждаю лишь тех, кого люблю”, — сказала она. Теплее всего она отзывалась о румынском пианисте Раду Лупу, которого называет “самым талантливым человеком, что мне встречался”. Рассказывает, как однажды пыталась заманить Лупу в Мальборо: “Я увлеклась, расписывая, как люди целыми днями только и делают, что музицируют. Но он отказался. Меня насмешило его объяснение — он сказал: “Мицуко, музыка мне нравится меньше, чем ты”.

Доверительным тоном она начала рассказывать о композиторах, в компании которых проводит целые дни: “Бетховен был величайшим во всем. Моцарт был невероятным гением. А Шуберт... — она вздохнула, распахнув глаза и откинув голову, — он самый прекрасный. На смертном одре слушать нужно именно его”. Потом она рассказала об умиравшем, мучившемся от боли приятеле, решившем отказаться от морфия: “Он понимал, что умрет только раз, и хотел все полностью прочувствовать. Человечище, да? Жаль, что невозможно вернуться и все рассказать”.

Лето в Мальборо обычно заканчивается праздничным исполнением Фантазии для фортепиано, хора и оркестра Бетховена в августовское воскресенье. Серкин предпочитал невероятно громкое исполнение, сотрясавшее фортепиано, пол, стены и, возможно, Зеленые горы. Бетховен написал это произведение в 1808 году по случаю легендарного долгого благотворительного

концерта, во время которого также впервые прозвучали его Пятая и Шестая симфонии. Он писал в спешке, поэтому произведение вышло непривычно небрежным, но при этом полным жизни. Основная мелодия, без сомнений, предвосхищает “Оду к радости” из Девятой симфонии. В тексте прославляется сила искусства, способная рассеять ежедневные бури и напасти:

Песни звон в груди проснется,  
Стих, как сокол, ты взлети,  
Слово с музыкой сольется,  
Искру в пламя обратит.

В некотором смысле Хоровая фантазия — та же Девятая симфония, только не отягощенная всемирным историческим багажом, бесконечным невоплощенным обещанием освобождения. Фантазия превращается в гимн музыки самой себе. Возможно, этим и объясняется глубокая любовь Серкина к произведению. Гуд поделился со мной: “Многим казалось, что исполнение Хоровой фантазии Серкиным уникально и неповторимо. После его смерти произведение отложили, и мне казалось, что это верное решение. Я удивился, когда через несколько лет заговорили о возвращении Хоровой фантазии. Но нам нужен был катарсис”.

Исполнение никогда не бывает безупречным. Серкин придумал приглашать для хора сотрудников, поклонников и музыкальных соседей. Соло исполняют участники вокальных программ Мальборо, что, конечно, гарантирует качественное исполнение отдельных пассажей, но обойтись совсем без странных звуков не удастся. Видимо, в качестве финального летнего розыгрыша один из певцов, обычно пронизательный тенор Уильям Фергюсон, решил, что я должен присоединиться к хору. Я учился играть на фортепиано и гобое, а вокальной практики у меня почти не было, тем не менее на генеральной репетиции меня поставили к баритонам. Позади меня стояли два великолепных молодых певца, баритон Джон Мур и бас-баритон Джереми Галион. Их громоподобное пение окутывало меня, так что я почти поверил, что и сам в нем участвую. В конце Фергюсон несколько двусмысленно заметил, что слышал меня.

За пультом стоял пианист и дирижер Игнат Солженицын, выросший в 50 милях от Мальборо, в Кавендише. Его отец, писатель, умер за неделю до того; Игнат только-только вернулся из Москвы с похорон. Оркестр состоял из новичков и старейшин Мальборо; концертмейстером был Сувин Ким, Арнольд Стайнберг сидел в одиночестве на заднем ряду (на спине у него была надпись “Собственность Дэвида Сойера”). Бетховен помог исполнителям свести воедино наработанные за лето музыкальные связи. Когда очень разные музыканты включались в исполнение основной темы, Утида

улыбалась или поднимала брови, будто возвращаясь к начатому в кофейне за сэндвичем разговору

— Великолепно, — сказала мне во время перерыва в репетициях Ребекка Рингл. — Все знают друг друга. Роми вступает, Джеймс подхватывает тему.

На концерт собралась толпа, в которой было много давних друзей Мальборо. Обрушившись всей мощью левой руки на начальные до-минорные аккорды, Утида открыла концерт. Она то и дело позволяла себе чуть больше романтической яркости, чем обычно, и даже немного сфальшивила, будто отдавая должное стремлению Серкина найти совершенство за пределами точности — истину самых возвышенных, самых искренних усилий. Важнейший хоровой момент наступает в бесконечно радостном перепеве строчек “И во всех краях вселенной / Честь и мужество людей”: *Und Kraft! Und Kraft! Und Kraft! Und Kra-a-a-aft!..* Меня как будто подхватила гигантская волна, и каким бы неточным ни было мое исполнение, оно вливалось в общую мощь. Я пришел к выводу, что даже самая возвышенная музыка рождается из совокупности ежедневных усилий, неотделимых от человеческих взаимоотношений.

“Во всяком случае, было вдохновенно, — сказала потом Утида. — Не идеально чисто, но чертовски вдохновенно”. По пути домой, приближаясь к границе штата, я свернул с Девятого шоссе и заехал в небольшую белую церковь в Гилфорде. Здесь, недалеко от могилы Адольфа Буша, похоронен Рудольф Серкин. Имя скрипача почти неразличимо за зарослями кустарника, что можно трактовать как метафору достижений Буша и Серкина в Америке. В то время как при Гитлере немецкая музыка вязла в трясине, эти чистые души смогли взрастить свои традиции на вермонтской почве. Мальборо в более широком смысле символизирует путешествие традиций через века и континенты: уроженка Японии делится с новыми поколениями американцев своим видением Моцарта и Шенберга. Мальборо — очаровательное место, но по большому счету само по себе оно ничем не поразительно. Поразительной является способность музыки пускать корни, где бы она ни оказалась.

МАХАЛИЯ ДЖЕКСОН  
MORTON ФЕЛДМА

## Часть третья

ИОГАННЕС БРАМС

ХЭНК УИЛЬЯМС  
ЛОРРЕЙН ХАНТ-ЛИЧЕРСОН

ВИНЦЕНЦ ЛАХНЕР

ДЖОАН БАЭЗРОБЕРТ ШУМАН  
РИЧАРД ВАГНЕР

БОБ ДИЛАН

ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ



## 17.

# И узрел я свет

По следам Боба Дилана

Старикам в Америке не место. Поп-культура — источник педофильских удовольствий. И как же быть с потрепанным бардом средних лет, склонным к меланхолии и абсурду? В многочисленных публикациях о Бобе Дилане последних десятилетий мелькает неотвязное желание проводить его на тот свет, чтобы образ молодого певца наконец занял полагающееся ему место в пантеоне мифов. Когда в 1966-м в возрасте 25 лет он попал в мотоциклетную аварию, казалось, что его карьере пришел неожиданный конец: ходили слухи, что он то ли умер, как Джеймс Дин, то ли получил увечья, как Монтгомери Клифт. В 1978 году после провала дилановского четырехчасового художественного фильма “Ринальдо и Клара” один писатель заявил на страницах *Village Voice*: “Лучше бы Боб Дилан умер. Тогда *Channel 5* сразу выпустили бы документалку о его жизни и эпохе, как это было с Хьюбертом [Хамфри]<sup>1</sup>, Чаплином и Адольфом Гитлером. Лишь непреложные факты”. *Vanity Fair* раздражалось, что в 1985 году он все еще барахтался: “Боже мой, он что, *вечно* собирается молоть всю эту чепуху?” В 1997 году Дилана госпитализировали с перикардитом — газеты принялись упражняться в некрологах: “Электрифицировав фолк 30 лет назад, Боб Дилан преобразил поп-музыку...”, “Боб Дилан, чьи горько-сладкие романтические песни и политизированные фолк-гимны превратили его в символ контркультуры шестидесятых...”

ПЬЮАЛЛАП, ВАШИНГТОН. 1998 год, я на ярмарке в Пьюаллапе, сельскохозяйственном пригороде Такомы. Среди главных приманок — Элмер, корова породы красная голштинская весом почти в тонну, миниатюрный

1 Хьюберт Хорейшо Хамфри-мл. (1911–1978) — американский политический деятель, вице-президент при Линдоне Джонсоне.

дом с привидениями, изобретательно установленный в кузове внедорожника, и Боб Дилан. Его эффектно представляют: “Музыкант лейбла *Columbia* Боб Дилан!” Он неспешно выходит из затененной части сцены, поначалу его сложно узнать среди остальных музыкантов (великолепные Тони Гарнье, Ларри Кэмпбелл, Баки Бакстер и Дэвид Кемпер). На Дилане черно-серый нэшвиллский прикид, в нем он похож на кособокого филина. В начале выступления он осторожно пританцовывает в стиле Чака Берри. Играет пять песен с последнего альбома *Time Out of Mind*, несколько хитов, в том числе *Don't Think Twice, It's Alright* и *Masters of War* плюс *You Ain't Goin' Nowhere* — не самый очевидный выбор из пяти сотен песен. Последней звучит *Forever Young*. Толпа сходит с ума.

Когда я говорил, что собираюсь поехать за Диланом, все так или иначе удивлялись. Кто-то не подозревал, что он до сих пор выступает. Возможно, его действительно проще представить уткнувшимся в Библию отшельником, слушающим песни Блайнд Уилли Мактелла в декорациях а-ля “Гражданин Кейн”. Возможно, так оно и бывает, но все-таки он ежегодно играет больше сотни концертов в любой точке земного шара и в каждом уголке Америки: на стадионах мегаполисов, в школьных спортзалах маленьких городков, на ярмарочных площадях в пригородах, на сельских бейсбольных полях.

Осенью 1998-го я посетил десять концертов Дилана, включая шестидневный марафон из шести концертов, который укоротил жизнь арендованной машины на 3 тысячи миль. Публика оказалась более разношерстной, чем я ожидал: типичные городские коллекционеры музыки, седовласые эксцентрики, хорошо одетые бывшие хиппи, старшеклассники в футболках *Grateful Dead*. Среди дилановской публики довольно много дедхедов<sup>1</sup>, каждое их появление на концертах оборачивается странными сценами: так, в Рино они текли потоком вареных футболок через казино *Hilton*. Я поинтересовался у нескольких молодых фанатов, как они пришли к Дилану — его ведь не особенно жалуют на MTV. Оказалось, что большинство открыли его, копаясь в старых родительских пластинках. Один парень, слушавший “сорокапятку” *Hurricane*, решил, что он должен увидеть живую человека с пластинки. Молодежь как будто совсем не волновало, что Дилан в три раза старше их. Начитанный подросток поинтересовался у меня: “А что, обязательно быть елизаветинцем, чтобы ценить Шекспира?”

Перед началом каждого шоу из динамиков почему-то звучали минорные сонаты и концерты Моцарта. Знатоки Дилана растолковывали подружкам тексты песен. “В каждой песне Дилана есть по *восемь вопросов*”, — сказал один. Бутлегеры возились со своим оборудованием: чаще всего нелегальные

1 Дедхеды (*Deadheads*) — так с начала 1970-х называют фанатов *The Grateful Dead*. Во второй половине 1970-х некоторые дедхеды, повсюду ездившие за группой, начали делать и продавать на концертах вареные футболки кислотных расцветок, чтобы оплатить свои дорожные расходы.

записи делают с помощью закрепленного на дужке очков маленького микрофона (существуют тысячи записей концертов Дилана аж с 1958 года). С прилавков продавали дилановскую атрибутику, например наклейку на бампер со словами *"It's not dark yet, but it's getting there"* ("Еще не стемнело, но близко к тому") — строчкой с альбома *Time Out Of Mind*.

На концерте в Миннеаполисе передо мной сидела компания пьяных миннесотинцев, знавшая чуть ли не всего Дилана наизусть. Самый буйный из них во всю глотку выкрикивал первые строчки песен и, увлекшись, свалился на жесткие пластиковые сиденья. Он поднялся на ноги, подбородок в крови, и проорал мне в лицо: *"Once upon a time you dressed so fine! God said to Abraham, 'Kill me a son'!"*<sup>1</sup> Другие фанаты вели себя сдержаннее. В Портленде перед концертом я разговорился с уравновешенным двадцати-с-чем-то-летним парнем, игравшим в фанк-группе. "Последний раз я его видел в 1990-м, и это был кошмар, — поделился он. — Надеюсь, он не запоет все песни, как тогда. Я слышал, что сейчас он получше. Но даже в плохие моменты он велик, он просто не бывает *посредственным*". По моим наблюдениям, все начинают подчеркнуто артикулировать, когда речь заходит о Дилане.

Говорят, что Дилан устраивает путаницу из своих песен. Он действительно меняет их, и фанаты, которые приходят, чтобы послушать живьем любимые треки, остаются скорее разочарованными. Иногда Дилан пишет новые мелодии к старым песням, иногда перемешивает текст и музыку разных песен. Пишет по чуть-чуть каждый вечер. В середине любого концерта он пел *Tangled Up in Blue*, всякий раз — с новыми блюзовыми проигрышами. Он непредсказуемый исполнитель: его голос истончается до бляения, а гитара может и сфальшивить. Но на сцене он держится с мрачной непринужденностью. Его пристальный, чуть искоса взгляд пробирает даже с нескольких десятков метров. И он полностью контролирует музыку. Группа прокладывает путь каждой песни — непредсказуемо перемещаясь свободным ритмом, создавая видимость наблюдения и ожидания, неожиданно акцентируя нужную строчку или ноту, — так же как это делает Дилан, играя соло. Его влияние слышно в продуманной до такта музыке, в прочерченной гармонии петляющих фигур. Фундаментальная структура песен сохраняется нетронутой. Ноты меняются, аккорды остаются.

В словесных джунглях рок-критики о Дилане редко говорят с музыкальных позиций. Его творчество анализируется с точки зрения поэзии, мудрости или мистификаций. В книге под названием "Путеводитель по Бобу Дилану" (*The Bob Dylan Companion*) его вообще называют "одним из самых бездарных певцов и гитаристов". Но, услышав Дилана живьем, пони-

1 Начальные строчки песен *Like a Rolling Stone* и *Highway 61 Revisited*.



маешь, что он *настоящий* музыкант, эксцентричный и завораживающий. Его деятельности сложно подобрать точное определение: он и композитор, и исполнитель, песни на концертах видоизменяются так, что каких-то окончательных или идеальных версий просто не существует. Дилановским наследием станет совокупность тысяч исполнений, накопленных за десятилетия. Это настолько объемный и обескураживающий корпус работ, что появившееся после того, как он едва не погиб и не исчез в 1966-м, стремление попросту игнорировать все это вполне объяснимо. Так проще и дешевле. Можно обойтись семью дисками вместо сорока. Но *Columbia Records*, много лет выпускавшая плохого качества записи концертов, наконец-то начинает рисовать масштабное полотно сценической карьеры Дилана в коллекции *Bootleg Series*.

В романе “Грейт-Джонс-стрит” Дон Делилло изобразил напоминающего Дилана рок-кумира, о котором написал: “Даже если он лишь наполовину безумен, абсолютное безумие толпы его поглотит; даже если он исключительно рационален — бюрократ чертов, таинственный гений выживания, — его наверняка разрушит людское презрение к выжившим”. Боб Дилан выстоял, не превратившись в “выжившего”, в профессиональную звезду, играющую себя же. Он занимает странное, неуловимое место в поп-культуре, он везде и нигде. Он стал значительной фигурой, достойной темой университетских семинаров, и тем не менее он скитается по земле и выступает перед подвыпившими толпами. Тот Дилан, которого люди считали знаковым — “голос поколения” — исчезает. Так что я начал выяснять, что же приходит на его место. Ходил на концерты, слушал диски, не вылезал из пыльных лавок в Гринич-Виллидж в поисках бутлеггов, в СМИ и интернете разыскивал пишущих о его наследии дилановедов. Но лучше всего песни растолковывает сам Дилан, когда поет.

КОНКОРД, КАЛИФОРНИЯ. Публика состоит по большей части из бывших и новых хиппи из Беркли, что в 20 милях западнее. Дилан едва не охладил их пыл, начав концерт с рычащего госпела *Gotta Serve Somebody*, который в 1979 году шокировал контркультуру. Но, когда зазвучал подхваченный всеми гимн шестидесятых *Blowin' in the Wind*, дела пошли на лад. Рядом со мной сидела девочка-подросток, впервые услышавшая Дилана на уроке, посвященном 1960-м; она пришла вместе со своим учителем истории.

Для многих неотъемлемое присутствие Дилана в культуре шестидесятых — очко в его пользу: он написал “значительные” песни, “оказал влияние”. Для других — особенно тех из нас, кто рос позже, в менее безумные времена, — связь с шестидесятыми превращается в камень преткновения. До недавнего времени, пока я не начал основательно слушать Дилана, я мыс-

ленно определял его как типичнейшего левого радикала, от которого несет марихуаной и политикой. У меня сложилась примерно такая картинка: родился в Миннесоте, переехал в Гринич-Виллидж. Писал песни протеста. Перестал писать песни протеста. Принимал наркотики, пускался в кислотные трипы. Был освистан. Слетел с мотоцикла. Засел в подвале. Вновь вышел на люди и запел кантри. Развелся. Обратился в христианство. Переобратился во что-то еще. В *We Are The World* каркал где-то за Стиви Уандером. И так далее. Если вы из другого поколения, эта сводка событий жизни Дилана читается примерно так же, как записки выпускников школы, в которой вы не учились.

Каждому, кто считает, что Дилан — не просто олицетворение определенного стиля жизни, приходится вычислять те его качества, которые пережили время, когда он был громким голосом поколения. В неофициальной дисциплине “дилановедение” — ее основы где-то в 1970-м заложил человек по имени Э.Дж. Уэberman, рывшийся на Макдугал-стрит в мусоре Дилана, — до сих пор нет единого мнения по данному вопросу. Сегодня в этой области существует около полудюжины светил. Культовый рок-критик Грейл Маркус связывает Дилана с доморощенным фолк-блюзовым сюрреализмом. Пол Уильямс, основавший в 1960-х рок-журнал *Crawdaddy!*, славит Дилана как неутомимого и щедрого исполнителя, который на каждом концерте перепридумывает песни. Биограф Дилана Клинтон Хейлин обращает внимание на период госпелов и библейских тирад восьмидесятых. Кристофер Рикс, известный исследователь Мильтона, Теннисона, Элиота и Беккета из Бостонского университета, трактует Дилана с позиций формализма — это чистый поэт, который прекрасно умеет подбирать слова, ритм и рифмы. Руководствуясь схожими соображениями, преподаватель английского из Виргинского военного института Гордон Болл выдвинул Дилана на Нобелевскую премию по литературе.

За главными авторитетами следуют дилановеды-любители: энтузиасты, редакторы фанзинов, модераторы невероятно подробных сайтов. Их деятельность бесконечна. Например, “Треснувшие колокола” (*The Cracked Bells*) — нечитаемый, объемом с книгу гид по такой же нечитаемой дилановской поэме книжных размеров “Тарантул”. Ее автор Робин Уайтинг пишет, что “в “Тарантуле” шесть главных тем: Америка, Вьетнам, Арета, Мексика, Мария и — великое спасение — Музыка”. О музыке я у Уайтинга почти ничего не нашел, но вот комментарий о герани<sup>1</sup> мне понравился: “Означает ли герань невозмутимость? Безмятежность? Или даже аромат смерти?” Эйдан Дэй в книге о стихах Дилана “Игрок” (*Jokerman*) анализирует строчки из песни *Visions of Johanna* с альбома *Blonde on Blonde* и обнаруживает в них “сокра-

1 Имеется в виду строчка из “Тарантула”: “попроси ее о бумажной услуге, и она даст тебе стихи герани...” (пер. М. Немцова).

шение формы до примитивных элементов, когда даже гендерные различия путаются, а силуэт и особенности человека стираются — как на репродукции, которая сама подменяет “Мону Лизу” Марселя Дюшана, его L. H. O. O. Q. (1919)<sup>1</sup>. Этот разбор относится к строчкам “*See the primitive wallflower freeze / When the jelly-faced women all sneeze / Hear the one with the moustache say, ‘Jeeze / I can’t find my knees’*” (“Видишь, как леденеют примитивные желтофиоли, / Когда чихают все женщины со студенистыми лицами? / Слышишь, как уса-тая говорит: “Боже, / Куда подевались мои коленки”).

Несмотря на все написанное о Дилане, о нем не так много доподлинно известно. Например, хроника жизни, составленная Хейлином, полна лукавых противоречий в том смысле, что каждый кусочек информации указывает на куда большие пробелы. Вот три последовательных записи за 1974 год.

КОНЕЦ АПРЕЛЯ. В Нью-Йорке Дилан идет в [клуб] *Bottom Line* на концерт Баффи Сент-Мари. Он так впечатлен, что снова приходит в следующие два вечера и говорит, что хочет записать ее песню *Until It’s Time for You to Go*.

6 МАЯ. Возле отеля *Chelsea* Дилан сталкивается с Филом Оксом, они решают пойти вместе выпить.

7 МАЯ. Дилан приходит к Оксу в гости и соглашается выступить на благотворительном концерте “Друзья Чили”, который Окс устраивает в [театре] *Felt Forum*. До этого билеты на концерт расходились очень плохо.

А что происходило в остальные дни этой первой майской недели? Куда Дилан шел, когда встретил Фила Окса? Иногда кажется, что жизнь Дилана склеена из уцелевших в монастырском пожаре кусочков старой рукописи. “Он посетил выступление русского поэта Андрея Вознесенского в Таунхолле, и это единственное свидетельство того, что он вообще был в Нью-Йорке между январем и июнем 1972-го”, — пишет Хейлин в книге “Боб Дилан: что скрывает полумрак” (*Bob Dylan: Behind the Shades*). Эта книга была попыткой написать полномасштабную биографию Дилана. Хейлин (скептический англичанин, известный благодаря своим исследованиям истории американского панка) готов по крайней мере признать, что некоторых вещей он не знает, и его книга — самая надежная среди нескольких биографий Дилана.

Несмотря на пробелы, собранные дилановедами данные позволяют получить общее представление об этом загадочном человеке. Прекрасный пример — краткий очерк 1967 года, написанный Эллен Уиллис: “Друзья говорят, что он застенчив, склонен оправдываться, бывает под кайфом,

<sup>1</sup> Имеется в виду работа даданста и сюрреалиста Марселя Дюшана, в которой он к репродукции “Моны Лизы” пририсовал усы и бородку.

плюет на здоровье, побаивается славы, практичный, но не меркантильный, погруженный в свое ремесло профессионал". Дилановское главное качество — упрямая настойчивость: несмотря на частые депрессии, он всегда продирался вперед, придавая своим навязчивым идеям новое направление. Он во многом не в ладах с современным миром. В интервью 1991 года он говорил: "Все уже существует в достаточных количествах. Что ни назови — оно в достатке. Ну, может быть, с электричеством был перебор, некоторым так казалось. Говорили, что *прозрачная лампа* — это уже слишком". Эксцентричность неотделима от него — он тот самый чудачковатый сосед, который ставит вас в тупик. Я слышал отличную историю от знакомого, который в Детской [бейсбольной] лиге играл в одной команде с детьми Дилана. Конец семидесятых, у Дилана уже начался религиозный период. На поле выбежала собака, и мой знакомый крикнул: "Уберите чертова пса с поля!" Со стороны скамеек для родителей проскрежетал знакомый голос: "Эй, какого-какого пса?"

Джоан Дидион писала, что Джоан Баэз обладала индивидуальностью еще до того, как стала личностью; то же можно сказать и о Дилане. О нем узнали, когда ему не было 21 года. Мировая слава — не просто известность, но интеллектуальное признание, бурные восторги Аллена Гинзберга, Фрэнка О'Хары и Филипа Ларкина, — пришла к нему в 25. Столь стремительное восхождение не обошлось без удачи, но все-таки в значительной степени это результат его собственных усилий. Дилан беззаботно перескакивал от жанра к жанру: фолк, блюз, кантри, спиричуэлс. Он играл в политического активиста, но самые резкие высказывания встречаются во вдохновленных реальными фигурами песнях (вроде *The Lonesome Death of Hattie Carroll*). В ранние годы он пел, ориентируясь на Вуди Гатри, Миссисипи Джона Херта, Хэнка Уильямса и, конечно, Джонни Рэя, выдающегося крунера пятидесятых, с вгонявшей в дрожь свирепостью смаковавшего согласные. В начале шестидесятых Дилан пытался играть и акустику, и рок с электроблюзом: в старших классах он молотил по фортепиано в стиле Литтл Ричарда и стремился вернуться к такому способу шумоизвлечения. Изначально он планировал, что на втором альбоме *The Freewheelin' Bob Dylan* будет как акустика, так и электричество (как на более позднем *Bringing It All Back Home*). Свои намерения он подкрепил, записав в октябре 1962-го на первой электросессии кавер-версию дебютного сингла Элвиса *That's All Right, Mama*. Он отчаянно стремился заявить обо всем сразу.

Но очень быстро Дилан понял, что быть известным получается лишь благодаря чему-то одному за раз. Звукозаписывающей индустрии и музыкальным СМИ нужен был более сфокусированный гений. Песни 1962-го в электричестве не вписывались в дилановский образ фолк-оракула, который хотели создать в *Columbia*. Его заметили в первую очередь благодаря

выступлениям за гражданские права и против войны, и *Columbia* продвигали его в соответствующем ключе:

Боб Дилан исходил много дорог. Большую часть своих 22 лет он "катался на товарняках по кайфу, получал по шее ради смеха, стриг траву за четвертак и пел за дайм"<sup>1</sup>... Боб делает именно то, что должен делать настоящий фолк-певец, — поет о значимых идеях и событиях своего времени... *The Freewheelin' Bob Dylan* — его новый успешный альбом (первый назывался *Bob Dylan*), на котором представлены десять собственных песен Боба, включая сенсационную *Blowin' in the Wind*. Темы прочих песен варьируются от любви (*Girl From the North Country*) до последствий атомного взрыва (*A Hard Rain's A-Gonna Fall*). Послушав их, вы поймете, почему Боб Дилан превратился в голос нашего времени.

Такая изобретательная реклама, приправленная небылицами Дилана о своем прошлом, легла в основу печатных рецензий. Все эти общие места быстро начали раздражать Дилана, и он принялся их опровергать; например, он отрицал, что в *A Hard Rain's A-Gonna Fall* речь идет о ядерной зиме. Несмотря на это, он подыгрывал рекламщикам: позже он утверждал, что песня стала реакцией на ядерную угрозу и в частности — на Карибский кризис. Часто цитировали его фразу: "Я написал ее, когда мне показалось, что времени осталось не так много". Но *Hard Rain* была написана как минимум за месяц до начала Карибского кризиса.

*Hard Rain* стала прорывом в творчестве Дилана совсем по иным причинам. Это семиминутная мини-эпопея, и все же в ней нет ни намек на характерное для плутовских народных баллад детальное повествование. Чем же Дилан удерживает наш интерес? С одной стороны, повторениями, с другой — теми изменениями, которые происходят между первым и последним повтором. Практически все песни Дилана строятся по модели "куплет — припев, куплет — припев", где припев почти всегда — звенящая набатом обманчиво простая фраза: "*Tangled up in blue*", "*You gotta serve somebody*", "*It's not dark yet, but it's getting there*," "*It's a hard rain's a-gonna fall*" ("Запутавшись в тоске", "Ты должен служить кому-нибудь", "Еще не стемнело, но близко к тому", "Тяжелый дождь прольется на нас").

Первые строчки *Hard Rain* — "*Oh, where have you been, my blue-eyed son? And where have you been, my darling young one?*" ("Где был ты так долго, голубоглазый мой сын, / Где долго так ездил, мой милый?") — парафраз старинной баллады "Лорд Рэндал", которая начинается так: "*Oh, where ha' you been,*

1 Строчки из стихотворения Дилана "Моя жизнь в украденной минуте" (*My Life in a Stolen Minute*: "...rode freight trains for kicks / and got beat up for laughs / cut grass for quarters / and sang for dimes...").

*Lord Randal, my son? Oh, where ha' you been, my handsome young man?*” (“Где был ты так долго, лорд Рэндал, мой сын, / Где долго так ездил ты, мой господин?”<sup>1</sup>). Дилан нарушает симметрию вопросов и ответов оригинала: его голубоглазый сын отвечает не двумя, а пятью строчками. Образы — “двенадцать туманных гор”, “шесть извилистых дорог” и так далее — напоминают Откровение Иоанна Богослова с его обязательным упоминанием точного количества причудливых предметов (“Я... увидел семь золотых светильников”<sup>2</sup>). Песня строится на музыкальном приеме расширения: ми-мажорный и ля-мажорный аккорды гипнотически раскачиваются вместе с увеличением количества фраз-ответов с пяти до семи, а потом до двенадцати. В припеве — “*And it's a hard, and it's a hard...*” — каждая строчка как будто понемногу увеличивает амплитуду; Дилан ищет и в конце концов нащупывает разрешение. Когда он спускается с этой высоты, его интонации становятся пророческими.

Многие мифы о дилановских шестидесятых не выдерживают проверки фактами, собранными в книгах Хейлина и прочих дилановедческих работах. Считается, что стиль Дилана изменился, когда он погрузился в наркотическую культуру, но периодически употреблять он начал, еще когда жил в Миннесоте. Говорили, что на “электрический звук” его вдохновили *The Beatles*, но с фолк-роковым звучанием он начал экспериментировать еще в 1962 году. Бытовала версия, что его дружно освистывали на первых концертах, где зазвучал рок, но на записи известного выступления на Ньюпортском фолк-фестивале 1965 года слышны аплодисменты, а не свист. Д. А. Пеннибейкер, снявший часть международного турне Дилана 1966-го, вспоминает, что, если и случались конфликты, виновник не слишком беспокоился на их счет. “Дилан прекрасно проводил время, — рассказал Пеннибейкер в нью-йоркском Музее телевидения и кино на симпозиуме, посвященном так и не выпущенному фильму о турне *Eat the Document* (“Съешь документ”). — Он скакал по сцене как заведенный”.

Грейл Маркус же описывает гастроль 1965–1966 годов как войну против темных реакционных сил. В книге “Невидимая республика”, переименованной позже в “Эту старую странную Америку” (*Invisible Republic; The Old Weird America*) он цитирует Эла Купера<sup>3</sup>, не пожелавшего продолжать гастроль в Техасе: “Посмотрите, что они там сделали с Кеннеди”. Особенное значение для Маркуса имеет случившаяся в мае 1966-го на манчестерском концерте перебранка между Диланом и публикой. Маркус считает этот случай самым показательным столкновением с врагом:

1 Пер. Л. Эпштейна.

2 Откр., 1:12.

3 Эл Купер (р. 1944) — американский музыкант и продюсер, помогавший Дилану со студийными записями и выступавший с ним на концертах в 1965–1966 годах в начале “электрического” периода Дилана.

*Он как будто выжидал... Какой-то человек поднимается и выкрикивает то, что беззвучно прокручивал в голове всю ночь. Все так, как он себе представлял: встает, время замирает, он останавливает концерт: "ИУДА!"<sup>1</sup>*

*Дилан произвольно вздрагивает. "Не могу поверить", — отвечает он полным презрения голосом. Слова развеяли отзвук проклятия крикуна, в этом взлелеянном выкрике слышалась фальшь — но отзвук успел заставить Дилана отступить. Он истерично кричит: "ТЫ ЛЖЕШЬ!"*

Когда в 1998 году *Columbia* все-таки выпустили диск с этим концертом — предыдущие 30 лет он существовал только в виде бутлега, — неопиты, возможно, начинали слушать его сразу с конца, с иудиного диалога. И скорее всего, разочаровывались. Сначала — перерыв, во время которого Дилан настраивает гитару. Когда раздается выкрик "Иуда!", толпа реагирует по-разному: кто-то смеется, кто-то охает, кто-то аплодирует. Нытье с задних рядов продолжается, его подхватывают другие. Ответ Дилана не похож на истеричный крик; он вообще не кричит. Он отвечает скорее устало и раздраженно. Как будто не расслышал, что именно орут эти люди, и поэтому выбрал универсальные и расплывчатые слова, какими любил бросаться на пресс-конференциях.

Дилан, конечно, получил свою порцию яда во время гастролей 1966-го, особенно от британских фолк-пуристов. Но непохоже, чтобы он столкнулся с организованным заговором. Британский исследователь Дилана К. П. Ли написал целую книгу о манчестерском концерте; благодаря ее публикации (1998) было сделано важное открытие: "Иуду" прокричал не какой-нибудь похожий на Пита Сигера пожилой фолк-деятель, а озадаченный 20-летний студент Кит Батлер. Английские журналисты нашли его в Торонто, на рабочем месте в банке, и выяснили, что он ничего заранее не планировал. "Меня дико разочаровало то, что я услышал, — сказал он. — Но, думаю, по-настоящему я взбесился, когда он начал петь те прекрасные песни — кажется, это были... э-э-э... их было две..."

Возможно, в описании манчестерского концерта Маркус и неточен, но он делает нечто не менее ценное: фиксирует окружавшее в середине 1960-х Дилана сумасшествие, когда две не сопоставимые друг с другом молодежные субкультуры (рок-н-ролл и фолк) всеми правдами и неправдами пытались приписать себе его предполагаемые послания, а старшее поколение не могло взять в толк, что происходит. Со времен Вагнера ни один музыкант не оказывался под таким абсурдным, противоречивым давлением. Неудивительно, что летом 1966-го после аварии Дилан решил исчезнуть: он был по горло сыт ролью мессии. Он окопался в городке Уэст-Согерти (Нью-

1 Обвинение было спровоцировано отходом Дилана от протестной тематики и традиционного фолка.

Йорк) вместе со всеми сопровождавшими его в турне музыкантами — *The Hawks*, позже сменившими название на *The Band*, — и десятками штамповал печальные традиционные песни. Именно они, *The Basement Tapes* (“Пленки из подвала”), стали главной темой книги Маркуса; он пишет, что в них “были восстановлены и заново придуманы некоторые основополагающие элементы культурного языка Америки”.

Во время калифорнийской части турне я заехал повидаться с Маркусом (он живет в горах Беркли). “Самое смешное, что я не оголтелый поклонник Дилана, — поделился он, потягивая пиво на кухне. — В течение многих лет мне было все равно, что он делает”. Как и другие старые поклонники, Маркус почти не интересовался Диланом 1970-х и 1980-х. Его рецензия в *Rolling Stone* на альбом *Self Portrait* (1970) — непонятный маневр в сторону легкой поп-музыки — начиналась словами “Что это за дерьмо?” И лишь в 1990-х, когда Дилан начал записывать фолковые и блюзовые кавер-версии, Маркус вновь заинтересовался им. Этот критик ценит самые темные и странные явления американской музыки — резкоголосого Дока Боггса и прочих мрачно-комичных окраинных певцов, собранных в “Антологию американской народной музыки” Харри Смита (*Anthology of American Folk Music*, 1952), — и считает, что место Дилана среди них. В заметке 1985 года Маркус написал, что в стареющем голосе Дилана хотел бы слышать “больше Дока Боггса”; чудо более или менее свершилось. Писатель будто проник в голову своего героя, Дилан ответил тем же, написав аннотацию на обложку “Невидимой республики”.

Мне все-таки казалось, что, опуская 20 лет деятельности, невозможно составить полное представление о Дилане. Что, если, как считают некоторые, вершина его творчества пришлась не на шестидесятые с их понтами и оскорблениями, а на семидесятые с их беспорядочными романтическими песнями? Или, как считает Клинтон Хейлин, еще позже, на восьмидесятые, когда он сочетал личные и апокалиптические темы, *Love-sick Blues* и “Откровение”? В 1981 году Лестер Бэнгс написал: “Если сейчас люди открестятся или — в лучшем случае — поднимут Дилана на смех с той же легкостью, с которой когда-то склонились перед ним, как они узнают, что он снова написал хороший альбом? Они не слушают его сейчас, что означает — они и тогда по-настоящему не слушали”.

На Западном побережье я встретился за чашкой чая с выдающимся исследователем канонической английской поэзии Кристофером Риксом. Мы сидели в его гостиной в массачусетском Кембридже. “Я не преподаю Дилана, — сказал он. — Это просто мое большое увлечение”. Несмотря на резкую манеру речи преподавателя современного английского, ему удастся погру-



жаться в пассивно-агрессивную движущую силу дилановской эмоциональности. “Слова составляются в ось, — сказал он в начале разговора. — Они не указывают на одно направление”. Дилан не отказывает себе в удовольствии поиронизировать, двусмысленность иногда достигается за счет простого повторения фразы. “Возьмем *Don't Think Twice, It's Alright* (“Дважды не думай, все нормально”), — продолжил Рикс, произнеся рефрен нараспев. — Сколько раз можно повторить совет не думать дважды? “Все нормально” можно повторять бесконечно, это успокаивает. Но “дважды не думай”? Я бы задумался”.

Мне вспомнились похожие туманные строчки из *Meet Me in the Morning* (ок. 1974):

<i>Look at the sun, sinking like a ship</i>	Посмотри на солнце — тонет как корабль,
<i>Look at the sun, sinking like a ship</i>	Посмотри на солнце — тонет как корабль,
<i>Ain't that just like my heart, babe When you kissed my lips?</i>	Вот и мое сердце, детка, так же, Когда ты поцеловала меня губы.

Эту замысловатую метафору — солнце как корабль, сердце как солнце — можно раскрутить в любую сторону. Пылает ли сердце как закат? Или тонет, исчезая из виду? А корабль исчезает за горизонтом или просто тонет? Более печальный вывод — кораблям и сердцам свойственно тонуть.

Другие, пытаюсь построчно толковать Дилана, обычно искали внешние факторы (он упомянул бомбу! Т. С. Элиота! Джоан Баэз!). Разговор о песне *The Lonesome Death of Hattie Carroll* Рикс начинает не с реального дела Уильяма Зантзингера — богатого мэрилендского фермера, который в 1963 году стал причиной смерти черной барменши<sup>1</sup>, но отделался шестимесячным заключением, — а с ритма фамилии Зантзингер: сильная доля, затем слабая. Он говорит, что вся песня подчиняется этому пульсирующему сжимающемуся ритму фамилии, из которой Дилан выкинул неудобную для пения букву “т”:

<i>William Zantzinger killed poor Hattie Carrol With a cane that he twirled round his diamond ring finger At a Baltimore hotel society gathering</i>	Уильям Занзингер убил бедную Хэтти Кэрролл Тростью, которую крутил в пальцах с бриллиантовыми кольцами На приеме в балтиморском отеле.
--	--

<sup>1</sup> Сильно пьяный Уильям Зантзингер несколько раз ударил Хэтти Кэрролл за то, что она, по его мнению, слишком долго наливала ему виски. Побой спровоцировали внутримозговое кровоизлияние, от которого она скончалась через несколько часов.

Слабые доли в конце каждой строчки создают ощущение беспомощности, и в этом, кажется, весь смысл: как ни возмущайся, кроткие страдают. Преобладающее чувство — не политический гнев, а трепетное сочувствие Хэтти Кэрролл, чья расовая принадлежность ни разу не упоминается. Эта песня, разумеется, не дает надежду на судебную реформу, и в отличие от надуманных протестных гимнов той эпохи она по-прежнему актуальна (в 1991 году выяснилось, что Уильям Зантзингер собирал ренту с людей, живших в крайне убогих домах, которые ему даже не принадлежали. В этот раз судья решительно объявил: 18 месяцев с отбытием наказания по программе внеюрисдикционной занятости без надзора).

В конце Дилан поет: *"Now's the time for your tears"* ("Самое время вам заплакать"). Рикс сказал: "Он это никак не акцентирует (например, не поет *"Now is the time"*, *"Сейчас самое время"*). Он не уговаривает. Плакать, возможно, стоило раньше, когда Хэтти умерла" (Пол Уильямс считает, что припев предыдущих куплетов *"Now ain't the time for your tears"* ("Пока еще рано плакать") — сарказм и Дилан обращается к "выскивающим причины либералам, которые озабочены проблемами, но по-настоящему не сочувствуют людям". Еще один стержневой момент). Дальше Рикс раскритиковал то, как Дилан в последнее время исполняет *Hattie Carroll*: "Он не дает песне говорить от своего имени. Боюсь, он сентиментальничает". Тут я задумался, не слишком ли глубоко копнул внимательный исследователь. Рикс превращал в фетиш мельчайшие детали записи и отказывал музыканту в праве развивать песни во время выступлений. Я только что слышал, как Дилан пел *Hattie Carroll* в Портленде, — это было лучшее его исполнение из тех, что я знаю. Он превратил аккомпанемент в ровный грустный вальс, а в середине сыграл убаюкивающее соло. Он напомнил, что "прием в отеле" был Балом старых дев, на котором танцевали до, во время и после рокового нападения на Хэтти Кэрролл. Это не сентиментальная, а довольно мрачная трактовка смысла песни.

Интерпретации Рикса отличаются удивительной глубиной, но, в конце концов, это просто интерпретации: Дилан в них предстает текстуальным, а не музыкальным явлением. Они, кроме того, наделяют его непогрешимостью, которая противоречит хаотичности его творчества. Сам Дилан отпирается от интеллектуальных трактовок, хотя есть ощущение, что от Нобелевской премии он не отказался бы. Даже в шестидесятые он так говорил о тех, кто называл его поэтом: "Гений — ужасное слово, а они считают, что понравятся мне, если будут его употреблять". Ему, кажется, больше по душе выступать перед подростками-дедхедами на бейсбольном поле. Бывает, он удивляет детей грустными шедеврами вроде *Hattie Carroll*, *Visions of Johanna* и *Not Dark Yet* или разучивает с ними какой-нибудь блюграссовый хит *Stanley Brothers*, но все же чаще они прыгают под *Tangled Up in Blue*. Та-

ким образом он собирает толпы и, кроме того, гарантирует, что не окажется скованным. Независимо от того, в хорошей он или плохой форме, каждый вечер он фактически говорит: “Подумай еще раз”.

ДУЛУТ, МИННЕСОТА. Здесь в 1941 году Дилан родился; позже семья переехала в железорудный промышленный город Хиббинг. Дилан раньше никогда не выступал в Дулуте. Город сдержанно взволнован его возвращением. Два дня подряд он появляется на первой странице *Duluth News-Tribune*. Витрины в центре города украшают надписи “Боб, добро пожаловать домой”. Жители надеются на обращение к городу: в конце концов, в 1998 году, получая “Грэмми” за лучший альбом года, он упомянул Дулут (в местной газете был заголовок “ОГО! ДИЛАН СКАЗАЛ “ДУЛУТ”!”). На концерте фанат запускает на сцену бумажный самолетик с надписью: “Поговори, пожалуйста”. Он приземляется вверх тормашками. Дилан не говорит. Тишина слегка расхолаживает; всего несколько слов — и публика взорвалась бы от восторга. На упреки подобного рода Дилан отвечает, что публичные речи заведомо проигрышны. Если он ограничится несколькими словами, люди заявят, что этого мало. Если же он будет обстоятельно разговаривать — решат, что он не в себе. В конце концов миннесотинцы как будто не сильно обиделись. На следующий день я спрашиваю у местного, не разочарован ли он. “Немножко, — отвечает. — Но в газетах пишут, что он много улыбался”.

Обсуждение Дилана часто сводится именно к этому: “Поговори, пожалуйста. Объясни, что это значит”. Но разве это необходимо? Он ведь уже проговорился во время ритуального акустического исполнения *Tangled Up in Blue*. Этот небольшой насыщенный рассказ — о двух парах, или об одной, или о паре и третьем лишнем — кажется автобиографичным: легко догадаться, о чем Дилан думает, когда поет: “*When it all came crashing down, I became withdrawn / The only thing I knew how to do was keep on keeping on / Like a bird that flew...*” (“Когда все рухнуло, я замкнулся, / Все, что мог, — продолжать держать путь, / Как птица в полете...”). Вообразите любое количество скандальных ситуаций в жизни Дилана. Но в самом конце прозвучали строчки, которые он прокричал с особым нажимом:

*Me, I'm still on the road,  
heading for another joint  
We always did feel the same,  
we just saw it  
from a different point  
Of view  
Tangled up in blue.*

Я же все еще в дороге,  
на пути в другой кабак.  
Мы всегда чувствовали  
одно и то же,  
Просто смотрели  
с разных точек зрения,  
Запутавшись в тоске.

Вдруг оказывается, что этот роман — долгая, бурная история, происходящая между Диланом и его публикой. Дилан — в одном месте, мы, остальные, — в другом, и все смотрят на вещи с разных точек зрения. На что же мы смотрим? Видимо, на то, что связывает нас с ним, — на музыку.

Каждый вечер этого турне публика оживала, услышав *Tangled Up in Blue*. Слова производили некоторый объединяющий эффект, но именно благодаря музыке между певцом и толпой устанавливалась особенная близость. Дилановская аранжировка сама по себе была набором нескольких музыкальных точек зрения. В записанной версии песню ведут мягкие звенящие мажорные аккорды, здесь же певец все время соскальзывал в другую гамму — в блюз. Разбирая и собирая заново собственную песню, он опускал ноты, выворачивал мелодию, растягивал напряжение, цеплялся за единственную ноту, вокруг которой менялись гармонии, акцентировал синкопы, накладывал трехдольный метр на двудольный. Поскольку остальные музыканты придерживались строгих диатонических гармоний и двудольного метра, напряжение в песне нарастало: противоположные лады сталкивались сладко-горькими дисгармониями, противоположные ритмы перекрывали друг друга танцующими отскоками. Радийный продукт превратился в зверя новой породы.

Перебирая диски и кассеты Дилана, я понял, что часто слушал тексты вполуха — ауру поэзии словам придавала музыка. Зачастую самые сильные словесные образы Дилана появляются в начале песни; что получится сделать с оставшейся частью, зависит от его чувства музыки. В 11-минутной балладе *Sad-Eyed Lady of the Lowlands*, которой завершается альбом *Blonde on Blonde*, Дилан придумывает величественные метафоры, рисуя объект его любви, — “*your eyes like smoke and your prayers like rhymes*” (“твои глаза — как дым, молитвы — как стихи”), — а затем в предпоследнем куплете нагоняет туману: “*They wished you’d accepted the blame for the farm*” (“Им жаль, что ты не взяла вину за ферму”). Какую ферму? Что с ней случилось? Почему она должна брать на себя вину? Следующая строчка заканчивается словами “*Phony false alarm*” (“Обманчивая ложная тревога”), которые отнюдь не проясняют картину. Дальше — снова припев, от которого терпение вот-вот лопнет: “*My warehouse eyes, my Arabian drums / Should I leave them by your gate, / Or, sad-eyed lady, should I wait?*” (“Мои глаза-склады, мои арабские барабаны, / Мне их оставить у твоих ворот / Или дожидаться тебя, женщина с грустными глазами?”). Что такое “глаза-склады” и как вообще их можно оставить? Дилановеды ломают голову, пытаясь разгадать эти загадки. Но музыка заставляет забыть о них. Мелодия припева — дугообразные подъем и спад, собранные из нот ре-мажорной гаммы, — величественна сама по себе, но в пятом куплете Дилан еще больше усиливает это впечатление. Группа продолжает в ре мажоре, а Дилан с каждым слогом скользит назад к верхнему ре. Гармонии движутся вокруг него, а он поет на одной ноте, будто наблюдает за музы-

кой с вершины. Этот трюк так же стар, как сама музыка. В “Дидоне и Энее” Перселла, когда сопрано поет “Помни меня, помни меня”, наши сердца попадают на тот же крючок.

Как Хэнк Уильямс до него — или, если уж на то пошло, Шуберт и Верди, — Дилан усиливает значение текстов музыкальными приемами. Взять хотя бы *Mama, You Been on My Mind*, которая долго ассоциировалась с Джоан Баэз, но впоследствии появилась в записи непосредственно Дилана на сборнике *The Bootleg Series, Vols 1–3*. Песня начинается с рваного хаотичного образа:

*Perhaps it's the color of the sun  
cut flat  
And covering the crossroads  
I'm standing at*

Возможно, цвет солнца,  
разрезанного вдоль,  
Покрывает все перекрестки,  
на которых стою...

Слова накладываются на гармонию, движущуюся от аккорда ми мажор к септиму до-диез и дальше к фа-диезной септиму. Эта неудобная последовательность вариаций как нельзя лучше подходит барочному образу выше. Мы в недоумении. Затем певец будто приходит в себя и с самоуничижительной ухмылкой пробует поэтизировать свои переживания:

*Or maybe it's the weather  
or something like that  
But Mama, you been on my mind*

А может, дело в погоде  
или чем-то таком,  
Но, мама, я думал о тебе.

Гармония тоже упрощается, мягко перемещается от из ми мажора в до-диез минор и обратно. Вместе с аккордами меняется и смысл.

Сходным образом работают десятки песен Дилана. Тревожная религиозная *In the Garden* показывает муки Христа в Гефсиманском саду, блуждая по десяти разным аккордам, каждый из которых звучит как предательство. Универсальная ярость *Idiot Wind*, центральной песни альбома *Blood on the Tracks* — “*Someone's got it in for me, they're planting stories in the press*” (“Кто-то точит на меня зуб, в газетах печатают выдумки”), — выплескивается единообразным гармоническим взрывом: каждая строчка соль-мажорной песни начинается с мучительного, бьющего по ушам до минора. Еще чаще встречаются загадочно простые аккорды. В *Knockin' on Heaven's Door* их всего четыре, но они неотвязно звучат неразрешимой гнетущей секвенцией — образ “большой черной тучи”, нависшей над Билли Кидом.

Это не означает, что все дело только в музыке. Дилан на самом деле пугающе умело обращается с английским языком. Точные рифмы держат интригу во всех смысловых скачках и переменах сцен. Незадолго до смерти

Джон Леннон высмеивал Дилана, выставяя того циником, подбирающим рифмы из собственного словарного запаса. Но я понятия не имею, в каком словаре мог родиться такой куплет:

*What can I say about Claudette?  
Ain't seen her since January,  
She could be respectably married  
or running a whorehouse  
in Buenos Aires<sup>1</sup>.*

Что сказать о Клодетте?  
Не видел ее с января,  
Может, замужем, как приличная,  
а может, бандерша  
в Буэнос-Айресе.

Дилан к тому же ловко управляет со сложными анжамбеманами — строчками, которые кажутся законченными, но смысл которых меняется в последующих фразах. Они воздействуют не на зрение, а на слух, чем Дилан и пользуется на концертах. На сделанной в 1980-м в Сан-Франциско записи он поет *Simple Twist of Fate* — смысл меняется почти с каждым словом. Эта версия сильно отличается от альбомной, последний куплет начинается так:

*People tell me  
it's a crime  
To remember her for too long a time  
She should have caught me  
in my prime  
She would have stayed with me  
Instead of going back off to sea  
And leaving me*

Люди говорят мне:  
это преступление —  
Помнить ее так долго.  
Мне бы встретить ее,  
когда я был молод,  
Она бы осталась со мной,  
А не уплыла бы за моря,  
Не бросила б меня.

Дилан замедляется, кажется — конец истории. Но нет:

*To med-i-tate...*

Раз-мыш-лять...

В голос, в котором до того звучала уместная печаль, вкрадывается усмешка. Дилановский упор на “размышлять” подсказывает, что название-припев песни еще появится в последний раз, но непонятно, как именно Дилан подойдет к нему. В его голосе появляется гордость — одно из тех чувств, которые ему прекрасно удастся передать, — и темп вновь ускоряется: *“Upon! A! Simple! Twist! Of! Fate!”* (“О! Простом! Повороте! Судьбы!”).

За игрой слов прячутся серьезные музыкальные отголоски. В *Simple Twist of Fate* мягкое биение басов принимает форму *basso lamento* — того же нисходящего хроматического рисунка, на котором держится “Плач Дидо-

1 Песня *The Groom's Still Waiting at the Altar*.

ны". Правда, в дилановской истории несчастной любви нет тех же трагичных глубин, что у Перселла. Скоротечный роман, женщина уходит, мужчине не дают покоя воспоминания, в то же время он хочет забыть ее. Музыка развертывается в мягком темпе в мажорной тональности. Но, как и в начальных тактах Струнного квартета соль мажор Шуберта, сюда незаметно вкрадывается ламентная фигура. И так же, как в могучей арии Перселла, слова подчеркивают непостижимость управляющей людскими отношениями судьбы:

*A saxophone someplace far off played  
As she was walking on by the arcade  
As the light burst through  
a beat-up shade  
Where he was waking up  
She dropped a coin into the cup  
Of a blind man at the gate  
And forgot about a simple  
twist of fate*

Где-то вдали играл саксофон,  
А она все шла вдоль аркады,  
А свет прорвал  
потрепанную тень,  
Там, куда он подходил,  
Она кинула монетку в чашку  
Слепцу у ворот  
И позабыла о простом  
повороте судьбы.

За века произошла восхитительная смена гендерных ролей. У Перселла уходит мужчина, оставляя Дидону горевать: "Помни меня, но не мою судьбу!" В маленькой трагедии Дилана прочь отправляется женщина, а мужчине остается размышлять о поворотах и превратностях судьбы.

Независимо от того, оглядывался Дилан на 1689 год или нет — а с ним ни в чем нельзя быть уверенным, — у своеобразной основательности его лирики без труда находятся аналоги в старых песнях. Своей истинной религией он называл традиции фолка, блюза, спиричуэлс и народных баллад; привычка смешивать жанры может объяснить его склонность смешивать религии. "Я верю в поющего *I Saw the Light* Хэнка Уильямса", — заявил он критику Джону Парелесу. У Дилана цепкая память на стихи любого рода, его любимый способ сочинять — взять одну строчку существующей песни и прибавить к ней еще одну или дюжину собственных. "*As I went out one morning*", — начинается старое стихотворение, Дилан добавляет: "*To breathe the air around Tom Paine's*" ("Я вышел однажды утром / Вдохнуть воздух Тома Пейна". Альбом *Time Out of Mind* — захватывающее возвращение к этой форме, так как здесь Дилан с удвоенной силой набросился на такой стиль сочинения. Старая песня: "*She wrote me a letter and she wrote it so kind, / And in this letter these words you could find*" ("Она написала мне сердечное письмо, / И в этом письме такие слова"). Дилан меняет вторую строчку: "*She put down in writing what was in her mind*" ("И в этом письме она делится мыслями"). Старая песня: "*This train don't pull no gamblers, / Neither don't pull no midnight ramblers*" ("В этом поезде не ездят игроки, / Не ездят полуночные бродяги").

Дилан пишет: “*Some trains don’t pull no gamblers, / No midnight ramblers, like they did before*” (“В некоторых поездах не ездят игроки / И полуночные бродяги, как раньше бывало”).

На *Time Out of Mind* все подчиняется старомодному мечтательному настроению. XX века на альбоме вообще нет: в поездах не поощряются азартные игры, люди ездят в экипажах, кондиционеров нет (“слишком жарко, чтобы заснуть”), звонят церковные колокола, “голубой” означает цвет, время суток определяется по солнцу, фонари, очевидно, газовые (и их “тушат”), а сам певец большую часть времени идет пешком. Блуждания вот-вот занесут его в сельскую пустошь “Зимнего пути” Шуберта (который и начинается строчками в духе Дилана: “Чужим сюда пришел я, / Чужим и ухожу”). Певец глубоко переживает тоску: он очарован музыкальным прошлым, которого уже не вернуть. Так и представляешь себе его до глубокой ночи не расстающимся с любимыми записями и сборниками песен: он слушает и пишет, читает и пишет. Это песни о том, что слушать — занятие для одиноких; к этому можно добавить записанную в 1983-м и включенную в сборники *Bootleg* песню *Blind Willie McTell*, предвестник диска *Time Out of Mind*. Он пел: “*I’m gazing out the window of the St. James Hotel / And I know no one can sing the blues like Blind Willie McTell*” (“Смотрю в окно в “Сент-Джеймс-отель” / Никто не поет блюз как Блайнд Уилли Мактелл”).

Меланхолия может стать разрушительной, но Дилан этого не допускает. Лучшие песни с *Time Out of Mind* необъяснимо забавны: в том, как Дилан управляет с обрывками голоса, в рассеянности воображения, в бессилии, возможно, порожденном его одержимостью историей, в преобладании образа старого ворчуна мелькает озорное злорадство. В песне *Not Dark Yet* он свел вместе все свои любимые приемы: неспешные размеренные гармонии, маятником раскачивающиеся между мажором и минором; творческие переработки прошлого [“*There’s room enough in the heavens*” (“На небесах достаточно места”) превращается в “*There’s not even room enough to be anywhere*” (“Места не хватит, чтоб быть где угодно”)]; колючие афоризмы (“*I can’t even remember what it was I came here to get away from*” (“Даже не помню, от чего я сбежал сюда”), “*Behind every beautiful thing there’s been some kind of pain*” (“За каждой прекрасной вещью прячется какая-то боль”); вспышки библейских откровений плюс обнаруженная одним интернет-экспертом цитата из Талмуда “*I was born here and I’ll die here against my will*” (“И родился здесь, и умру здесь не по своей воле”<sup>1</sup>)). Если ему не удастся спеть отдельные низкие ноты, он жестом показывает скольжение, так что их можно прочувствовать. Как и в *Sad-Eyed Lady*, Дилан здесь находит способ расширить припев. Строчка “Еще не стемнело, но близко к тому” нота за нотой настойчиво

1 Пиркей Авот, Гл. 4, 22. Точная цитата: «...и не по своей воле родился, и не по своей воле живешь, и не по своей воле умрешь...»



ползет вверх по теперь уже ограниченному диапазону певца. Как и хриплый гений дельта-блюза Скип Джеймс, Дилан наделяет закольцованную форму гнетущим ощущением предопределенности.

И все же *Not Dark Yet* наполнена невероятным чувством прибытия. Кристофер Рикс отметил бы, что слова вновь разворачиваются и указывают в противоположном направлении. Песня заканчивается словами "*I don't even hear a murmur of a prayer / It's not dark yet, but it's getting there*" ("Я даже не слышу шепот молитвы. / Еще не стемнело, но близко к тому"). Что может быть безрадостней? Боб Дилан смотрит в лицо смерти и распада. Но на словах "шепот молитвы" он повышает рисунок мелодии на ступень, совершает небольшой изящный поворот и создает тем самым новую мелодию. Он соскальзывает в триоль, в пританцовывающий ритм, который кто-то другой подхватывает на гитаре. Чем ближе финал песни, тем больше темнота уступает живому колеблющемуся движению музыки и все еще возможному "шепоту молитвы". Тот, кто читает Хэнка Уильямса, оглядывается на *I Saw the Light*, якобы духоподъемную религиозную песню, на самом деле наполненную ужасом. "*I saw the light, I saw the light, / No more darkness, no more night*" ("И узрел я свет, узрел я свет, / Больше нет темноты, ночи нет"), — настаивал Хэнк. Но нисходящая мелодия опровергала его слова. Изящно поворачивая вверх, Боб заявляет: "Я даже не слышу шепот молитвы". И ему вы тоже не верите.

МИННЕАПОЛИС, МИННЕСОТА. Дилан только что отыграл концерт в Таргет-центре. Дело движется к полуночи, я ухожу с арены и вижу припаркованные у обочины автобус и грузовик. Техники загружают оборудование. Откуда-то бьет яркий электрический свет — оказывается, с переносной ТВ-камеры. Вокруг люди, застенчиво улыбаются, как всегда, когда оказываются рядом со знаменитостью. Сердце начинает биться чуть быстрее. Рядом с автобусом стоит человек с жесткой спутанной шевелюрой и с неловким видом раздает автографы. Это Лайл Ловетт, и у него только закончился концерт в зале неподалеку. Я возвращаюсь в отель.

Благодаря этому эпизоду я задумался о том, как сложно быть фанатом. Я не просил организовать интервью с Диланом, но на секунду мне показалось, что я вот-вот увижу его вблизи. Я почувствовал фанатский восторг. За несколько лет до этого момента музыка Дилана впервые по-настоящему накрыла меня, и с тех пор я, видимо, его фанат. Приехав в Берлин, я остановился у друга. Одной из немногих пластинок в его коллекции была *Highway 61 Revisited*, через пару дней я в нее влюбился: отчаянно забавные тексты, одновременно простая и величественная музыка, абсолютное достоинство, злость, ретроспективный взгляд на жизнь. Позже я узнал, что мое запоздалое

обращение к Дилану прекрасно вписывалось в классическую модель рок-фанатства: в книге, исследующей аудиторию Брюса Спрингстина, Дэниэл Кавикки подразделяет поклонников на категории из “Видов религиозного опыта” (*Varieties of Religious Experience*) Уильяма Джеймса. Резко обратившихся, “подчинившихся чужой воле” фанатов Кавикки выделяет в отдельную категорию, отмечая, что зачастую это происходит в условиях изоляции или в чужой стране.

Быть фанатом действительно так глупо, как кажется? Или же это дань уважения тому сорту людей, которых раньше называли “великими”? Американцы всегда с подозрением относились к идее величия и связанному с ней вязкому немецкому духу. Ее место давным-давно занял мир звезд, культ молодости и богатства. Кем бы ни был Дилан, он точно не звезда: он не в состоянии следить за своим образом на глазах у публики. В то же время ни внешностью, ни поведением, ни звучанием он не похож ни на одного великого человека в истории. Он преподносит себя как бродячего продавца музыки вроде Би Би Кинга, Ральфа Стэнли или Уилли Нельсона. Он, как правило, недоступен для СМИ, но в то же время его никак нельзя назвать отшельником, а ведь это именно та территория, на которой произрастают гении Америки.

В современной трактовке “артист” — тот тот, кто выражает себя через искусство, кто делится “прочувствованными” эмоциями и “прожитым” опытом, кто встречается и общается с публикой. Искусство превращается в образ действия, во многом становясь жалким. В случае Дилана эмоции, безусловно, были в тот или иной момент прочувствованы, но они спонтанно появляются в самих песнях, в клубке слов и музыки. Даже в моменты наибольшей откровенности он задвигает самого себя подальше, становясь, как правило, обаятельно-рассеянным, и позволяет музыке воспрянуть. Наивысшее возбуждение приходит под конец, в безмолвных финалах величайших его песен — от *Sad-Eyed Lady* до *Not Dark Yet*, — когда группа еще раз играет куплет, а слова погружаются в тишину.

## 18.

# Страсть

Вспоминая Лоррейн Хант-Либерсон

**М**ещо-сопрано Лоррейн Хант-Либерсон умерла от вызванных раком груди осложнений 3 июля 2006-го. Ей было 52 года. За пределами мира классической музыки новость о ее смерти не вызвала особого интереса: нельзя сказать, чтобы ее знали в каждом доме даже на уровне Рене Флеминг или Йо-Йо Ма, периодически появляющихся на экранах телевизоров воскресным утром. В последние годы она нерегулярно записывалась; она стеснялась давать интервью, у нее не было пресс-агента. Ее слава проявлялась в бесконечно расширяющемся шлейфе пыла и трепета, который тянулся за ней каждый раз, когда она пела. На глубоко скорбящих ее творчество действовало особенно сильно.

Я был в их числе. В ее последние годы мне было все сложнее сохранять критическую дистанцию даже несмотря на то, что я никогда не видел ее ближе чем с восьмого ряда. Первые дни после ее кончины я пытался написать что-нибудь о ней и не смог. Называть ее “великой” и “выдающейся”, бросаться привычными в разговоре о дивах словами вроде “богиня” и “бессмертная” казалось неправильным: эти слова помещали Хант-Либерсон на пьедестал, в то время как тепло ее голоса всегда делало ее близкой. Мои попытки написать хронику ее карьеры — а видел я ее раз двенадцать — превратились в упражнения по поиску слов. Впервые услышав ее в Бостонской лирической опере в 1993 году, в “Беатриче и Бенедикте” Берлиоза, я назвал ее “блестящей” и “глубокой”. Когда она появилась в поставленном Нью-Йоркской городской оперой “Ксерксе” (1997), я сравнил ее с Каллас. В 2001-м она исполняла кантаты Баха в Линкольн-центре — я написал, что “она погрузила публику в транс”. В 2003-м я заявил, что запись кантат в ее исполнении, выпущенная лейблом *Nonesuch*, была “настолько прекрасна, что могла бы остановить зарождающуюся войну”. А о выпущенном в 2005-м на *Avie* диске арий Генделя я писал: “Красота, в присутствии кото-

рой хочется опустить жалюзи, отключить телефон и ни с кем не разговаривать". Способность слов выразить музыку ограничена, и Хант-Либерсон эти границы перешла. Тем не менее придется использовать мало о чем говорящую превосходную степень. Я никогда не слышал настолько поразительной певицы.

В последний раз я видел Хант-Либерсон в ноябре 2005 года в Карнеги-холле, где она в сопровождении Бостонского симфонического исполняла написанный ее мужем Питером Либерсоном цикл *Neruda Songs*. На сцену она вышла в ярко-красном разлетающемся платье. Ее волосы были короче, чем раньше, она немного похудела, но в целом выглядела здоровой. Тем вечером она пела с такой неослабной силой, что казалось — она никогда не уйдет. А потом она умерла, оставив пустовать вершину.

Лоррейн Хант родилась в Сан-Франциско в семье строгих преподавателей музыки. В детстве она училась играть на фортепиано, скрипке и альте, выбрав последний основным инструментом. Она привлекала к себе внимание каждый раз, когда пела (правда, это случалось сравнительно редко). В 1972 году на концерте Юношеского оркестра Окленда она исполнила арию из "Самсона и Далилы" Сен-Санса; Чарлз Шир в пронзительной заметке для *Oakland Tribune*, кажется, впервые описал столь знакомое теперь волшебство: "Она просто стояла и пела, едва открывая рот, с точными верхними нотами, выровненным по всему диапазону тембром, превосходно контролируя динамику *crescendo* — *diminuendo*".

К 1979 году Хант-Либерсон стала ведущей альтисткой Симфонического оркестра Беркли. Когда оркестр решил поставить в Государственной тюрьме Сан-Квентин оперу "Гензель и Гретель", она вызвалась исполнить партию Гензеля. В таких нетрадиционных обстоятельствах она и дебютировала в опере. В начале 1980-х во время учебы в Бостоне она начала петь постоянно, обратив на себя внимание благодаря исключительно выразительному исполнению кантат Баха в церкви св. Эммануила под управлением Крейга Смита. В 2004 году в интервью для *The New Yorker* Чарльз Миченер соотнес ее вокал и игру на альте: "Альт — это голос среднего регистра, он должен быть чутким ко всему вокруг. Насыщенная зернистость ее вокала, способность извлекать ноты из ниоткуда чем-то напоминают альт — нет никакого внезапного включения голоса, никакого щелчка. Она, как и большинство альтистов, скромна и не страдает присущим певицам тщеславием. Когда мы впервые исполняли кантаты Баха, она просто растворилась как личность".

Ее выступления в церкви св. Эммануила привлекли внимание молодого режиссера Питера Селларса — в 1985 году он пригласил Хант-Либерсон

на роль Секста, сына Помпея, в современной постановке оперы Генделя “Юлий Цезарь в Египте”. Секст превратился в молодого, жаждущего мести радикала с бешеным взглядом и узи в руках. Она показала себя не только музыкальной, но и драматической артисткой. “Она запела, и вы как будто оказались в самом сердце бушующего лесного пожара, — вспоминал Селларс. — Кое-что *слегка* выходило из-под контроля, но взамен получалась чистая мощь, чистая концентрированная энергия”.

Вместе с Барочным филармоническим оркестром Беркли Хант-Либerson продолжила исполнять и записывать Генделя, поучаствовала в знаменитой танцевальной постановке *L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato* Марка Морриса и спела в “Дидоне и Энее” Перселла. Но полностью посвятить себя пению она решила лишь после того, как украли ее альт. В 1990-х ее наконец начали узнавать, главным образом благодаря немедленно ставшей легендарной “Теодоре” Генделя, поставленной Питером Селларсом на Глайнбурнском фестивале в 1996 году. В 1999-м состоялся ее поздний дебют на сцене Метрополитен-Опера в “Великом Гэтсби” Джона Харбисона. Овации, которыми Хант-Либerson наградили в Метрополитен-Опера в 2003 году за партию Дидоны в “Троянцах”, означали, что она превратилась в признанную диву.

И все же она с трудом вписывалась в классический мейнстрим. “Лоррейн *слегка* не в себе”, — говорили о ней представители музыкального бизнеса, имея в виду северокалийфорнийские черты ее характера: духовные искания, интерес к астрологии, увлеченность альтернативной медициной. Иногда она смущала коллег странным чувством юмора и визгливым смехом. Ей нравилась любая музыка; на домашних концертах она пела обжигающие версии джазовых и блюзовых стандартов, среди прочих любимых исполнителей называла Джони Митчелл и Стиви Уандера.

В ретроспективе необязательные интересы и мнимая эксцентричность Хант-Либerson кажутся неотъемлемой составляющей ее творческого развития. Со своей необузданной страстью, присущей величайшим исполнителям поп-музыки, джаза и госпелов, она вышла за рамки преобладающего в мире классики сдержанного профессионализма. Ч сравнивал ее с Марией Каллас, но, возможно, она была ближе к Махалии Джексон. Она любила выходить на бис со спиричуэлс *Deep River* и с поразительной естественностью пела: “*Deep river, my home is over Jordan / Deep river, Lord, I wanna cross over into camp ground*” (“Глубокие воды, мой дом за Иорданом, / Глубокие воды, Господи, хочу переплыть и попасть в стан”).

У Хант-Либerson был глубокий, идеально поставленный голос. Он звучал как утешение, успокоение. “Само время замирало, заслушавшись”, — писал Ричард Дайер в некрологе для *Boston Globe*. В репертуаре певицы центральное место занимали несколько арий, которые я воспринимаю

как благословение, возложение рук: исключительно чувственная *Ombra ma fui* из “Ксеркса”, *As with rosy steps the morn* из “Теодоры”, которую она превратила в гимн блаженства, и *Schlummert ein, ihr matten Augen* Баха, которую в тревожной, цепляющей постановке Питера Селларса она пела в больничном халате.

Такое исполнение было результатом продуманного мастерства, а не интуиции. Я попросил меццо-сопрано Ребекку Рингл, с которой познакомился в Мальборо-колледже, объяснить мне, как работал голос Либерсон. “Главным ее талантом было искусство фразировки, — сказала Рингл. — Это сам по себе неплохой инструмент, но у нее великолепная техника, она, как звезда первой величины, естественно фразирует”. Гласные, по словам Рингл, очень чистые — они звучат примерно так же, как и в обычной речи, а не растягиваются и не искажаются, как это свойственно классическому вокалу (где “я” превращается в “йя-а-а-а” и так далее). “Когда я слушала кантаты Баха в постановке Селларса в Бостоне, — сказала Рингл, — меня поразила одна часть, которую она спела тише, чем, как мне казалось, способно уловить человеческое ухо, и все равно я слышала каждое слово”.

Очарование служило отправной точкой. Хант-Либерсон могла говорить и на языке страсти, боли или пугающего гнева. На сцене Нью-Йоркской городской оперы ее Ксеркс, поначалу такой прелестный, разразился убийственной тирадой: “*You are spiteful, perverse, and insulting*” (“Ты злая, развращенная, ты ранишь”). *La Anunciación*, центральная ария рождественской оратории Джона Адамса *El Niño*, в ее исполнении звучала как глас вопиющего в пустыне. Когда в Нью-Йоркской филармонии она пела кантату Бенджамина Бриттена *Phaedra*, слушатели застыли во время высокого монотонного выпевания слов “*I stand alone*” (“Я одна”). А в партии Ирены, христианской мученицы из “Теодоры”, она превратила голос в орудие морали. На DVD с записью “Теодоры” с Глайнборнского фестиваля звучит важнейший момент: “*Bane of virtue, nurse of passions... Such is, prosperity, thy name*” (“Проклятие добродетели, кормилица страстей... Вот твои имена, богатство”). Деньги, иными словами, губят душу. Фраза “*Thy name*” поется 18 раз, голос к концу вздымается пламенеющим мечом.

Ни одна современная певица не смогла превзойти Либерсон в “Плаче Дидоны”. В записи с Барочным филармоническим оркестром под управлением Николаса Макгигана она начинает в состоянии неземного спокойствия, соединяя звуки в текучее легато. Первые повторы фразы “Помни меня” — нежные, статичные. Но, когда плач возвращается в верхних границах диапазона, ее голос чуть надывается, придавая всей сцене большую эмоциональную насыщенность. Когда последовательность повторяется, первое “Помни меня” звучит немного слабее, подрагивает, а последнее —

неожиданно сильнее и драматичнее. Она вычерчивает все стадии горя Дидоны крайне экономно, заканчивая нарочито вызывающими звуками.

Пролетев по всей гамме чувств от ангельского спокойствия до ангельского же гнева, карьера этой самой совершенной певицы завершилась очень человеческой демонстрацией любви. Летом 1997 года в Санта-Фе она познакомилась с Питером Либерсоном на премьере его оперы *Ashoka's Dream*. Они полюбили друг друга и в конце концов поженились; Либерсон начал сочинять, ориентируясь на голос жены. Несмотря на репутацию композитора, искусно владеющего двенадцатитоновой техникой, Либерсон всегда тайне тянулся к чувственным гармониям позднего романтизма. В колледже я слушал один из его курсов и помню, как однажды он больше часа подробно разбирал *Adagietto* из Пятой симфонии Малера, наслаждаясь каждой горько-сладкой паузой, каждым увеличенным трезвучием. С появлением в жизни Либерсона Лоррейн Хант на первый план в его произведениях выдвинулось стремление к гармоническим радостям при неизменной методической скрупулезности.

В *Neruda Songs* собраны некоторые из самых беззастенчиво лиричных произведений Америки со времен Гершвина. Кроме того, это очень личная музыка, выбор стихотворений Неруды как будто подтверждает слабость здоровья Лоррейн. Последняя песня, душераздирающий Сонет № 92, начинается словами "*My love, if I die and you don't*" ("Случись мне первым умереть, любовь моя..."). Музыка строится вокруг похожей на колыбельную мелодии в соль мажоре, рисует атмосферу неподвижного летнего дня. Вокальная партия заканчивается на си, после чего нота продолжает звучать двумя тактами альтов, словно они пытаются удержать покидающую их певицу. Сам композитор тоже удерживает ее. Последнее слово — *Amor*.

## 19.

# Блаженны тоскующие

Поздний Брамс

**К**омпозитор Мортон Фелдман однажды рассказал анекдот о музыке и смысле: “Приехали как-то к Гайдну два журналиста из Кельна. Расспрашивали его о программных в буквальном смысле работах, и он сказал: “Да, я написал произведение, которое является разговором грешника с Богом”. Важная тема, да? Они спросили: “Как оно называется?” а он: “Забыл”.

Анекдот Фелдмана, основанный на реальном эпизоде из жизни Гайдна, мог быть и об Иоганнесе Брамсе. Его мог бы рассказать и сам Брамс. У столпа немецкой музыки, которого Ханс фон Бюлов записал в лигу “трех Б” вместе с Бахом и Бетховеном, было нетривиальное чувство юмора, он частенько заигрывал со смыслами: ложная откровенность и тут же быстрое отступление.

В 1879 году Брамс написал характерно расплывчатое письмо композитору и дирижеру Винценцу Лахнеру, попросившему разъяснить одно место из Второй симфонии. Начинаясь с далекого звука валторны и заканчиваясь грубоватым оркестровым танцем, фрагмент звучал будто солнечной ре-мажорной пасторалью. Но под этой поверхностью проскальзывают зловещие образы — низкие аккорды тромбонов и тубы, колющие диссонансы архаичных каденций. Лахнер интересовался, зачем в начале светлой части нужны такие “мрачные, печальные звуки”. Ответ Брамса был таким:

*Это мое первое вступление тромбонов — не могу без него обойтись, как и вообще без тромбонов. Объяснение этого пассажа потребовало бы от меня многословности. Мне между прочим пришлось бы признаться в том, что по натуре я глубоко меланхолический человек, что черные крылья неизменно шумят над нами и что — быть может, неслучайно — за симфонией идет маленький трактат о великом Warum? [мотет “На что дан страдалыку свет”]. Если*



вы с ним незнакомы, могу прислать. Он бросает необходимую резкую тень на эту веселую симфонию и может объяснить и тромбоны, и литавры.

В этот момент и Винценц Лакнер, и все мы, подглядывающие из-за его плеча, думаем: “Ага! Маэстро раскрывает секреты!” У Второй симфонии есть скрытый смысл — страдания Иова, нечестивые призывы смерти, в самом буквальном смысле разговор грешника с Богом. Но Брамс сводит все к насмешке: “Но, пожалуйста, не принимайте это чересчур серьезно или трагично, особенно тот самый пассаж!” Далее он описывает мимолетный диссонанс в финальных тактах части как “чувственный, прекрасный звук”, который “появляется самым логичным образом, совершенно самостоятельно”.

Другими словами, все дело в технике. Черные крылья, свет во тьме и разговоры с Богом — сладости, которые он швыряет музыкальным детям. Когда мы вырастаем, музыка становится самодостаточной. Брамс более или менее повторил свою шутку в письме к издателю, касающемуся мотетов *Warum?* и связанному с ними “О Спаситель, разверзни небеса”. Он предложил ради экономии поместить объявление следующего вида: “Мотеты Ио. Бр. № 1 “На что?”, № 2 “О!””.

И все-таки о шуме черных крыльев не так-то просто забыть. Они как тот белый медведь у Достоевского<sup>1</sup>, о котором нужно не думать. Письмо Лакнеру кажется откровением, потому что отражает музыкальные механизмы как таковые. Брамс играет в намеки и отказы не только в письмах, но и в музыке. Вторая симфония начинается со спускающейся и поднимающейся трехнотной фигуры, тематического стержня всего произведения. Вступительная часть — теплая, размеренная, богато оркестрованная — задает преобладающее настроение симфонии. Но очень скоро этот импульс затухает: фактура истончается, струнные движутся вниз, на сцену вползает прятавшийся квартет тромбонов и тубы. Деревянные духовые уныло играют трехнотную фигуру, ниже грохочут литавры. Брамс таким образом разрушает привычный нарратив симфонического ритма. Он напоминает рассказчика, который, произнеся: “Помню, как однажды в молодости...”, умолкает от нахлынувших смутных воспоминаний.

Дальше происходит нечто не менее замечательное. Послав в мир света темный луч, Брамс без труда возвращает свет, пожимает плечами и продолжает. Основная ре-мажорная тональность приходит снова, еще прочнее закрепившись в басах, трехнотный узор расцветает в живой, стремительной скрипичной партии. Райнхольд Бринкман в книге “Поздняя идиллия: Вторая симфония Иоганнеса Брамса” (*Late Idyll: The Second Symphony of*

<sup>1</sup> Автор допускает неточность: игру в белого медведя (встать в угол и не думать о белом медведе) описывает в своих неоконченных “Воспоминаниях” Л. Н. Толстой.

*Johannes Brahms*) называет это “новым началом”. Музыка, по Бринкману, “скрывает непостижимое, словно тайное измерение кажущейся прочной композиции”. Периодически колебания возвращаются и берут верх в коде этой части: одна из валторн и струнные теряются в болезненной хроматической разработке первой темы. Затем врываются духовые с новой темой. Это бодрый, живой напев, автоцитата песни *Es liebt sich so lieblich im Lenz* (“Любовь так хороша весной”). Музыка так же наивна, как и слова: симфония словно пытается приободриться и стряхнуть безымянную грусть. Возможно, Брамс именно это все время и пытался донести до нас. Но дело движется к финалу: весенняя песня уносится быстрым *diminuendo*, словно бражники с опустевших улиц. В последних тактах валторны замыкают круг печально-радостными начальными аккордами.

Брамс — не самая простая тема для разговора. Его, с одной стороны, можно назвать чистейшим классическим композитором, квинтэссенцией духа нового искусства. Он не написал ни одной оперы, пренебрегал романтическими фантазиями ради самодраматизации, оттачивал старые классические и барочные формы и, очевидно стремясь оставить потомству корпус совершенных произведений, уничтожил десятки собственных сочинений. Ричард Тарускин называет Брамса пионером исторического склада ума — “первым крупным композитором, выросшим в рамках современной нам концепции “классической музыки” и научившимся взаимодействовать с ней. В брюзгливом настроении Брамса можно обвинить в том, что он положил начало эпохе академической музыки — практике написания произведений, больше подходящих для академического разбора, чем для широкого потребления.

В то же время творчество Брамса — очень личное и откровенное. Для поклонников он самый компанейский композитор, достигающий нужных глубин одиночества, в которых мы все рано или поздно оказываемся. Он обращается к нам не богоподобным гласом Баха, не экстазом в стиле Моцарта или Шуберта, но как равный, сочувствующий другим беспокойный ум. Вторая симфония как будто обнажает собственные многочасовые попытки Брамса сбросить с себя парализующую депрессию. Я говорю “как будто”, потому что полной уверенности в этом нет. Какую роль сыграл бы композитор в уличной сценке, что я набросал? Стал бы он забытым всеми, тоскующим бедолагой? Или был бы среди смеющихся, танцующих бражников? А мы, слушающие впотьмах, действительно одиноки?

Любой великий композитор застывает в одном легко повторяющемся образе — Бах гримасничает в парике, Моцарт смотрит с напряженной полуулыбкой, взлохмаченный Бетховен сжимает перо. Брамс придумал соб-

ственную иконографию: в 1878 году в возрасте 45 лет он отрастил густую бороду, за которой прятался до конца жизни. Со своей седой гривой волос и округлым животом Брамс иногда походил на ворчливого Санта-Клауса, но чаще — на властного профессора. Этот образ отлично уживался с репутацией композитора-тяжеловеса, заложника традиций. Понтер Шуллер в книге “Настоящий дирижер” (*The Compleat Conductor*) пишет: “Общепринятое во многих квартетах мнение о музыке Брамса как о тяжелой и напыщенной, довольно стандартной и даже “академичной”, закрепилось в первую очередь из-за того, что многие исполнения его произведений грешат “тяжестью”, “напыщенностью” и эмоциональной перегруженностью”. Хотя Брамс прочно закрепился среди классиков, все еще попадаются очаги сопротивления — подражания бостонскому критику-франкофилу Филипу Хэйлу, едко пошутившему, что в Бостонском симфоническом зале нужно развесить таблички “ВЫХОД НА СЛУЧАЙ БРАМСА”.

Брамс — человек скромного происхождения, хотя, как и в случае Верди, степень его лишений преувеличивали. Во многих биографиях сказано, что Брамс рос в трущобах и что отец, практикующий ансамблевый музыкант, заставлял его зарабатывать деньги для семьи не самыми приятными способами — игрой на пианино в портовых кабаках и борделях. Писали, что убожества детства настолько травмировали Брамса, что он, языком сегоднешней психоболтовни, “закрылся”.

Современные исследователи подчеркивают, что Генgefиртель, в котором Брамс рос, превратился в густонаселенные трущобы только к концу XIX века, а в 1833-м, когда он родился, это был приличный рабочий район. Детство Брамса кажется спокойным и защищенным; родители, пусть и не богатые, вложили все средства в его музыкальное образование, а его первые выступления — практически частные концерты в домах коммерсантов — проходили отнюдь не в мерзких, а во вполне приятных декорациях. Стира Авинс, скрупулезно отредактировавшая и прокомментировавшая издание писем Брамса, указывает, что ранние биографы композитора, спекулировавшие на байках об аморальности и падении, “спутали нехватку денег с нехваткой моральных принципов”.

И все-таки откуда появились эти байки? Возможно, в том или ином виде сам Брамс их и рассказывал, раскручивая мимоходом подмеченные ситуации. Он мог по пути на урок заглянуть в чье-то окно, а позже пофантазировать, представляя себя с той стороны. У молодого Брамса было живое воображение: как и старший коллега Роберт Шуман, он погружался в сказки Э. Т. А. Гофмана и с их помощью придумывал альтернативные артистические личности. Говорят, Брамс в подражание гофмановскому полубезумному нелюдиму капельмейстеру Крейслеру подписывал свои письма “Крейслер-младший”. Истории о ласках проституток и выступлениях в моряцких пив-

нушках, даже если их выдумали другие, все равно интересны. Они показывают, сколько слухов с самого начала породил Брамс, миловидный молодой человек с вьющимися светлыми волосами.

Брамсу с поразительной легкостью удалось покинуть Генгефиртель. Через венгерского скрипача Эде Ременьи он познакомился со скрипачом и композитором Йозефом Иоахимом, занявшим важное место в музыке XIX века. Иоахим отправил Брамса к Листу — встреча пошла наперекосяк, когда молодой человек задремал на грандиозной Сонате си минор, — и посоветовал посетить Шумана. В августе 1853 года Брамс отправился в пешее путешествие по Рейну, несколько недель спустя появился на пороге дома Шумана в Дюссельдорфе и показал некоторые свои фортепианные сочинения. Почти сразу, как Брамс начал играть, Шуман позвал жену, пианистку Клару; оба, застыв, слушали. Роберт тут же набросал статью под названием “Новые пути” для журнала *Neue Zeitschrift für Musik*, приветствуя Брамса примерно так же, как два десятилетия назад — Шопена (“Шляпы долой, господа, перед вами гений!”). Расхвалив его юношеские работы, Шуман писал: “Его можно сравнить еще и с великолепным потоком, который, как Ниагара, всего прекраснее тогда, когда бурлящим водопадом низвергается с высоты и волны его несут на себе радугу”<sup>1</sup>. Клара в свою очередь обнаружила, что стала объектом страстной влюбленности, откликнулась на нее, но, судя по всему, их отношения так и остались платоническими.

В числе прочего Брамс сыграл Сонату для фортепиано № 1 до мажор; несмотря на очевидные для композитора-новичка заимствования — в начале слышится эхо скачущих вступительных аккордов бетховеновской сонаты “Хаммерклави́р”, — это удивительно изящное произведение. Наиболее ясное представление о грядущем Брамсе дает *Andante* — вариации на народную “Украдкой восходит луна” (песня была опубликована в антологии 1838–1840 годов в *Deutsche Volkslieder* и чем-то напоминает закрывающую “Зимний путь” Шуберта мелодию шарманки). Обработав тему в романтическом ключе, Брамс добавляет финал, в котором начальные такты части превращаются в прозрачную баховскую медитацию с вплетенным в побочную линию хроматическим рисунком и гудящей в басах одинокой до. Одновременно нежная и богатая реминисценциями музыка говорит языком более зрелого человека. Брамс с самого начала обладал душой старика.

Панегирик Шумана прославил Брамса; соната и несколько песен были опубликованы еще до конца года, на подходе были другие произведения. Внезапное возвышение никому не известного юнца неизбежно вызвало определенный скептицизм, зависть и враждебность. Брамс рано познако-

1 Цит. по: ШУМАН Р. *Письма*. Т. 2. М.: 1982.

мился с неудачами, например когда в 1859 году в Лейпциге провалился его Первый фортепианный концерт. В письме к Иохиму Брамс с мрачным юмором рассказывает: “В конце три пары рук медленно собрались похлопать, но явственно раздавшееся со всех сторон шиканье пресекло такого рода демонстрацию”. И хладнокровно продолжает: “Мне кажется, что произошло лучшее, что может случиться с человеком; это заставляет собраться с мыслями и придает мужества. Я ведь еще только ищу, нащупываю”<sup>1</sup>. Похвала Шумана помогла Брамсу уверенно продолжать разрабатывать свою линию. Она сделала возможным чувственное совершенство позднего Брамса. Она купила ему время.

Вскоре Шуман самым ужасающим образом ушел со сцены. В феврале 1854 года он попытался покончить с собой, прыгнув в Рейн. Два года спустя он умер в приюте для душевнобольных. Причиной безумия Шумана, судя по медицинским записям, стал сифилис. Брамс, вероятно, был осведомлен о природе заболевания своего наставника и принимал ее во внимание. В январе 1857-го, через полгода после смерти Шумана, Брамс рекомендовал Иохиму книгу под названием “Самозащита: медицинский трактат о немощах и болезнях половых органов, происходящих от уединенных утех, юношеской неводержанности и инфекций”, а чуть позже в письме Кларе Шуман утверждал, что страсти — “отклонения или излишества”, которые “должно отринуть” (без сомнения, он больше обращался к себе, чем к ней). Он вновь затронул эту тему в 1873 году: “Воспоминания о Шумане для меня священны. Этот чистый благородный творец навеки останется моим идеалом, и мне, наверное, никогда не доведется полюбить лучшего человека, как и, надеюсь, наблюдать в столь же путающей близости приближение ужасающей кончины или разделять ее течение”.

Ключевое слово здесь — близость: они очень сблизились с Шуманом, а затем тот ушел. Вскоре после попытки самоубийства Брамс начал писать Сонату для двух фортепиано, которая должна была стать впоследствии Симфонией ре минор. Первая часть этого произведения превратилась в начало Первого концерта для фортепиано. Многие, ссылаясь на самого композитора, писали, что жесткое вступление концерта символизирует падение Шумана: низкое пульсирующее ре, за которым следует резкая си-бемоль-мажорная фигура. Самый дотошный из новых биографов Брамса Йэн Суоффорд объясняет, почему с точки зрения музыки эта теория убедительна: мы ждем, что ре будет тоникой в ре-мажорном трезвучии, а когда оказывается, что это медианта си-бемоль мажорного трезвучия, получается раздражающий, сби-

<sup>1</sup> Цит. по: ЦАРЕВА Е. М. *Иоганнес Брамс: монография*. М.: Музыка, 1986. С. 84.

вающий с толку, головокружительный эффект. Говоря техническим языком, этот аккорд является инверсией, то есть перевернут с ног на голову.

Еще один ключ к пониманию шокирующего пролога таится в линии баса. После устрашающего десятизвучия ре повторяется неровная вступительная тема, на этот раз на полтона ниже — на до-диезе. Затем на полпути к переломному моменту — успокаивающей ля — на до-бемаре, си, си-бемоле появляются элементы финальных фраз — дрожащие трели и ныряющие интервальные скачки. Ноты складываются в нисходящую хроматическую линию, в *basso lamento*. Они соотносятся с тем же трагичным ре минором, к которому всегда тяготело ламенто, особенно в увертюре к “Дон Жуану” и в первой части Девятой симфонии Бетховена. Этот мотив, ослабленный, но по-прежнему мощный, возвращается в начале вариации, затем в репризе. В коде он перемещается в дискант, призрачно колышась в духовых. Дальше идет безупречное *Adagio*, в котором вновь возникает гудящая ре, но в этот раз она остается на месте, а не движется вниз. Ближе к концу низкая нота раскатывается на шесть медленных тактов, а фортепианную партию, сразу вызывающую в памяти баховский хор, украшают нисходящие хроматические рисунки. Напряжение первой части уходит, уступив место интонации ночного утешения — величайшему дару Брамса человечеству.

Эти насыщенные мотивы — гул, ламенто, баховский хор — вновь появляются в “Немецком реквиеме”, вокально-оркестровом шедевре Брамса 1868 года. Композитор написал его в память о матери (и воспоминания Шумана); вторая часть, переложение библейских слов “Ибо всякая плоть как трава”<sup>1</sup>, родилась из медленного отрывка Сонаты для двух фортепиано, оформившейся после попытки самоубийства Шумана. Брамс был агностиком; хотя он, безусловно, намеревался написать духовное произведение, которое понравится богобоязненным немцам, он ограничился своеобразной смесью отрывков из Ветхого и Нового Заветов, ни разу не упомянув имени Христа. В первой части объединены вторая строчка из Нагорной проповеди — “Блаженны плачущие, ибо они утешатся”<sup>2</sup> — и отрывок из 126 Псалма “Сеявшие со слезами будут пожинать с радостью...”<sup>3</sup>. Она начинается с фа, звучащей у валторн и пульсирующей в партиях виолончелей и контрабасов. Затем часть виолончелей прочерчивают хроматическую нисходящую линию. Фигура плача аккуратно вплетается в следующую часть, возвращаясь в ритуальной небарочной манере.

Все это время Брамс беспокоился о грузе прошлого и раздумывал над неизбежной конфронтацией с призраком Бетховена. “Никогда не напи-

1 — е Петра, 1:24.

2 — Матфей, 5:4.

3 — Псалом 125, 5. Православная церковь использует греческую нумерацию, отличающуюся от принятой в протестантизме масоретской. Отсюда разночтения в нумерации псалма.

шу я симфонию! — заявил он пару лет спустя после окончания “Немецкого реквиема”. — Вы не представляете, каково человеку моего склада постоянно чувствовать за собой шаги гиганта”. Тем не менее в 1876 году появилась Первая симфония. У нее ошеломляюще мрачное начало: басы вновь звучат одинокой нотой (до в литаврах), для остальных партий прописано разнонаправленное движение — скрипки извиваются вверх, а альты следуют вниз по тем же ступеням, что и виолончели в начале “Реквиема”. Эта секвенция напоминает вступительный хор из баховских “Страстей по Матфею” — “О, придите, вторьте плачу!”<sup>1</sup>, — где музыка клином окружает монотонный распев. У Баха во втором такте появляется острый диссонанс; Брамс идет еще дальше, позволяя взявшемуся из ниоткуда аккорду в фа-диез миноре проскрежетать по основополагающей до. Прибавьте к этому колеблющуюся вверх, за тактовыми чертами, хмельную мелодию, и вы получите явление не менее волнующее, чем вступление Концерта ре минор.

С этого момента Первая симфония Брамса придерживается вполне традиционной героико-романтической фабулы. Подобно Девятой симфонии Бетховена она, прежде чем достичь конечной победы, проходит стадии борьбы и размышлений. В финальной части даже появляется звенящая тема гимна (когда Брамсу указали на схожесть с “Одой к радости”, он ответил: “Любой кретин это услышит”). Симфония — значительное достижение; тем не менее подражание Брамса Бетховену выглядит не очень убедительно. Нельзя сказать, что он не способен радоваться, — среди его произведений есть и много солнечных. Проблема в том, что последовательное восхождение, *per aspera ad astra*, противоречит его натуре, в которой радость и грусть сменяют друг друга непредсказуемым образом, а эмоциональная сущность кроется где-то между ними. Танцы и тени Второй симфонии куда больше отражают его природу. Когда в финале Первой Брамс все-таки приходит к триумфу по образцу Бетховена, шестеренки продолжают крутиться в противоположном направлении. Неподдельная радость до мажора длится около минуты.

Написав все основополагающие произведения, которых от него ждали, Брамс распрощался с монументальностью. Знаменательно, что в последовавшие после лейпцигского провала годы он сосредоточился на камерной музыке (два первых квартета для фортепиано и Первый струнный секстет) и написал многочисленные песни, дуэты, вокальные квартеты, произведения для фортепиано в четыре руки и другие подходящие для респектабельных домов среднего класса произведения. Главным ори-

<sup>1</sup> Пер. М. А. Сапонова.

ентиром для него, видимо, был не Бетховен, а Шуберт, чье творчество он внимательно изучил (хроматическое вступление Квартета соль мажор Шуберта появляется в четвертой части Серенады № 2 Брамса). Или, может быть, он стремился соединить непринужденный лиризм Шуберта с трудоемкой разработкой относительно коротких тем Бетховена. Вся первая часть Фортепианного квартета соль минор рождается из простой четырехнотной фигуры, с которой он начинается (восходящая малая секста, нисходящая большая терция, восходящая малая секунда). Подобные произведения больше не являются “завуалированными симфониями”, как Шуман отозвался о Первой сонате, они — самодостаточные, ограниченные и при этом вместительные миры.

Ритм — секретное орудие Брамса. Ритмические находки — не самая сильная сторона классической музыки XIX века: композиторы преимущественно пользовались размером  $\frac{4}{4}$  в начале произведений, запускали ритм, а крупные структуры пытались поддерживать гармоническими средствами. Брамс же внимательно изучил науку ритма. Он погрузился в простейшие ритмы народной музыки, исписав сотни страниц аранжировками немецкого фольклора. Еще важнее, что в 1860-х, занявшись переложениями венгерских танцев для фортепианных дуэтов, он открыл для себя цыганские напевы (чем завоевал широкую любовь публики). Его поздняя музыка изобилует синкопированными штрихами, темами, которые замедляются или, наоборот, перепрыгивают на такт, бойкой полиритмией с триолями и дуолями. Фортепианный концерт соль минор заканчивается Цыганским рондо, которое напоминает звук многолюдного свадебного оркестра цыган. Гюнтер Шуллер пишет, что “Брамс стремился создать напряжение, противостояние, так сказать, между фактически слышимыми ритмом и фразами и лежащей в основе метрической пульсацией”. Увы, в современных консерваториях постоянно пренебрегают изучением ритма. Шуллер беспощадно доказывает, что брамсовские заигрывания с ритмом во время исполнений и на записях неизменно выходят скомканными.

В течение 1860-х и 1870-х Брамс испытывал сложности с самоподачей. Одержимость камерной музыкой, заученный классицизм, острые ритмы и почти неприкрытый пессимизм (и правда, всякая плоть как трава) отделяли его от новой немецкой школы в лице Листа, Вагнера и их последователей, рассуждавших о “музыке будущего” и настаивавших на необходимости новых форм. Появившаяся у Брамса через два года после Первой симфонии профессорская борода, казалось, подчеркивала его роль старейшины. Но разница между молодым и зрелым Брамсом преувеличена. Наоборот, с годами его музыка становилась все более мечтательной и “молодой”. Академичность свойственна его ранним произведениям, а прихотливость — поздним. Прекрасным эпиграфом к карьере Брамса служит записанный им



афоризм Новалиса: “Жизнь — не сказка, хотя должна ею быть и, возможно, однажды станет”.

Брамс не соответствовал ни одному социальному типу, будь то консерватор или представитель богемы. Он верил в немецкую нацию и мудрость среднего класса, но в то же время имел склонность к бродяжничеству и сочувствовал отверженным (как-то за ужином он поднял тост за индейцев, сражавшихся при Литтл-Бигхорн<sup>1</sup>), поддерживал венские либеральные настроения и открыто высмеивал антисемитов. “Антисемитизм безумен!” — взорвался он, когда стало ясно, что бургомистром Вены станет Карл Люгер. В музыке он провозглашал превосходство прошлых эпох, но таким образом лишь отвечал на разворот музыкального рынка в сторону “классического” канона. Осознавая приверженность своей публики традиции, он писал, основываясь на ее принципах. Его музыка одновременно следует каноническим образцам и разрушает их с современным эгоистичным скептицизмом.

Взаимоотношения Брамса и Вагнера были восхитительно непростыми. К 1870-м композиторы олицетворяли противоположные полюса немецкой музыки, классицизм и футуризм. Всем приходилось отвечать на вопрос: “Брамсианец или вагнерианец?” Эдуард Ганслик, главный союзник Брамса среди критиков, публиковал тонны антивагнеровских заметок в венской газете *Neue Freie Presse*; Вагнер отвечал нападками на неназванного, но легко узнаваемого композитора, рядившегося “то в парики для “Аллилуйи” Генделя, то в одежду еврея — исполнителя чардаша”. Брамс тем не менее считал обязательным воздавать своему сопернику должное. В течение нескольких лет он хранил рукопись сцены в гроте Венеры из оперы “Тангейзер”, а когда Вагнер попросил вернуть ее, Брамс согласился лишь при условии замены на какую-нибудь другую партитуру. Он получил письмо с “Золотом Рейна” (Прологом из тетралогии “Кольцо Нибелунга”) и ответил: “Ежедневно я приношу глубочайшую и должную благодарность этой работе — она не пылится здесь без дела. Поначалу, возможно, этот отрывок и не пробуждает того стремления к тщательному изучению, какого требует ваше великое произведение целиком; тем не менее “Золото Рейна” прошло через ваши руки особенным образом, так что пусть Валькирия [*sic!*] засияет в полной красе, с тем чтобы затмить случайную пользу”. Несмотря на дружелюбный тон письма, легко представить то недоумение, с каким Вагнер разбирал эти разрозненные фразы. Возможно, они означали, что “Кольцо” оказывается величественным произведением, несмотря на то что это совершенно не явствует из одинокого ми-бемоль мажора на первой странице.

1 Битва 25–26 июня 1876 года у реки Литтл-Бигхорн в Монтане между союзом индейских племен и американской армией. Битва закончилась разгромом американских войск и гибелью генерала Кастера.

В этом письме поражает, что Брамс попросту искренне описывает смешанные чувства, которые в нем вызывает музыка Вагнера. Его честность в такие моменты и подкупает, и раздражает. Часто он отказывался от использования простых, не создающих неудобств фраз; его письма-экспромты вызвали бесчисленное недопонимание и ставили под угрозу дружеские отношения. Даже самые глубокие отношения обременяли натянутость и ссоры. Он бывал и черствым, и бездумным, и бесчувственным. Тяжело читать, как он бранил Иохима за то, что тому не удалось в полной мере реализоваться как композитору, как будто подобные слова могли что-то изменить. Еще неприятнее читать его спонтанные выговоры Кларе Шуман — одной из ведущих пианисток своего времени и способному композитору — по поводу развития ее карьеры. При этом он, без сомнения, не стремился причинить ненужную боль. Упоение властью — не его стиль. Британский композитор Этель Смит говорила: “[Брамс] знал себе цену — а кто из великих ее не знает? — но в глубине души он был одним из самых скромных людей, что мне встречались”. В эпоху вагнерианской мегаломании Брамс придерживался демократических взглядов на роль творца. “Искусство подобно республике, — писал он Кларе. — Ни одного творца не стоит жаловать высшими чинами, и не стоит ожидать, что младшие будут смотреть на него снизу вверх, как на консула”.

Среди многих писем, дающих представление о приземленной натуре Брамса, мое любимое — то, которое он в 1867 году отправил отцу, с очаровательными педантичными инструкциями, как лучше добраться из Гамбурга в Вену (с пересадкой в Берлине): “Если вы не захотите задерживаться в Берлине, вам нужно будет нанять извозчика до другого вокзала. Талоны раздает полицейский на выходе. Прежде чем отправиться в ночное путешествие, что разумно в жаркие дни, выпейте стакан грога, чтобы лучше спалось. Не берите с собой лишнего... Никаких сигар, обновок, ничего, что могло бы облагаться пошлинами. Здесь у меня найдется любая мыслимая вещь”. Вот суть жизни Брамса.

С возрастом композиторы, как правило, только набираются сил. Если другие формы искусства питают юношеские страсти, композиционная техника — тяжелый кумулятивный труд, отшельнический процесс проб и ошибок — лишь оттачивается с течением времени. Некоторые композиторы к старости достигли высшей благодати, при которой даже проходные идеи неминуемо расцветали, словно подсвеченные закатные облака. Сложно вспомнить другую форму искусства, в которой столь многие важнейшие свершения — “Искусство фуги” Баха, поздние квартеты Бетховена, “Святой Франциск Ассизский” Мессияна — осуществлялись на склоне лет.

Повернутый на молодости рынок популярной музыки сильно усложняет неклассическим музыкантам задачу добиться схожих преобразований в конце карьеры; с другой стороны, люди вроде Дюка Эллингтона, Джонни Кэша, Сары Воян и Боба Дилана доказали, что возраст может обрести голос.

Периодически очередной музыковед, пытаясь найти что-то общее во всех поздних произведениях, приходит к интересным и печальным результатам. В 1937 году Теодор Адорно написал статью “Поздний стиль Бетховена”, в которой отважился предположить, что зрелые работы “избожены морщинами, прорезаны глубокими складками; в них нет сладости, а вяжущая горечь, резкость не дают попробовать их на вкус”<sup>1</sup>. И если это справедливо в случае с призрачными струнными квартетами позднего Шостаковича, *Requiem Canticles* Стравинского или непроходимой чащей “Парсифаля”, то о чувственной “Коронации Поппеи” Монтеверди, восхитительной “Теодоре” Генделя или блестящих “Четырех последних песнях” Штрауса того же сказать нельзя. Некоторые зрелые произведения перерабатывают ранние находки, другие исследуют новые направления. Когда Листу было около 70 лет, он начал писать что-то похожее на атональность, приводя в ужас Вагнера, считавшего, что его друг сошел с ума.

Возможно, самым поразительным из всех стоит назвать Верди. В “Фальстафе” он взялся за жанр комической оперы, который когда-то раздражал его, и придал ему новую психологическую глубину. В последнем действии Фальстаф, которого вот-вот одурчат и унижат, приходит в Виндзорский парк и начинает отсчитывать полуминутные удары — “*Uno... due... tre... quarto...*” Здесь музыка намекает на уныние, которое овладевает Фальстафом в конце шекспировского “Генриха IV, ч. 2” (“Да, приходилось нам слышать, как бьет полночь, мистер Шеллоу”<sup>2</sup>). Старик поет на одной ноте, а вокруг него клубится странный туман аккордов. Момент быстро проходит, как это часто бывает у позднего Верди, успев создать ощущение разверзшейся пропасти.

Сложность в описании позднего стиля Брамса — композитор умер в 1897 году от рака печени, не дожив месяца до 64-летия, — заключается в том, что даже в юности он мастерски владел сумеречными звуками. В каком-то смысле весь Брамс — поздний. Райнхольд Бринкман в “Поздней идиллии” (*Late Idyll*) много пишет о личной и по-философски глубокой меланхолии Брамса. Она укоренилась в одиночестве, которое композитор избрал для себя сам или был вынужден принять из-за застенчивости и боязни непредсказуемых реакций общества. И, лишь бесконечно работая в уединении, он мог достичь той безупречности, к которой стремился. В широком смысле он символизировал уход золотого века. Бринкман отмечает,

1 Пер. А. В. Михайлова.

2 Пер. В. Морица, М. Кузмина.

что Брамса преследовало ощущение, будто он опоздал, выбился из растянувшейся от Баха до Моцарта, Бетховена и Шуберта музыкальной последовательности. Подобно маленькому Ганно из “Будденброков” Томаса Манна, Брамс фактически подводил черту под этим генеалогическим древом: после него не будет ничего.

Он, конечно же, глубоко заблуждался. Равного себе он встретил, отправившись однажды на прогулку с пламенным австрийским модернистом Густавом Малером. Брамс принялся ругать все новое и футуристичное в музыке, заявив, что последние по-настоящему прекрасные произведения уже написаны. Они стояли на мосту, и Малер, решив созорничать, указал на рябь на воде и воскликнул: “Смотрите, *Herr Doktor!* Смотрите!” “На что?” — спросил Брамс. “Вот же, последняя волна”, — ответил Малер. Брамс сердито улыбнулся. Музыка, признал он, не имеет конца, как и начала. Все же Брамс ознаменовал конец определенной линии; после него венский классицизм тихо скончался, а музыкальный язык, словно в Вавилоне, распался на соперничающие диалекты.

Можно сказать, что поздний стиль Брамса начался с Третьей симфонии, которую он набросал летом 1883 года. За несколько месяцев до того умер Вагнер, и Брамс в симфонии несколько раз отвешивает поклон байройтскому колдуну: в первой части перед началом второй темы проплывает музыка из грота Венеры; примерно за двенадцать тактов до конца первой части в духовых звучат аккорды в стиле “Тристана”; одному исследователю в конце *Andante* слышится “Гибель богов”. Но, возможно, все дело в том, что Брамс вновь сражается с призраком Бетховена, на этот раз — на собственных условиях. Для Бетховена самой мощной из всех написанных стала Третья, “Героическая” симфония. Брамс же в своей Третьей отрекается от роли героя. Симфония начинается с яркой витиеватой скрипичной темы, словно накрывающей слушателей океанской волной. В финале эта тема возвращается, но уже в ореоле *pianissimo*, будто сдаваясь. Брамс, как и Вагнер, был знаком с идеями Шопенгауэра о самоотречении, но если у Вагнера они всегда казались напускными, угадывалось сознательное сдерживание силы, то для Брамса они были естественными.

Это не означает, что Брамс стал безразличным. Два камерных минорных произведения, начатые летом 1886-го, — третье Трио для фортепиано и Третья соната для скрипки — напоминают Первый концерт для фортепиано, Квintет для фортепиано и другие божественные произведения прошлых лет. Но чаще Брамс тяготел к сдержанности. Многие камерные произведения последних лет сопровождаются пометками *grazioso*, “грациозно”, — не самое ценное качество для индустриального конца XIX века. В медленных отрезках особенно отчетливо видно, что Брамс отказывался от гигантомании эпохи. Антон Брукнер в те годы писал двадцати- и даже

тридцатиминутные *Adagio*, сопровождая их, как правило, пометкой *feierlich*, “торжественно”. Брамс в последние годы также написал ряд *Adagio*, но избегал в них восторженности, которая, по наблюдению музыковед Маргарет Нотли, зачастую ассоциировалась с представлениями о характерно немецкой эмоциональности. Напротив, во Втором струнном квартете и в Квинтете с кларнетом Брамс намеренно ввел элемент цыганского исполнения — “солист отделяется от ансамбля и играет продуманную импровизацию”, как пишет Нотли. В воодушевляющих быстрых пассажах то и дело слышатся цыганские отзвуки; не то — в *Adagio*, в которых композитор, предположительно, говорил от всего сердца.

Еще более личными являются четыре серии коротких сочинений для фортепиано: Фантазии *op.* 116, Интермеццо *op.* 117 и Фортепианные пьесы *op.* 118 и *op.* 119. Из двадцати пьес в сериях название Интермеццо относится к четырнадцати. Разумеется, Брамс был осведомлен о долгой истории этого понятия; возможно, он вспоминал Ренессанс, когда театральные постановки при дворах флорентийских и феррарских герцогов разбавлялись *intermedi* — музыкальными интерлюдиями, которые со временем усложнились и в результате переродились в оперное искусство. Интермеццо Брамса едва ли можно назвать оперными, но они в каком-то смысле являются драмами в миниатюре — слишком закрученными гармонически и эмоционально эфемерными, чтобы считаться случайными произведениями. Они тяготеют к мрачной тональности с обилием бемолей и диэзов — ми-бемоль минор, си-бемоль минор, до-диез минор. Гармониям зачастую присуща свобода, которая теоретически подтверждает слова Арнольда Шенберга из его статьи “Брамс прогрессивный” о том, что поздний Брамс предвидел появление “неограниченного музыкального языка”, то есть собственно Шенберга. Интермеццо № 2 си-бемоль минор *op.* 117 почти невротически бежит от лежащих в его основе родных трезвучий. В написанных незадолго до перехода к атональности произведениях Шенберг баловался такими же играми.

Все же величайшее интермеццо, *op.* 117 № 1, кажется и самым простым. Его язык настолько прямолинеен, что даже слабому пианисту удастся без проблем исполнить его. В очередном приступе откровенности Брамс в шутку сказал, что Интермеццо можно назвать “Колыбельными моей скорби № 1, 2 и 3”, а эпиграфом к Интермеццо № 1 он выбрал строчку из сборника народных песен Гердера: “Спи сладко, дитя, спи сладко и крепко” (эти стихи — перевод старинной шотландской песни “Жалоба леди Анны Бозуэлл”: “Спи, малыш, крепко усни, / Мне больно слышать твой плач”). Как отметил верный биограф Брамса Макс Кальбек, немецкий текст соответствует подъемам и спускам начальной мелодии. Черные крылья депрессии уже трепещут вдали, а к середине сочинения, когда музыка переходит в ми-бемоль

минор, разворачиваются на полную мощь. Медленные арпеджио левой руки достигают вероломных басовых глубин, дотягиваясь в какой-то момент до нижней до. Эта нота звенит как колокол в той неведомой церкви, которую Брамс выбрал для своей шаткой веры. Затем задумчивой гирляндой 16-нотных фигур возвращается мажорная тональность, а финальные фразы нарушают ощутимые вздохи. Для Мицуко Утиды посмертной музыкой является Шуберт; для меня же — именно эта.

В Четвертой симфонии, которой Брамс распрощался с доставившей столько неудобств формой, почти нет задумчивых интонаций большинства поздних сочинений композитора. Это прощание можно безо всяких натяжек назвать ироничным. Симфония начинается спокойно, без фанфар. Первая тема — скрипичная мелодия, обвивающая цикл нисходящих трезвучий, — до обыденного прозаична: Брамс словно раздвинул занавес, когда симфония уже начала звучать. Это тоже антибетховеновский прием — противоположность резким, привлекающим внимание жестам, которыми открываются “Героическая” и Пятая симфонии; с другой стороны, Рэймонд Напп обращает внимание на то, что тема с нисходящими трезвучиями в чем-то своеобразно перекликается со знаменитым четырехнотным началом Пятой.

Намеренно простой материал Четвертой симфонии — один умник под первой темой написал *“Es fiel... ihm wie... der mal... nichts ein”* (“Опять у него нет идей”) — превращается в контрастный фон для привычной череды вариаций. Кроме того, Брамс преобразует материал, изменяя контекст. Первая часть в венских классических традициях следует почтенной сонатной форме: экспозиция, где в разных тональностях разворачиваются первая и вторая темы; разработка, в которой развиваются главные темы; реприза, где темы возвращаются уже в одной тональности. Однако каждый раз, когда тема ожидаемо возвращается, мы ее слышим сначала в приглушенном, замедленном, “замороженном” виде (цитируя исследователя Вальтера Фриша); между каждой колеблющейся фразой струнные заходятся долгой дрожью, словно свистящий в развалинах ветер. Затем прямо посреди фразы первая тема возвращается к первоначальному неторопливому, спокойному темпу. Это кинематографичный ход, резкая смена кадров, с которой почти невозможно справиться во время исполнения. Брамс в буквальном смысле пользуется фразами: разговор обрывается и возобновляется, а паузы заполняют невысказанные эмоции.

Гармония медленной части обращена к старине, ми-мажорная гамма проработана так, что напоминает средневековые и ренессансные лады. По наблюдению Нотли, архаизмы, к которым Брамс в последние годы до-

вольно часто прибегал, свойственны позднему стилю в понимании Адорно: они подразумевают отстранение от современности, нахождение вне потока времени. Тем не менее в соответствии со своими предпочтениями зрелости Брамс воздерживается от мрачной, тяжеловесной атмосферы *Adagio*. Эта часть озаглавлена *Andante moderato* — умеренно текущий темп (увы, многие современные дирижеры растягивают его на 12 минут и даже больше, считая, видимо, что Брамс этой медленной частью своей последней симфонии хотел сказать нечто невероятно весомое). В том же духе *Scherzo*, помеченное *Allegro giocoso*, резво катится, словно намеренно забывая все загадки первой части и отводя глаза от неотвратимого сурового финала.

Последняя часть — главная загадка произведения, если не всего Брамса. В книге о симфониях Брамса Фриш называет ее, “возможно, самой выдающейся симфонической частью, написанной в эпоху между Бетховеном и Малером”. Она помечена *Allegro passionato e energico* — быстро, страстно, энергично. Она начинается с яростного заявления духовых: ревущие аккорды труб окружают тему из восьми нот, которая взбирается по ступеням вверх, а затем ныряет вниз. Все оставшееся время тема повторяется в остиноматном стиле в 30 вариациях и коде. Брамс отпустил стрелу времени и вернулся к барочной цикличности. И действительно, эта часть — чакона во всем, кроме названия: известно, что Брамса вдохновила финальная чакона из Кантаты № 150 Баха, “*Meine Tage in den Leiden / endet Gott dennoch in Freuden*” (“Дни скорби Господь обратит в радость”). Напп считает, что еще одним образцом была Чакона ми минор Букстехуде. И вряд ли можно сомневаться, что преобладающее мрачное настроение этой части во многом ориентируется на Чакону ре минор для скрипки соло Баха, которую Брамс переложил для фортепиано для левой руки. “Ради одного небольшого инструмента этот человек рождает целый мир глубочайших мыслей и могущественнейших чувств, — писал Брамс Кларе Шуман, посылая свое переложение. — Представляя, как бы я это творил, как бы я постигал произведение, убеждаюсь, что сошел бы с ума от переполняющего восторга и трепета”.

Невероятным образом Брамс, даже копируя образцы, деконструирует их. Он дает тему без басов, так что иногда приходится напрягать слух, чтобы расслышать ее. Фриш показывает, что поверх чаконы ложится форма традиционной сонаты. Форма на форму, слой на слой — музыка оставляет впечатление напыщенной архитектуры, а не напыщенного человека. Брамс, безусловно, размышляет о музыкальном прошлом, но он обращается еще и к современникам: рядится в одежды древности, чтобы проповедовать музыку настоящего. Этой части можно было предпослать язвительный эпиграф, который Малер позже поставил на одной из рукописей перед

*Scherzo* своей Девятой симфонии, *Rondo — Burlesque*: “Моим собратьям по искусству”<sup>1</sup>.

В середине — передышка: запинаящееся жалобное соло флейты, а чуть позже — похоронная процессия хора духовых. По мнению Фриша, это в том числе и вторая тема сонатной формы. Процессия медных духовых под предводительством еще одного трио тромбонов отзывается “Тангейзером” — произведением, по поводу которого Брамс и Вагнер вели эпистолярные перебранки. Торжественность вскоре разрушает стремительное возвращение главной темы, перекликающейся и усиливающей травмирующий момент из Чаканы Баха, мажор омрачается минором. По мере приближения развязки Брамс начинает издеваться над лейтмотивом. Непрестанное движение вверх напоминает дьявольские скачущие фигуры в развязке “Дон Жуана” Моцарта. И лишь в финальных тактах Брамс дает нам услышать то, чего мы подсознательно жаждем: противоположное, величественное движение вниз, *lamento* на фортиссимо тромбонов.

Райнхольд Бринкман воспринимает финал Четвертой симфонии как упражнение в философском отрицании. Он цитирует дирижера Феликса Вайнгартнера: “Не могу отделаться от впечатления, что неумолимый рок толкает некоторые великие творения, будь то отдельные люди или целые расы, в пропасть... финал — настоящая вакханалия разрушения, кошмарный двойник взрыва радости в конце последней симфонии Бетховена”. Бринкман сразу же вспоминает о “Докторе Фаустусе” Томаса Манна, где вымышленный композитор Адриан Леверкюн якобы “забрал” бетховенскую “Оду к радости”. Но это, скорее всего, уже чересчур. Брамс не был иконоборцем, он уважал традиции. Пугающая ярость финала Четвертой симфонии может быть обусловлена стремлением сохранять традиции. Он подразумевает, что в музыке будущего должен звучать язык предков. Предчувствуя появление призрачной музыки Шенберга, Берга, Веберна, расщепления оркестра на изменчивые тембры, он говорит о необходимости переговоров между прошлым и будущим. Его тон при этом не вполне трагичен. И в печали находится радость, животное удовольствие от насилия. В первой вариации духовые и литавры издают удивительный звук — *p-p-p-p-p-PA! P-p-p-p-p-PA!* — как рычание собаки во сне.

Но что же пробуждает эта часть, если не триумф темноты? Возможно, в некотором смысле это окончательный ответ на вопрос, вставший в годы после смерти Шумана. Иов вопрошает: на что дан свет? Для чего продолжать? Что есть у нас лучше смерти? Во всех своих поздних произведениях Брамс, кажется, раздумывает над этими вопросами. В *Интермеццо* он превозносит одиночество. В камерных произведениях для кларнета — двух со-

<sup>1</sup> Таким образом Малер ответил на многочисленные обвинения недоброжелателей в неумении обращаться с контрапунктами.



натах, трио, квинтете с цыганским оттенком — отдает должное дружескому общению, долгим ночным разговорам. В основанных на библейских текстах “Четырех строгих напевах” он отмечает, что “все суета”, и отдается “вере, надежде, чистоте”. Однако в Четвертой симфонии он говорит громоподобным тоном, будто читая вслух высокомерный ответ Бога Иову: “Где путь к жилищу света и где место тьмы?.. Входил ли ты в хранилища снега и видел ли сокровищницы града?..”<sup>1</sup>

Сияющий ужас творений Божьих отражается в стилистическом мастерстве прошлого и настоящего. Вот они, все здесь: чакона и ламенто, Бах и Вагнер, хорал и народная мелодия, деревенский оркестрик и протомодернистская оркестровка. Финал Четвертой симфонии — “Гибель богов” в девяти минутах, строго расписанный апокалипсис, до костей обнаженная история музыки. В центре — ничего, серая пустота, на которую двумя-тремя дрожащими проблесками намекнула первая часть. Все вместе — убедительная демонстрация афоризма Ницше: без музыки жизнь была бы ошибкой.

1 Иов, 38:19, 22.

# ПРИМЕЧАНИЯ

## Предисловие

- 11 “Писать о музыке — все равно что танцевать об архитектуре”: Алан П.Скотт исследует историю этого высказывания на [www.pacifier.com/~ascott/they/tamildaa.htm](http://www.pacifier.com/~ascott/they/tamildaa.htm).
- 14 “специфическую разновидность”: цит. по: Большая Советская Энциклопедия, <http://bse.sci-lib.com/article078878.html>.

## 1. Послушайте

Эта глава — расширенная версия статьи, опубликованной в *The New Yorker* 16 февраля 2004 года.

- 20 “Продажи классических пластинок падают”: JAMES GOODFRIEND “Losing Touch” / *Stereo Review* 23:6 (Dec. 1969). С. 54, 56.
- 20 “Все больше усугубляется экономический кризис”: ALFRED WALLENSTEIN “Plan For Self-Help; A Conductor Gives His Idea of How Orchestras Might Solve Problems” / *New York Times*, 1950, 10 декабря.
- 20 “Концерты собирают все меньше зрителей”: HANS HEINZ STUCKEN-SCHMIDT, “Mechanical Music” / *The Weimar Republic Sourcebook*, ed. Anton Kaes, Martin Jay, and Edward Dimendberg. University of California Press, 1994. С. 598.
- 20 “Смерть классической музыки”: CHARLES ROSEN, *Critical Entertainments: Music Old and New*. Harvard University Press, 2000. С. 295.
- 22 “меланхолия, порой достигающая”: CHARLES O’CONNELL, аннотация к записи Скрипичного концерта П.И. Чайковского в исполнении Яши Хейфеца, Фрица Райнера и Чикагского симфонического оркестра (RCA Victor LM 2129).

- 23 "Произошло вторжение": LEONARD BERNSTEIN, *The Infinity Variety of Music*. Simon and Schuster, 1966. С. 198–199.
- 23 "Я люблю бескрайние просторы": КАРЛ НИЛЬСЕН. *Живая музыка*. СПб.: КультурИнформПресс, 2005.
- 27 "отлучили от должности": John Butt, *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque*. Cambridge University Press, 1994. С. 19.
- 27 "музыка прошлого": HANS T. DAVID and ARTHUR MENDEL and CHRISTOPH WOLFF, eds., *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*. Norton, 1998. С. 149.
- 27 "...Как раз в середине": ВОЛЬФГАНГ АМАДЕЙ МОЦАРТ. *Письма*. М.: Аграф, 2000.
- 27 "Несмотря на то что к концу первого акта": JAMES H. JOHNSON, *Listening in Paris: A Cultural History*. University of California Press, 1995. С. 9.
- 28 "Уолт Уитмен использовал оперу": см. "Песня о себе", строфа 26.
- 28 "самым первым, а возможно, и единственным классиком": ФОРКЕЛЬ ИОГАНН НИКОЛАУС. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. М.: Классика-XXI, 2008.
- 28 "Дабы искусство": Там же.
- 28 "патриотичным поклонникам": Там же.
- 28 "После первого акта": COSIMA WAGNER, *Cosima Wagner's Diaries*. Vol. 2. Ed. Martin Gregor-Dellin and Dietrich Mack, trans. Geoffrey Skelton. Harcourt Brace Jovanovich, 1980. С. 894, 898.
- 29 "мокументальность": RICHARD WAGNER, *Selected Letters of Richard Wagner*, trans. and ed. Stewart Spencer and Barry Millington. Norton, 1988. С. 210.
- 29 "Kinder! macht Neues!": RICHARD WAGNER and FRANZ LISZT, *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*, ed. Erich Kloss. Breitkopf & Härtel, 1910. С. 179.
- 29 "В Лейпциге новые сочинения": JAN SWAFFORD, *Johannes Brahms: A Biography*. Knopf, 1997. С. 190.
- 29 "расстраиваются, если": WILLIAM WEBER, *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*. Cambridge University Press, 2008. С. 259.
- 29 "Музыка может вскоре придти": WAYNE M. SENNER, ROBIN WALLACE, and WILLIAM MEREDITH, eds., *The Critical Reception of Beethoven's Compositions by His German Contemporaries*. Vol. 2. University of Nebraska Press, 2001. С. 16.
- 30 "лучшему и глубочайшему из искусств": LAWRENCE LEVINE, *High-brow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Harvard University Press, 1990. С. 118.
- 30 "от 25 центов": JESSICA C. E. GIENOW-HECHT, *Sound Diplomacy: Music and Emotions in Transatlantic Relations, 1850–1920*. University of Chicago Press, 2009. С. 132.
- 30 "Америка перегружена": ARTHUR FARWELL, "The Incubus of Musical Culture" / *The International* 6 (July 1912). С. 31–32.

- 30 “загипнотизированных престижем”: DANIEL GREGORY MASON, *Tune In, America: A Study of Our Coming Musical Independence*. Knopf, 1931. С. 44.
- 30 “Почтительно просим”: Там же. С. 59.
- 30 “Кто-то предложил”: Там же. С. 52. Подробнее о Стоковски и аплодисментах см.: OLIVER DANIEL, *Stokowski: A Counterpoint of View*. Dodd, Mead, 1982. С. 278–79; HERBERT KUPFERBERG, *Those Fabulous Philadelphians: The Life and Times of a Great Orchestra*. Scribner’s, 1969. С. 78.
- 31 Эллин Маккей: “Why We Go To Cabarets: A Post-Debutante Explains” / *The New Yorker*, 25 ноября 1925. С. 7–8. См. также Маккей: “The Declining Function: A Post-Debutante Rejoices” / *The New Yorker*, 1925, 12 декабря 1925. С. 15–16.
- 31 “Alexander’s Ragtime Band”: GILBERT SELDES, *The Seven Lively Arts*. Sagamore Press, 1957. С. 264.
- 33 “извращенным периодом развития”: MASON, *Tune In, America*. С. 164.
- 33 “Именно эти пале-роялисты”: Цит. по: HENRY OSBORNE OSGOOD, *So This Is Jazz*. Da Capo, 1978. С. 146.
- 33 “6 долларов 93 цента”: HOWARD POLLACK, *Aaron Copland: The Life and Work of an Uncommon Man* (Holt, 1999). С. 146.
- 34 “18 млн. копий”: NORMAN LEBRECHT, *The Life and Death of Classical Music* (Anchor, 2007). С. 136.
- 34 “Согласно одному отчету”: Goodfriend, “Losing Touch”. С. 56.
- 35 “Я сознательно не пользуюсь”: ALEX ABRAMOVICH, “Curator Rock” / *Slate*, 2004, 19 января, [www.slate.com/id/2094027](http://www.slate.com/id/2094027) (проверено 19 ноября 2012 года).
- 35 “не использовались компьютеры”: DAVID HAJDU, *Heroes and Villains: Essays on Music, Movies, Comics, and Culture*. Da Capo, 2009. С. 117.
- 35 “музыка остается музыкой”: EDWARD JABLONSKI, *Gershwin*. Doubleday, 1987. С. 167.
- 36 “образованные незрители”: REBECCA WINZENRIED, “Stalking the Culturally Aware Non-Attender” / *Symphony*. 2004. Январь–февраль. С. 26–32.

## 2. Чакона, ламенто, блюз бродяги

- 39 “была ниспослана дьяволом”: MAURICE ESSÉS, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries*. Pendragon, 1994. С. 131.
- 40 “путешествующей в Севилью из Индии”, “в образе мулатки”: THOMAS WALKER, “Ciaccona and Passacaglia: Remarks on Their Origin and Early History” / *Journal of the American Musicological Society* 21:3. Aug. 1968. С. 302.
- 40 “Пусть идет любая нимфа”: МИГЕЛЬ ДЕ СЕРВАНТЕС. *Назидательные новеллы*. М.: Художественная литература, 1982.
- 40 “Vida bona”: RICHARD HUDSON, *Passacaglia and Ciaccona: From Guitar Music to Italian Keyboard Variations in the 17th Century*. UMI, 1981. С. 6–8.

- 40 "Un sarao de la Chacona": Текст из *Villancicos y Danzas Criollas*, музыка: ансамбль Жорди Савалья Hespèrion XXI и Королевская капелла Каталонии (Alia Vox 9834).
- 41 "Еще раньше духовенство предупреждало его": JODI CAMPBELL, *Monarchy, Political Culture, and Drama in Seventeenth-Century Madrid: Theater of Negotiation*. Ashgate, 2006. С. 50–51.
- 41 "распутными, бесчестными": LOUISE K. STEIN, "Eros, Erato, Terpsichore and the Hearing of Music in Early Modern Spain" / *Musical Quarterly* 82:3/4. 1990. Осень-зима. С. 661.
- 42 "Я ведь считаю, что музыка": СТРАВИНСКИЙ И. Ф. *Хроника моей жизни*. М.: Композитор, 2005 г. С. 137.
- 42 "Психологи обнаружили": ANIRUDDH D. PATEL, *Music, Language, and the Brain*. Oxford University Press, 2008. С. 314.
- 42 "представители камерунского племени мафа": THOMAS FRITZ et al., "Universal Recognition of Three Basic Emotions in Music" / *Current Biology* 19:7. 2009 (Апрель). С. 573–576.
- 43 "образы смерти": ROBERT MÜLLER-HARTMANN, "A Musical Symbol of Death" / *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 8 (1945). С. 201.
- 43 "Господи, преврати меня в радузу": BÉLA BARTÓK, *Rumanian Folk Music*, vol. 2, ed. Benjamin Suchoff. Martinus Nijhoff, 1967. С. 647; перевод приведен в: Vol. 3. С. 561. На самом деле интервал в первой фразе чуть шире кварты, Барток указывал, что четвертая нота звучит на четверть тона ниже ля.
- 43 "Горе мне!": LAJOS VARGYAS, *Folk Music of the Hungarians*, trans. Judit Pokoly. Akadémiai Kiadó, 2005. С. 504–505, 706.
- 43 "убийство невесты": Margarita Mazo, "Stravinsky's *Les Noces* and Russian Village Wedding Ritual" / *Journal of the American Musicological Society* 43:1. 1990. Весна. См. особ. пример 8.
- 43 "Схожие плачи": См.: JÁNOS SIPOS, DÁVID SOMFAI KARA, ÉVA CSÁKI, JUDIT POKOLY, *Kazakh Folksongs from the Two Ends of the Steppe*. Akadémiai Kiadó, 2001. С. 43; ELIZABETH TOLBERT, "The Musical Means of Sorrow: The Karelian Lament Tradition". PhD diss., University of California, Los Angeles, 1988. С. 174; "Funeral Music" на записи *Indian Music of the Upper Amazon* (Smithsonian Folkways FWO4458) и STEVE FELD, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. University of Pennsylvania Press, 1990. С. 86–111.
- 44 "Она пришла к нам от первого плача": ЛОРКА Ф. Г. *Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. Стихи. Театр. Проза*. М.: Художественная литература, 1976.
- 44 "Эй, с Дуная дует ветер": VARGYAS, *Folk Music of the Hungarians*. С. 407, 669.
- 44 "Питер Кайви... утверждает": PETER KIVY, *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions*. Temple University Press, 1989. С. 77.
- 45 "не просто намеки": JOHN STEVENS, *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050–1350*. Cambridge University Press, 1986. С. 303.

- 45 “передает душевные устремления и страсти”: W. OLIVER STRUNK and LEO TREITLER, eds., *Source Readings in Music History*, rev. ed. Norton, 1998. С. 387.
- 47 “веселые гармонии и подвижные ритмы”: Цит. по: *Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения* / Сост. В. Л. Шестаков. М.: Музыка, 1966.
- 48 “Если же [предмет] печален”: THOMAS MORLEY, *A Plain and Easy Introduction to Practical Music*. Randall, 1771. С. 202.
- 49 “Говоря безустанно... приятная меланхолия”: ROBERT BURTON, *The Anatomy of Melancholy*, vol. 2. Dent, 1932. С. 116, 118.
- 49 “Без сомнения, слезы, проливаемые Музыкой, приятны”: PETER HOLMAN, Dowland, “*Lachrimae*” (1604). Cambridge University Press, 1999. С. 4.
- 49 “музыка обладает способностью пробуждать”: PATEL, *Music, Language, and the Brain*. С. 319.
- 49 “Весь мир впал в уныние”: УАЙЛЬД О. Упадок лжи / О. УАЙЛЬД. Кисть, перо и отрав. Пьесы. Стихотворения. СПб.: Бионт, 1994. С. 270.
- 50 “умер от отравления мышьяком”: BARBIE NADEAU, “Murder Among Medics” / *Newsweek*, 2007. 10 января. [www.newsweek.com/id/52592](http://www.newsweek.com/id/52592).
- 50 “потрясать зрителя своим величием”: Скип Семпе “La Pellegrina” — сопроводительное эссе к записи “La Pellegrina” оркестром Capriccio Stravagante Renaissance и хором Collegium Vocale Gent. Paradizo 2004.
- 51 “огромный подводный айсберг”: RICHARD TARUSKIN, *The Oxford History of Western Music*, vol. 1. *The Earliest Notations to the Sixteenth Century*. Oxford University Press, 2005. С. 619.
- 51 “Cento partite — пример развития”: ALEXANDER SILBIGER “On Frescobaldi’s Re-creation of the Chaconne and the Passacaglia” / *The Keyboard in Baroque Europe: Musical Performance and Reception*, ed. Christopher Hogwood. Cambridge University Press, 2003. С. 18.
- 52 “Возвращается Зефир и разливает в воздухе”: перевод выполнен по английской версии, сделанной Аланом Кертисом и опубликованной в аннотации к его записи Монтеверди *Complete Duets. Vol. 1* с оркестром *Il Complesso Barocco*. Virgin Classics 45293.
- 52 “символ плача”: ELLEN ROSAND “The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament” / *Musical Quarterly* 55 (1979). С. 349.
- 53 “опера, какой мы ее знаем”: ELLEN ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*. University of California Press, 1991. С. 1.
- 55 “шоу, придуманное одними мужчинами”: SUSAN MCCLARY, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. University of Minnesota Press, 1991. С. 89. См. также: SUZANNE G. CUSICK, “Re-Voicing Arianna (and Laments): Two Women Respond” / *Early Music* 27:3 (Aug. 1999). С. 437–449.
- 55 “ощущения сверхъестественности”: WENDY HELLER, *Emblems of Eloquence: Opera and Women’s Voices in Seventeenth-Century Venice*. University of California Press, 2003. С. 101.

- 55 "Барбара Строчи": ROSAND, *Opera in Seventeenth-Century Venice*. С. 228–35.
- 56 "в исследовании Роуз Прюиксма": ROSE A. PRUIKSMA "Music, Sex, and Ethnicity: Signification in Lully's Theatrical Chaconnes" / *Gender, Sexuality, and Early Music*, ed. Todd M. Borgerding. Routledge, 2002. С. 227–248.
- 57 "Пред этой темной красотой трепещут": PRUIKSMA, "Music, Sex, and Ethnicity". С. 233.
- 57 "развиваются с неослабной энергией": WILFRID MELLERS, *François Couperin and the French Classical Tradition*. Dover, 1968. С. 202.
- 60 "по природе своей": HANS T. DAVID, ARTHUR MENDEL, CHRISTOPH WOLFF, eds. / *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents*. Norton, 1998. С. 105.
- 60 "присутствует благодать": DAVID, MENDEL, WOLFF, *The New Bach Reader*. С. 161.
- 61 "Одинокому скрипачу": SUSAN MCCLARY, *Reading Music: Selected Essays*. Ashgate, 2007. С. 38.
- 61 "повторяющегося перебора струн": ALEXANDER SILBIGER, "Bach and the Chaconne" / *Journal of Musicology* 17:3. 1999. Лето. С. 373.
- 61 "Некоторые из таких рискованных трюков": SILBIGER, "Bach and the Chaconne". С. 384. См. также: RAYMOND ERICKSON, "Secret Codes, Dance, and Bach's Great 'Ciaccona'" / *Early Music America* 8:2. 2002. С. 34–43.
- 63 "Мартин Лютер, понося евреев": см. MARTIN ЛЮТЕР Проповедь о созерцании святых страстей Христовых (1519). Эрик Чейф в книге "Тональные аллегории в вокальной музыке И. С. Баха" (ERIC CHAFE, "Tonal Allegory in the Vocal Music of J. S. Bach", University of California Press, 1991. С. 134–140) пишет, что [кантата] "Weinen, Klagen" создана на основе этой проповеди.
- 63 "Круг времени растянулся": KAROL BERGER, *Bach's Cycle, Mozart's Arrow: An Essay on the Origins of Musical Modernity*. University of California Press, 2007. С. 176.
- 63 "Лира Орфея отворила врата": ГОФМАН Э. Т. А. *Собрание сочинений в 6 т. Т. 1*. М.: Художественная литература, 1991.
- 64 "в которой присутствует": LEWIS LOCKWOOD, *Beethoven: The Music and the Life*. Norton, 2003. С. 406.
- 65 "Александр Познанский доказал": ПОЗНАНСКИЙ А. *Смерть Чайковского. Легенды и факты*. СПб.: Композитор, 2007.
- 65 "об этом пишет... Штефан Вольпе": см. MARTIN ZENCK, "Reinterpreting Bach in the Nineteenth and Twentieth Centuries" / *The Cambridge Companion to Bach*, ed. John Butt. Cambridge University Press, 1997. С. 246.
- 66 "Я был сильно впечатлен": Дьердь Дигети, выступление на симпозиуме по теории музыки и музыковедению в Консерватории Новой Англии 9 марта 1993 г.
- 67 "Ричард Стейниц обозначает": RICHARD STEINITZ, *György Ligeti: Music of the Imagination*. Northeastern University Press, 2003. С. 294. См. так-

- же: STEINITZ, "Weeping and Wailing" / *Musical Times* 137: 1842. 1996. Август. С. 17–22; David Metzger, *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-first Century*. Cambridge University Press, 2009. С. 144–162.
- 67 "быстрой, неудержимой, страстной": STEINITZ, Ligeti. С. 340.
- 67 "самой удивительной музыкой, что я слышал": W. C. HANDY, *The Father of the Blues: An Autobiography*. Da Capo, 1991. С. 74.
- 68 "с напевами ... народностей эве и йоруба": GILBERT ROUGET, "Un chromatisme africain" / *L'Homme* 1:3 (1961). С. 32–46.
- 69 "как отметил Питер Уильямс": PETER WILLIAMS, *The Chromatic Fourth During Four Centuries of Music*. Clarendon, 1997. С. 237–238.
- 70 "отмечает Эверетт": WALTER EVERETT, "Pitch Down the Middle" / *Expression in Pop-Rock Music*, ed. Walter Everett (Routledge, 2008). С. 150. См. также: Everett, *Foundations of Rock: From "Blue Suede Shoes" to "Suite: Judy Blue Eyes"*. Oxford University Press, 2009. С. 275–276.
- 70 "феерического обдолбанного психа": WILL SHADE, "Dazed and Confused: The Incredibly Strange Saga of Jake Holmes" / *Perfect Sound Forever*. 2001. Сентябрь. [www.furious.com/perfect/jakeholmes.html](http://www.furious.com/perfect/jakeholmes.html) (проверено 19 ноября 2012 года). Холмс использовал свои таланты в рекламе, написав (в одиночку и в соавторстве) такие известных джинглы, как "Be All That You Can Be", "Be a Pepper" и "Raise Your Hand If You're Sure".

### 3. Адские машины

Эта глава написана на основе двух статей из *The New Yorker* — "Эффект звукозаписи" (*The Record Effect*. 2005. 6 июня) и "Хорошо темперированная сеть" (*The Well-Tempered Web*. 2007. 22 октября). Помимо перечисленных ниже работ я сверялся со следующими книгами: Michael Chanan, *Musica Practica: The Social Practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism*. Verso, 1994; Timothy Day, *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*, Yale University Press, 2000; Evan Eisenberg, *The Recording Angel: Music, Records, and Culture from Aristotle to Zappa*, 2nd ed. Yale University Press, 2005; Simon Frith, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Harvard University Press, 1996; Roland Gelatt, *The Fabulous Phonograph: From Edison to Stereo*. Appleton-Century, 1965; David Suisman, *Selling Sounds: The Commercial Revolution in American Music*. Harvard University Press, 2009; Emily Thompson, *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900–1933*. MIT Press, 2002.

- 72 "Эти говорящие машины": "Statement of John Philip Sousa" / *Arguments Before the Committee on Patents of the House of Representatives*. Government Printing Office, 1906. С. 24.



- 72 "Наступает время": EMILY THOMPSON, "Machines, Music, and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in America, 1877–1925" / *Musical Quarterly* 79:1. 1995. Весна. С. 139.
- 72 "Соловьиная трель": JOHN PHILIP SOUSA, "The Menace of Mechanical Music" / *Appleton's Magazine* 8. 1906. Сентябрь. С. 279.
- 73 "Гленн Гульд ... предрек": GLENN GOULD, "The Prospects of Recording" / *The Glenn Gould Reader*, ed. Tim Page. Vintage, 1990. С. 331.
- 74 "упразднит время и пространство": THOMAS A. EDISON, "The Phonograph and Its Future" / *North American Review*. 1878. Май–июнь. С. 536.
- 74 "Позвонив с утра, ваш друг": EDISON, "The Phonograph and Its Future". С. 533.
- 74 "под пианино": WILLIAM HOWLAND KENNEY, *Recorded Music in American Life: The Phonograph and Popular Memory, 1890–1945*. Oxford University Press, 1999. С. 51.
- 75 "Разница между тем, что мы обычно слышим": GREG MILNER, *Perfecting Sound Forever: An Aural History of Recorded Music*. Farrar, Straus and Giroux, 2009. С. 67.
- 75 "Оркестр звучит очень естественно": HOWARD TAUBMAN "Records: Kubelik Leads Modern Selections on Mercury Label" / *New York Times*. 1951. 25 ноября.
- 75 "оталексающей публики": COLIN SYMES, *Setting the Record Straight: A Material History of Classical Recording*. Wesleyan University Press, 2004. С. 74.
- 75 "Не исчезнет ли однажды с лица земли чистый звук?": MILNER, *Perfecting Sound Forever*. С. 54.
- 75 "Джек Маллин": MILNER, *Perfecting Sound Forever*. С. 114.
- 76 "Клинтон Хэйлин пишет": CLINTON HEYLIN, *Bob Dylan: The Recording Sessions, 1960–1994*. St. Martin's, 1995. С. xi.
- 76 "Слушать CD": MILNER, *Perfecting Sound Forever*. С. 195.
- 77 "По версии Джеффа Чанга": JEFF CHANG, *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. St. Martin's, 2005.
- 77 "Беньямин рассуждает о потере": БЕНЬЯМИН В. *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе*. М.: Медимум, 1996.
- 78 "такого поразительного единства": GOULD, *The Glenn Gould Reader*. С. 334–335.
- 79 "эффектом фонографа": MARK KATZ, *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. University of California Press, 2004. С. 3–7.
- 79 "Как предполагает": KATZ, *Capturing Sound*. С. 85–98. Подробнее о вибрато см.: STYRA AVINS, "Performing Brahms's Music: Clues from His Letters," и CLIVE BROWN, "Joachim's Violin Playing and the Performance of Brahms's String Music" / *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style*, ed. Michael Musgrave and Bernard D. Sherman. Cambridge University Press, 2003. С. 11–47 и 48–98.

- 79 "Музыканты, никогда не слышавшие себя": ROBERT PHILIP, *Performing Music in the Age of Recording*. Yale University Press, 2004. С. 25.
- 80 "катастрофы не произошло": PHILIP, *Performing Music in the Age of Recording*. С. 17.
- 80 "раскачивает ритм в обе стороны": PHILIP, *Performing Music in the Age of Recording*. С. 110.
- 80 "убившей традицию": WILL CRUTCHFIELD, "What is Tradition?," in *Fashions and Legacies / Nineteenth-Century Italian Opera*, ed. Roberta Montemorra Marvin and Hilary Poriss. Cambridge University Press, 2010. С. 248.
- 83 "Сам по себе механизм не является": KATZ, *Capturing Sound*. С. vii и 190.
- 83 "Поклонники музыки": DAVID HAJDU, *Heroes and Villains: Essays on Music, Movies, Comics, and Culture*. Da Capo, 2009. С. 166.
- 84 "в музыке, как и во всем": BENJAMIN BORETZ, "Interface Part II: Thoughts in Reply to Boulez/Foucault: 'Contemporary Music and the Public' / *Perspectives on Musical Aesthetics*, ed. John Rahn. Norton, 1994. С. 123.
- 84 "В тот зимний воскресный день мы и не подозревали": HANS FANTEL, "Sound: Poignance Measured in Digits" / *New York Times*, 1989. 16 июля.

#### 4. Натиск стиля

Эта статья была опубликована в *The New Yorker* 24 июля 2006 года.

- 87 "взрывным как порох": MICHAEL KELLY, *Reminiscences of Michael Kelly, of the King's Theatre, and Theatre Royal Drury Lane, Including a Period of Nearly Half a Century; With Original Anecdotes of Many Distinguished Persons, Political, Literary, and Musical*. Vol. 1. 1826. Henry Colburn, New Burlington Street. С. 254.
- 87 "столь редкий гений": DEREK BEALES, "Joseph II, Joseph (in) ism" / *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, ed. Cliff Eisen and Simon P. Keefe. Cambridge University Press, 2006. С. 239.
- 88 "Венской знати": EMILY ANDERSON, trans. and ed., *The Letters of Mozart and His Family*, 3rd ed. Norton, 1985. С. 814.
- 88 "самого невероятного гения": STANLEY SADIE, *Mozart: The Early Years, 1756–1781*. Oxford University Press, 2006. С. 62.
- 88 "чудом, которому Господь дозволил": Там же. С. 140.
- 88 "Такие люди являются миру": ANDERSON, *The Letters of Mozart and His Family*. С. 814.
- 88 "важным как павлин", "ужасающе самодовольным": Там же. С. 739.
- 88 "Но тут, я думаю, мешает что-то другое": МОЦАРТ В. А. *Письма*. М.: Аграф, 2000.
- 88 "в биографии, написанной Джоном Райсом": JOHN RICE, *Antonio Salieri and Viennese Opera*. University of Chicago Press, 1998.

- 88 "Сальери, этот весьма талантливый капельмейстер": ANDERSON, *The Letters of Mozart and His Family*. С. 938–939.
- 88 "темных мыслях": Там же. С. 917.
- 88 "истинная цель нашего существования": Там же. С. 907.
- 89 "Его натура подчинена двум противоположностям": Там же. С. 816.
- 89 "Другие великие композиторы выражали": NICHOLAS KENYON, *The Pegasus Pocket Guide to Mozart*. Pegasus, 2006. С. 283.
- 89 "звучание утраты невинности": SCOTT BURNHAM, "On the Beautiful in Mozart" / *Music and the Aesthetics of Modernity: Essays*, ed. Karol Berger and Anthony Newcomb. Harvard University Press, 2005. С. 49.
- 89 "гуляки праздного": Kenyon, *Pegasus Pocket Guide to Mozart*. С. 43.
- 90 "отдающим эротизмом стремлении": MAYNARD SOLOMON, *Mozart: A Life*. Harper Collins, 1995. С. 11.
- 90 "Твое единственное намерение": ROBERT SPAETHLING, trans. and ed., *Mozart's Letters, Mozart's Life*. Norton, 2000. С. 192.
- 90 "Все дорого там, где денег в избытке": ANDERSON, *The Letters of Mozart and his Family*. С. 545.
- 90 "Быть в высшей степени дружелюбным": Там же. С. 676.
- 91 "любовь, радость, физическое и духовное удовольствие": DAVID CAIRNS, *Mozart and His Operas*. University of California Press, 2006. С. 68.
- 91 "впечатляющую, пугающую и в целом необычную": Anderson, *The Letters of Mozart and His Family*. С. 666, 700.
- 91 "Эти концерты — золотая середина": Там же. С. 833.
- 92 "исходными точками": ULRICH KONRAD, "Compositional Method" / Eisen and Keefe, *The Cambridge Mozart Encyclopedia*. С. 107.
- 93 "Развитие Моцарта происходило": HERMANN ABERT, *W.A. Mozart*, ed. Cliff Eisen, trans. Stewart Spencer. Yale University Press, 2007. С. 45.
- 94 "Нет никаких причин": SADIE, *Mozart*. С. 479.
- 94 "Скотт Бернэм указывает": BURNHAM, "On the Beautiful in Mozart". С. 44.
- 95 "угадывается трепет": ANDERSON, *The Letters of Mozart and His Family*. С. 769.
- 95 "четыре совершенно разных типа": CHARLES ROSEN, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. Norton, 1998. С. 286.
- 96 "предчувствие неотвратимой кончины": JULIAN RUSHTON, *Mozart*. Oxford University Press, 2006. С. 220.
- 97 "чувственным гением": DANIEL HERWITZ, "Kierkegaard Writes His Opera," / *The Don Giovanni Moment: Essays on the Legacy of an Opera*, ed. Lydia Goehr and Daniel Herwitz. Columbia University Press, 2008. С. 134.
- 97 "Кутила, приверженный к вину": Э. Т. А. ГОФМАН. Дон Жуан: Небывалый случай, происшедший с неким путешествующим энтузиастом / Гофман Э. Т. А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. — М.: Художественная литература, 1991.
- 97 "столкновения божественного начала": Там же.

- 98 “как отметил Мишель Нуарэ”: MICHAEL NOIRAY, “Don Giovanni” / Eisen and Keefe, *The Cambridge Mozart Encyclopedia*. С. 145.
- 98 “фатуме, который подчеркивается”: PETER WILLIAMS, *The Chromatic Fourth During Four Centuries of Music*. Oxford University Press, 1997. С. 141.
- 98 “переходом от незнания к знанию”: JESSICA WALDOFF, *Recognition in Mozart's Operas*. Oxford University Press, 2006. С. 55.
- 98 “решительным, легкомысленным”: Там же. С. 178.
- 99 “жизнь без страха”: PHILIP KITCHER and RICHARD SCHACHT, “Authority and Judgment in Mozart's *Don Giovanni* and Wagner's *Ring*” / Goehr and Hewitz, *The Don Giovanni Moment*. С. 179.

## 5. Движение по орбите

Этот очерк вышел в *The New Yorker* 22 августа 2001 года под названием “Искатели” (The Searchers). Готовя статью, я посетил следующие концерты Radiohead: Виста-Алегре в Бильбао 26 мая 2001-го; Античный театр в Везон-ла-Ромен 28 мая; Арена в Вероне 30 мая; “Ред Рокс” в Денвере 20 июня; Гордж-амфитеатр в Гордже, Вашингтон, 23 июня; Саут-Парк в Оксфорде 7 июля. Я сверялся с книгами: Mac Randall, *Exit Music: The Radiohead Story*. Delta, 2000; Jonathan Hale, *Radiohead: From a Great Height*. ECW Press, 1999.

## 6. Антимазэстро

Оригинальная статья вышла в *The New Yorker* 30 апреля 2007 года.

- 120 “исполнительскую культуру”: JOSEPH HOROWITZ, *Classical Music in America: A History of Its Rise and Fall*. Norton, 2005. С. 383–388.
- 121 “Центр притяжения”: ALEX ROSS, “A Parade of the Maverick Modernists, Joined by the Dead” / *New York Times*. 1996. 19 июня.
- 122 “Нам нужен не храм культуры”: BERNARD HOLLAND, “Los Angeles Plans New Concert Hall” / *New York Times*. 1988. 1 июня.
- 126 “Я все-таки исключаю возможность”: MARK SWED, “Conductor in a Candy Store” / *Los Angeles Times*. 1996. 20 октября.

## 7. Великая душа

Оригинальная версия этой главы была напечатана в *The New Yorker* 3 февраля 1997. Помимо перечисленных ниже работ я сверялся со следующими книгами: PETER CLIVE, *Schubert and His World: A Biographical Dictionary*. Clarendon Press, 1997;

WALTER FRISCH, ed., *Schubert: Critical and Analytical Studies*. University of Nebraska Press, 1986; CHRISTOPHER GIBBS, ed., *The Cambridge Companion to Schubert*. Cambridge University Press, 1997; DAVID GRAMIT, "The Intellectual and Aesthetic Tenets of Franz Schubert's Circle". PhD diss., Duke University, 1987; ERNST HILMAR, *Franz Schubert in His Time*, trans. Reinhard G. Pauly. Amadeus, 1988; RICHARD KRAMER, *Distant Cycles: Schubert and the Conceiving of Song*. University of Chicago Press, 1994. Более поздние публикации по теме: CHARLES FISK, *Returning Cycles: Contexts for the Interpretation of Schubert's Impromptus and Last Sonatas*. University of California Press, 2001; CHRISTOPHER GIBBS, *The Life of Schubert*. Cambridge University Press, 2000; LAWRENCE KRAMER, *Franz Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song*. Cambridge University Press, 1998; SCOTT MESSING, *Schubert in the European Imagination*, 2 vols. University of Rochester Press, 2006–2007; SUSAN YOUNG, *Schubert's Late Lieder: Beyond the Song-Cycles*. Cambridge University Press, 2002.

- 145 "преобладающее отвращение", "безразличие к чарам": SOLOMON, "Franz Schubert and the Peacocks of Benvenuto Cellini". С. 196.
- 145 "Один австрийский исследователь": ANDREAS MAYER, "Der Psychoanalytische Schubert: Eine kleine Geschichte der Deutungskonkurrenzen / Schubert-Biographik, dargestellt am Beispiel des Textes 'Mein Traum,'" *Schubert durch die Brille* 9. 1992. С. 7–31.
- 145 "модными политическими идеологиями": RITA STEBLIN, letter to the editors / *New York Review of Books*. 1994. 20 октября.
- 145 "открытое, подвижное самосознание": SUSAN MCCCLARY, "Constructions of Subjectivity in Schubert's Music" / *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, ed. Philip Brett, Elizabeth Wood, and Gary C. Thomas. Routledge, 1994. С. 223.
- 146 "Было бы неудивительно... если бы Шуберт": ELIZABETH NORMAN MCKAY, *Franz Schubert: A Biography*. Clarendon Press, 1996. С. 219.
- 146 "Шуберта очень хвалят": KARL-HEINZ KÖHLER and DAGMAR BECK, eds. / *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*. Vol. 3. VEB, 1983. С. 330.
- 146 "Покончи с ней, убей меня": DEUTSCH, *Schubert: Dokumente*. С. 193.
- 146 "историю моих чувств": August von Platen, *Die Tagebücher des Grafen August von Platen*, ed. Georg von Laubmann and Ludwig von Scheffler. Cotta, 1896. С. 487.
- 148 "Это вздох, это ностальгия": Дьердь Лигети во время репетиций "Квартета № 15" Шуберта со струнным квартетом Воггомее, Консерватория Новой Англии, 10 марта 1993 года.

## 8. Пейзажи эмоций

Этот очерк был опубликован в *The New Yorker* 23 августа 2004 года под названием "Сага о Бьорк" (*Björk's Saga*). Я брал интервью у Бьорк в Рейкьявике в январе

2004 года; в Сальвадоре, Бразилия, в феврале; в Лондоне в апреле и в Нью-Йорке летом того же года.

- 152 “земным эльфом”: ТЕРЕЗА СТРАТАС “Stratas, Lenya, and the Two Annas,” аннотация к *The Seven Deadly Sins* в записи Лотте Леньи (Sony Classical MNK 63222).
- 156 “тиранией человечества”: ХАЛЛДОР ЛАКСНЕСС “Самостоятельные люди” / ЛАКСНЕСС Х. *Самостоятельные люди. Исландский колокол*. М.: Художественная литература, 1977.
- 157 “дегенеративности”: ARNI HEIMIR INGÓLFSSON, “‘This Music Belongs to Us’: Scandinavian Music and ‘Nordic’ Ideology in the Third Reich” в распечатке, представленной на совете директоров Американского музыковедческого общества Новой Англии 23 марта 2002 года.
- 158 “одержимым идеей повенчать”: “Björk Meets Karlheinz Stockhausen: Compose Yourself” / *Dazed & Confused* 23. 1996. Август 1996.
- 158 “все это петро”: Там же.
- 159 “Bad Taste будет пользоваться”: MARK PYTLIK, *Björk: Wow and Flutter* (ECW, 2003). С. 27.
- 163 “Невидима и свободна!": М. БУЛГАКОВ “Мастер и Маргарита” / БУЛГАКОВ М. А. *Белая гвардия. Дьяволиада. Роковые яйца. Собачье сердце. Мастер и Маргарита*. Л.: Лениздат, 1989. С. 621.
- 164 “В альбоме речь идет”: разговор Бьорк с Аусмундуром Йонссоном, аннотация к *Live Box* (One Little Indian 355).

## 9. Симфония миллионов

Эта статья была опубликована в *The New Yorker* 7 июля 2008 года. Я был в Пекине в марте 2008 года. Моим основным источником по истории классической музыки Китая стала книга Шилы Мелвин и Цзиньдун Цая “Рапсодия в красных тонах” (Sheila Melvin, Jindong Cai, *Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese*. Algora, 2004). Прочие источники: YAYOI UNO EVERETT, FREDERICK LAU, *Locating East Asia in Western Art Music*. Wesleyan University Press, 2004; HAO JIANG TIAN, LOIS B. MORRIS, *Along the Roaring River: My Wild Ride from Mao to the Met*. Wiley, 2008; MARI YOSHIMURA, *Musicians from a Different Shore: Asians and Asian Americans in Classical Music*. Temple University Press, 2007.

- 170 “переживающая на Западе стад”: “U.S. Conductor: China’s Large Population Can Help Keep Classical Music Alive” / *Associated Press*. 2008. 24 февраля.
- 171 “конкретным примером”: JOSEPH KAHN, “Chinese Unveil Mammoth Arts Center” / *New York Times*. 2007. 24 декабря.

- 174 "К 1992 году Партия": RICHARD KRAUS, *The Party and the Arty in China: The New Politics of Culture*. Rowman & Littlefield, 2004. С. 171.
- 175 "применять соответствующие иностранные принципы": MELVIN AND JINDONG CAI, *Rhapsody in Red*. С. 207.
- 176 "странные стилистические границы": MELVIN and JINDONG CAI, *Rhapsody in Red*. С. 252–254.
- 176 "по случаю первого визита в Китай Генри Киссинджера": MELVIN and JINDONG CAI, *Rhapsody in Red*. С. 265–270.

## 10. Песнь земли

Эта статья была опубликована в *The New Yorker* 12 мая 2008 года. С Джоном Лютером Адамсом я встречался на Аляске в предшествующий месяц. У композитора вышло два сборника заметок: *Winter Music: Composing the North*. Wesleyan University Press, 2004; *The Place Where You Go to Listen: In Search of an Ecology of Music*. Wesleyan University Press, 2009. Фразу "Большая часть Аляски по-прежнему наполнена тишиной" (*Much of Alaska is still filled with silence*) можно найти в *Winter Music* на С. 9. Стихотворение Джона Хейнса *Listening in October* опубликовано в его сборнике *The Owl in the Mask of the Dreamer: Collected Poems*. Graywolf Press, 1996. Стихотворение *Return to Richardson, Spring 1981* опубликовано в сборнике *Of Your Passage, O Summer: Uncollected Poems from the 1960s*. Limberlost Press, 2004. Кроме того, стоит почитать мемуары Хейнса *The Stars, the Snows, the Fire: Twenty-five Years in the Alaskan Wilderness*. Graywolf Press, 2000 и книгу Барри Лопеса *Arctic Dreams: Imagination and Desire in an Arctic Landscape*. Scribner, 1986.

## 11. Во власти Верди

Эта глава — доработанная версия статьи, напечатанной в *The New Yorker* 24 сентября 2001 года.

- 196 "Никто не слушает Верди": Марк Ламос, цитата приводится в статье Мэтью Гервиша (MATTHEW GUREWITSCH, "Poking Holes in Verdi to Let Audiences In" / *New York Times*. 2001. 4 марта).
- 196 « [Что], если только в вас самих»: ГОФМАН Э. Т. А. *Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1*. М.: Художественная литература, 1991.
- 197 "Успех измеряется количеством проданных билетов": JOHN ROSSELLI, *The Life of Verdi*. Cambridge University Press, 2000. С. 2.
- 197 "Нужно суметь усидеть на двух стульях": ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ и АРРИГО БОИТО / *The Verdi-Boito Correspondence*, ed. Marcello Conati and Mario Medici, trans. William Weaver. University of Chicago Press, 1994. С. xxi.

- 197 "В своем творчестве ориентируйся": ROBERT SPAETHLING, trans. and ed., *Mozart's Letters, Mozart's Life*. Norton, 2000. С. 221.
- 198 "Мэри Джейн Филлипс-Мэтц... пишет": MARY JANE PHILLIPS-MATZ, *Verdi: A Biography*. Oxford University Press, 1993. С. 54–73.
- 198 "В них преобладает": ROSSELLI, *The Life of Verdi*. С. 41.
- 199 "его подвергли критике": ROGER PARKER, *Leonora's Last Act: Essays in Verdian Discourse*. Princeton University Press, 1997. С. 35–36.
- 200 "Дешевая, низкая, сентиментальная мелодрама": LEONARD BERNSTEIN, *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard*. Harvard University Press, 1976. С. 411–417.
- 200 "Хорошенькая же у нас цивилизация": MARCELLO CONATI, ed., *Encounters with Verdi*, trans. Richard Stokes. Cornell University Press, 1986. С. 351.
- 201 "НЕ БУДЬ МНОГОСЛОВЕН": PHILLIPS-MATZ, *Verdi*. С. 195.
- 202 "Джулиан Бадден называет это": JULIAN BUDDEN, *The Operas of Verdi*, Vol. 2: *From "Il trovatore" to "La forza del destino"*, rev. ed. Clarendon Press, 1992. С. 147.
- 202 "Тадолини — прелестная женщина": ROSSELLI, *The Life of Verdi*. С. 51.
- 204 "Темноволосая, безукоризненно одетая": PETER G. DAVIS, "Brangelina Sings!" / *New York*. 2006. 26 февраля.
- 204 "Не могу припомнить" и другие цитаты: GUREWITSCH, "Poking Holes in Verdi to Let Audiences In".
- 206 "В Эрфуртскую постановку 2008 года": HARRY DE QUETTEVILLE, "German Staging of Verdi's A Masked Ball on 9/11 with Naked Cast in Mickey Mouse Masks" / *Daily Telegraph*. 2008. 11 апреля.
- 206 "постановочные рекомендации поясняют": DAVID ROSEN, "On Staging That Matters" / *Verdi in Performance*, ed. Alison Latham and Roger Parker. Oxford University Press, 2001. С. 30–31.
- 207 "Подражать правде": ROSSELLI, *The Life of Verdi*. С. 6.
- 207 "Госсетт указывает, что": GOSSETT, *Divas and Scholars*. С. 473–474.
- 208 "Филип Госсетт ... отмечает": PHILIP GOSSETT, *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*. University of Chicago Press, 2006. С. 477–479.
- 208 "необходимости "абсолютного прагматизма": ANDREW PORTER, "In Praise of the Pragmatic" / Latham and Parker, *Verdi in Performance*. С. 26.
- 209 "исследователь Роджер Паркер не нашел": ROGER PARKER, *Arpa d'or dei fatidici vati: The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*. Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1997. Особ. С. 83–84.
- 209 "неуместной реакции": PHILIP GOSSETT, "Becoming a Citizen: The Chorus in Risorgimento Opera," *Cambridge Opera Journal* 2:1. 1990. С. 55. См. также: GOSSETT, "Edizioni distrutte and the Significance of Operatic Choruses During the Risorgimento" / *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*, ed. Victoria Johnson, Jane F. Fulcher, and Thomas Ertman. Cambridge University Press, 2007. С. 181–242.



- 209 “Величие Верди объясняется очень просто”: Последний абзац этой статьи был написан 12 сентября 2001 года. Когда я писал о “духовном величии умирающего человека”, я думал о преподобном Майкле Джадже, капеллане Нью-Йоркского управления пожарной охраны. Он погиб накануне, 11 сентября 2001 года, во время разрушения Всемирного торгового центра. Однажды я слышал его речь и часто вспоминаю о нем.

## 12. Почти знаменитые

Эта статья была напечатана в *The New Yorker* 21 мая 2001 года. Дополнительную информацию о квартете можно найти на их сайте [www.slsq.com](http://www.slsq.com).

## 13. Поп-границы

Эта глава включает четыре статьи из *The New Yorker*: “Большие иллюзии” (“Grand Illusions”, 19 мая 2003); “Искусство шума” (“The Art of Noise”, 13 июля 1998 года); “82 отличных года” (“Eighty-two Very Good Years”, 25 мая 1998 года); “Поколение выхода” (“Generation Exit”, 25 апреля 1994 года).

- 226 “Виченцо, как поживает дочка?": GAY TALESE, “Frank Sinatra Has a Cold” / *The Frank Sinatra Reader*, ed. Steven Petkov and Leonard Mustazza. Oxford University Press, 1995. С. 128.
- 229 “Майкл Азеппад... пишем”: MICHAEL AZERRAD, *Come As You Are: The Story of Nirvana*. Doubleday, 1993. С. 228.
- 229 “тупоголовых спортсменов”: Там же. С. 199–200.
- 229 “Я хотел сначала обмануть их”: Там же. С. 215.
- 230 “Смерть в стиле рок в 1970-х”: GREIL MARCUS, *In the Fascist Bathroom: Punk in Pop Music, 1977–1992*. Harvard University Press, 1999. С. 57–78.
- 230 “Никакое отращивание, никакое отговаривание”: JOHN DONNE, *Biathanatos*, ed. Michael Rudick and M. Pabst Battin. Garland, 1982. С. 46.

## 14. Изучая партитуры

Эта статья была опубликована в *The New Yorker* 4 сентября 2006 года.

- 233 “В Калифорнии с 1999-го по 2004-й”: Music for All Foundation, 2004, *The Sound of Silence: The Unprecedented Decline of Music Education in California Public Schools*, доступно по адресу: [http://legacy.musicforall.org/resources/advocacy/documents/SoundofSilence\\_004.pdf](http://legacy.musicforall.org/resources/advocacy/documents/SoundofSilence_004.pdf) (проверено 20 ноября 2012 года). С. 12.

- 234 "Исследование 1993 года показало": FRANCES H. RAUSCHER, GORDON L. SHAW, and KATHERINE N. KY, "Music and Spatial Task Performance" / *Nature* 365. 1993. 14 октября. С. 611. Результаты этого исследования оспариваются в статье: Christopher Chabris and Kenneth Steele et. al, "Prelude or Requiem for the Mozart Effect" / *Nature* 400. 1999. 26 августа. С. 826–827.
- 234 "являлись единственным": Music for All, *The Sound of Silence*. С. 18.
- 235 "В духе закона": Rod Paige, MIKE HUCKABEE, "Putting the Arts Front and Center on the Education Agenda" / [www.ecs.org/html/projectsPartners/chair2005/ArtsPubs.asp](http://www.ecs.org/html/projectsPartners/chair2005/ArtsPubs.asp) (проверено 23 ноября 2012 года).
- 240 "труднодоступный пьедестал": JOHN DEWEY, *Art as Experience*. Penguin, 2005. С. 4.
- 240 "Как только произведение искусства": Там же. С. 1.
- 240 "Приобщиться к воображению": MAXINE GREENE, *Releasing the Imagination: Essays on Education, the Arts, and Social Change*. Jossey-Bass, 2000. С. 19.

## 15. Голос века

Первоначальная версия этой главы была опубликована в *The New Yorker* 13 апреля 2009 года.

- 243 "в этом великом зале": ALAN KEILER, *Marian Anderson: A Singer's Journey*. University of Illinois Press, 2002. С. 212.
- 244 "лишь раз в столетие": Там же. С. 156.
- 244 "Моя крыша слишком низка": MARIAN ANDERSON, *My Lord, What a Morning: An Autobiography*. University of Illinois Press, 2002. С. 149.
- 244 "Она пела как никогда прежде": MARTIN LUTHER KING, JR., *The Papers of Martin Luther King, Jr.*, vol. 1, *Called to Serve, January 1929–June 1951*, ed. Clayborne Carson, Ralph E. Luker, Penny A. Russell. University of California Press, 1992. С. 110.
- 244 "Гений, как и Фемиды": KEILER, *Marian Anderson*. С. 212.
- 244 "нации, которая, по разным меркам": RICHARD POWERS, *The Time of Our Singing*. Picador, 2004. С. 48.
- 245 "Мы не принимаем цветных": ANDERSON, *My Lord, What a Morning*. С. 38.
- 245 "хозяйкой всего, на что она кинет взгляд": HOWARD TAUBMAN, "Marian Anderson in Concert Here" / *New York Times*. 1935. 31 декабря.
- 246 "выражала "прагматизм"": RAYMOND ARSENAULT, *The Sound of Freedom: Marian Anderson, the Lincoln Memorial, and the Concert That Awakened America*. Bloomsbury, 2009. С. 105–106.
- 246 "Я всегда помню": ANDERSON, *My Lord, What a Morning*. С. 244.

- 246 “снаружи зала ожидания на вокзале”: Эта история упоминается в документальном фильме Франца Руппа *Marian Anderson* (производство WETA-TV, вышел в эфир в мае 1991 года).
- 247 “Моя музыка была посвящена”: NINA SIMONE with STEPHEN CLEARY, *I Put a Spell on You: The Autobiography of Nina Simone*. Da Capo, 2003. С. 91.
- 247 “Ни один белый симфонический оркестр”: MILES DAVIS with QUINCY TROUPE, *Miles: The Autobiography*. Simon & Schuster, 2005. С. 59.
- 248 “Ментальность гетто”: Там же. С. 61.
- 248 “Я посвятила... благодаря Баху”: Simone, *I Put a Spell on You*. С. 23.
- 248 “воспринимает ... с глубоким подозрением”: WILLIAM EDDINS, “Soul Food for Thought” / Sticks and Drones, [www.insidethearts.com/sticksand-drones/2009/01/16/bill-eddins/1091](http://www.insidethearts.com/sticksand-drones/2009/01/16/bill-eddins/1091).

## 16. Музыкальная гора

Статья была напечатана в *The New Yorker* 29 июля 2009 года. Летом 2008 года я трижды приезжал в музыкальную школу Мальборо. Среди тех, с кем я общался, были: Эмануэль Акс, Джонатан Бисс, Энтони Кекия, Саша Кук, Шарлотт Доббс, Ричард Гуд, Роми де Гиз-Ланглуа, Сувин Ким, Йо-Йо Ма, Филипп Нэгеле, Николас Фан, Ребекка Рингл, Фрэнк Саломон, Джеймс Остин Смит, Джошуа Смит, Арнольд Стайнхардт и Мицуко Утида.

- 250 “создать сообщество, почти утопию”: интервью Рудольфа Серкина из программы *Bell Telephone Hour* (1967) цитируется в аннотации к записи квинтета “Форель” Шуберта в серии *Music from Marlboro* (Columbia MS 7067, LP).
- 254 “Это все неправильно”: STEPHEN LEHMANN and MARION FABER, *Rudolf Serkin: A Life* Oxford University Press, 2003. С. 17.
- 255 “публичностью и элементарным попаданием в ноты”: KAREN CAMPBELL, “Republic of Equals” / *Symphony*. 2000. Май–июнь. С. 18.

## 17. И узрел я свет

Оригинальная версия этой главы появилась в *The New Yorker* 10 мая 1999 года под названием “Скиталец” (*The Wanderer*). Готовя материал, я посетил следующие концерты Дилана: в Пьюаллапе, Вашингтон, 22 сентября 1998-го; в Портленде, Орегон, 23 сентября; в Юджине, Орегон, 24 сентября; в Конкорде, Калифорния, 25 сентября; в Маунтин-Вью, Калифорния, 26 сентября; в Рино, Невада, 27 сентября; в Дулуте, Миннесота, 22 октября; в Миннеаполисе, Миннесота, 23 октября; в Чикаго, Иллинойс, 25 сентября, и в Нью-Йорке 1 ноября.

Помимо перечисленных ниже работ я пользовался следующими источниками: JOHN BAULDIE, ed., *Wanted Man: In Search of Bob Dylan*. Citadel, 1991; GLEN DUNDAS, *Tangled Up in Tapes: The Recordings of Bob Dylan*. SMA Services, 1994; MICHAEL GRAY, *Song and Dance Man III: The Art of Bob Dylan*. Continuum, 2000; CLINTON HEYLIN, *Bob Dylan: The Recording Sessions, 1960–1994*. St Martin's, 1995; C. P. LEE, *Like the Night: Bob Dylan and the Road to the Manchester Free Trade Hall*. Helter Skelter, 1998; WILFRID MELLERS, *A Darker Shade of Pale: A Backdrop to Bob Dylan*. Oxford University Press, 1985; ROBERT SHELTON, *No Direction Home: The Life and Music of Bob Dylan*. Da Capo, 1997; BOB SPITZ, *Dylan: A Biography*. Norton, 1989; PAUL WILLIAMS, *Bob Dylan: Performing Artist: 1974–1986*. Omnibus, 1994; PAUL WILLIAMS, *Bob Dylan: Watching the River Flow: Observations on His Art-in-Progress, 1966–1995*. Omnibus, 1996.

С момента публикации статьи вышло еще несколько важных книг о Дилане: DAVID HAJDU, *Positively 4th Street: The Life and Times of Joan Baez, Bob Dylan, Mimi Baez Farina, and Richard Farina*. Farrar, Straus and Giroux, 2001; BENJAMIN HEDIN, *Studio A: The Bob Dylan Reader*. Norton, 2004; GREIL MARCUS, *Like a Rolling Stone: Bob Dylan at the Crossroads*. PublicAffairs, 2005; MIKE MARQUESE, *Chimes of Freedom: The Politics of Bob Dylan's Art*. New Press, 2003; издание в мягкой обложке носит название *Wicked Messenger*; CHRISTOPHER RICKS, *Dylan's Visions of Sin*. HarperCollins, 2003; "Хроники" Боба Дилана (М.: Эксмо, 2005), которые, видимо, неизбежно являются лучшими из всех написанных о нем книг.

- 269 "Лучше бы Боб Дилан умер": MARC JACOBSON, "Tangled Up in Gray" / *Village Voice*. 1978. 30 января.
- 269 "Боже мой, он что, вечно": JAMES WOLCOTT, "Bob Dylan Beyond Thunderdome" / *Vanity Fair*. 1985. Октябрь.
- 269 "Боб Дилан, чьи горько-сладкие": BRUCE WEBER, "Bob Dylan Hospitalized With Chest Pains; Europe Tour Is Off" / *New York Times*. 1997. 29 мая.
- 271 "одним из самых бездарных": CARL BENSON, ed., *The Bob Dylan Companion: Four Decades of Commentary*. Schirmer, 1998. С. x.
- 272 "Даже если он лишь наполовину безумен": DON DELILLO, *Great Jones Street*. Penguin, 1994. С. 1.
- 273 "в «Тарантуле» шесть главных тем": ROBIN WITTING, *The Cracked Bells: A Guide to Tarantula*, rev. ed. Exploding Rooster Books, 1995. С. 13, 34.
- 274 "сокращение формы": AIDAN DAY, *Jokerman: Reading the Lyrics of Bob Dylan*. Blackwell, 1988. С. 116.
- 274 "Конец апреля... Дилан идет": CLINTON HEYLIN, *Bob Dylan: A Life in Stolen Moments: Day by Day: 1941–1995*. Schirmer, 1996. С. 149.
- 274 "между январем и июнем 1972–го": CLINTON HEYLIN, *Bob Dylan: Behind the Shades Revisited*. William Morrow, 2001. С. 334.
- 274 "Друзья говорят": ELLEN WILLIS, *Beginning to See the Light: Sex, Hope, and Rock-and-Roll*, 2nd ed. Wesleyan University Press, 1992. С. 5.

- 275 "Все уже существует в достаточных количествах": PAUL ZOLLO, *Songwriters on Songwriting*. Da Capo, 2003. С. 74.
- 275 "Джоан Дидион писала, что Джоан Базз": JOAN DIDION, *Slouching Toward Bethlehem*. Farrar, Straus and Giroux, 1968. С. 47.
- 276 "Боб Дилан исходил": Текст этой рекламы приводится в книге: PATRICK HUMPHRIES, JOHN BAULDIE, *Oh No! Not Another Bob Dylan Book*. Square One, 1991. С. 175.
- 276 "Я написал ее, когда мне показалось": ANTHONY SCADUTO, *Bob Dylan*, rev. ed. Helter Skelter, 1996. С. 127.
- 277 "Посмотрите, что они там сделали": GREIL MARCUS, *Invisible Republic: Bob Dylan's Basement Tapes*. Henry Holt, 1997; переиздана в бумажной обложке под названием *The Old, Weird America*. С. 17.
- 278 "Он как будто выжидал": MARCUS, *Invisible Republic*. С. 35–36.
- 278 "Меня дико разочаровало": ANDY GILL, "Judas!" / *The Independent*. 1999. 23 января. Вокруг личности того, кто выкрикнул "Иуда", продолжают споры. Энди Кершо в статье "Боб Дилан: как я нашел человека, крикнувшего "Иуда"» (Andy Kershaw, "Bob Dylan: How I Found the Man Who Shouted 'Judas'" / *The Independent*. 2005. 23 сентября) утверждает, что это сделал некто по имени Джон Кордуэлл.
- 279 "некоторые основополагающие элементы": MARCUS, *Invisible Republic*. С. xiii.
- 279 "Что это за дерьмо?": GREIL MARCUS, "Self Portrait No. 25" / Hedin, *Studio A.C.* 74.
- 279 "больше Дока Боггса": GREIL MARCUS, "Comeback Time Again" / *Village Voice*. 1985. 13 августа.
- 279 "Если сейчас люди открестятся": LESTER BANGS, "Love or Confusion?" / Hedin, *Studio A.C.* 156.
- 281 "выискивающим причины либералам": PAUL WILLIAMS, *Bob Dylan: Performing Artist, 1960–1973* (Omnibus, 1994). С. 94.
- 281 "Тений — ужасное слово": Jules Siegel, "Well, What Have We Here?" / *Saturday Evening Post*, 30 июля 1966, перепечатана в книге *Bob Dylan: The Early Years: A Retrospective*, ed. Craig McGregor. Da Capo, 1990. С. 159.
- 286 "Я верю в ... Хэнка Уильямса": JON PARELES, "A Wiser Voice Blowin' in the Autumn Wind" / *New York Times*. 1997. 28 сентября.
- 289 "подчинившихся чужой воле": DANIEL CAVICCHI, *Tramps Like Us: Music and Meaning Among Springsteen Fans*. Oxford University Press, 1998. С. 43.

## 18. Страсть

Эта глава — переработанная версия колонки, опубликованной в *The New Yorker* 25 сентября 2006 года.

- 291 "Она просто стояла": статья Чарльза Ширы в *Oakland Tribune* от 17 апреля 1972 года; приводится в заметке Барбары Стэк из "Памяти Лорейн Хант-Либерсон (1954–2006)" (Barbara Stack in "In Memoriam Lorraine Hunt Lieberman (1954–2006)" / [www.sfcv.org/arts\\_revs/lorrainehuntlibersontribute\\_7\\_11\\_06.php](http://www.sfcv.org/arts_revs/lorrainehuntlibersontribute_7_11_06.php) (проверено 23 ноября 2012 года).
- 291 "Альт — это голос среднего регистра": CHARLES MICHENER, "The Soul Singer" / *The New Yorker*. 2004. 5 января. С. 42–43.
- 292 "Она запела": Там же. С. 44.
- 292 "Само время замирало": RICHARD DYER, "Lorraine Hunt Lieberman: Her Luminous Voice Transported Listener" / *Boston Globe*. 2006. 5 июля.

## 19. Блаженны тоскующие

Эта глава включает в себя отрывки из статьи, опубликованной в *The New Republic* 23 марта 1998 года под заголовком "На что дан свет?" (*Why is Light Given?*).

- 295 "Приехали как-то к Гайдну два журналиста": MORTON FELDMAN, *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman*, ed. B. H. Friedman. Exact Change, 2000. С. 166. В оригинале эту историю приводит Ричард Уилл в статье *When God Met the Sinner and Other Dramatic Confrontations in Eighteenth-Century Instrumental Music* / *Music and Letters* 78:2. 1997. Май. С. 175.
- 295 "Это мое первое вступление тромбонов": письмо Брамса к Лакхнеру приводится в книге: REINHOLD BRINKMANN, "Die 'heitere Sinfonie' und der 'schwer melancholische Mensch': Johannes Brahms antwortet Vincenz Lachner," *Archiv für Musikwissenschaft* 46:4. 1989. С. 301–302.
- 296 "Мометы Ио. Бр": STYRA AVINS, ed., *Johannes Brahms: Life and Letters*, trans. Avins and Josef Eisinger. Oxford University Press, 1997. С. 553.
- 296 "новым началом": REINHOLD BRINKMANN, *Late Idyll: The Second Symphony of Johannes Brahms*. Harvard University Press, 1995. С. 88, 84.
- 297 "первым крупным композитором": RICHARD TARUSKIN, *The Oxford History of Western Music*. Vol. 3. *The Nineteenth Century*. Oxford University Press, 2005. С. 683.
- 298 "Общепринятое во многих квартетах мнение": GUNTHER SCHULLER, *The Compleat Conductor*. Oxford University Press, 1997. С. 279.
- 298 "спутали нехватку денег": AVINS, *Johannes Brahms*. С. 4.
- 299 "Его можно сравнить еще и с великолепным потоком": ШУМАН Р. Письма. Т. 2. М.: 1982.
- 299 "В конце три пары рук": Цит. по: ЦАРЕВА Е. М. *Иоганнес Брамс: монография*. М.: Музыка, 1986. С. 84.
- 300 "отклонения или излишества": AVINS, *Johannes Brahms*. С. 150–151, 157.

- 300 "Воспоминания о Шумане": AVINS, *Johannes Brahms*. С. 449.
- 300 "Йэн Суофффорд объясняет": JAN SWAFFORD, *Johannes Brahms: A Biography*. Кноpf, 1997. С. 169.
- 301 "Никогда не напишу я симфонию!": BRINKMAN, *Late Idyll*. С. 138.
- 302 "Любой кретин это услышит": MAX KALBECK, *Johannes Brahms*. Vol. 3. Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1910. С. 109.
- 303 "завуалированными симфониями": STRUNK and TREITLER, *Source Readings in Music History*. С. 1157.
- 303 "Брамс стремился создать": SCHULLER, *The Compleat Conductor*. С. 293.
- 303 "Жизнь — не сказка": Swafford, *Johannes Brahms*. С. 41.
- 304 "Антисемитизм безумен!": MARGARET NOTLEY, *Lateness and Brahms: Music and Culture in the Twilight of Viennese Liberalism*. Oxford University Press, 2007. С. 211.
- 304 "то в парики для "Аллилуйи" Генделя": ROBERT W. GUTMAN, *Richard Wagner: The Man, His Mind, and His Music*. Harcourt Brace, 1968. С. 397.
- 304 "Ежедневно я приношу глубочайшую и должную благодарность": AVINS, *Johannes Brahms*. С. 479.
- 305 "[Брамс] знал себе цену": ETHEL SMYTH, *Impressions That Remained: Memoirs*. Кноpf, 1946. С. 238.
- 305 "Искусство подобно республике": SWAFFORD, *Johannes Brahms*. С. 180.
- 305 "Если вы не захотите задерживаться": AVINS, *Johannes Brahms*. С. 347–348.
- 306 "изборождены морицинами": АДОРНО Т. Поздний стиль Бетховена / АДОРНО Т. Избранное: социология музыки. М.; СПб.: Университетская книга, 1999.
- 307 "Смотрите, Herr Doktor!": ERNST DECSEY, "Stunden mit Mahler" / *Die Musik*, 1910/1911, № 21. С. 146.
- 307 "Брамс в симфонии несколько раз отвешивает поклон": подробнее о вагнеровских аллюзиях у Брамса см.: DAVID BRODBECK, "Brahms, the Third Symphony, and the New German School" / *Brahms and His World*, ed. Walter Frisch. Princeton University Press, 1990. С. 65–80; и ROBERT BAILEY, "Musical Language and Structure in the Third Symphony" / *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives*, ed. George Bozarth. Clarendon Press, 1990. С. 408–409.
- 308 "солист отделяется от ансамбля": MARGARET NOTLEY, "Late-Nineteenth-Century Chamber Music and the Cult of the Classical Adagio" / *19th-Century Music* 23:1. 1999. Лето. С. 59. См. также NOTLEY, *Lateness and Brahms: Music and Culture in the Twilight of Viennese Liberalism* Oxford University Press, 2006.
- 308 "неограниченного музыкального языка": ШЕНБЕРГ А. Брамс прогрессивный / ШЕНБЕРГ А. *Стиль и мысль. Статьи и материалы. Составление, переводы, комментарии Н. Власовой и О. Лосевой*. М.: Композитор, 2006. С. 116.

- 308 “Колыбельными моей скорби”: MAX KALBECK, *Johannes Brahms*. Vol. 4. Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1914. С. 281.
- 309 “Рэймонд Нанн обращает внимание”: RAYMOND KNAPP, “The Finale of Brahms’s Fourth Symphony: The Tale of the Subject” / *19th-Century Music* 13:1. 1989. Лето. С. 10.
- 309 “Es fiel... ihm wie”: SWAFFORD, *Johannes Brahms*. С. 4.
- 309 “замороженном”: WALTER FRISCH, *Brahms: The Four Symphonies*. Yale University Press, 2003. С.125.
- 309 “По наблюдению Нотли”: MARGARET NOTLEY, “Plagal Harmony as Other: Asymmetrical Dualism and Instrumental Music by Brahms” / *Journal of Musicology* 22:1. 2005. Зима 2005. С. 128–129.
- 310 “современные дирижеры растягивают”: о замедлении темпа в современных исполнениях Брамса см.: FRISCH, *Brahms: The Four Symphonies*. С. 163–188; WALTER FRISCH, “Whose Brahms Is It Anyway?: Observations on the Recorded Legacy of the B-flat Piano Concerto, Op. 83” / *Musical Meaning and Human Values*, ed. Keith Chapin and Lawrence Kramer. Fordham University Press, 2009. С. 79–101.
- 310 “возможно, самой выдающейся”: FRISCH, *Brahms: The Four Symphonies*. С. 130.
- 310 “Нанн считает”: KNAPP, “The Finale of Brahms’s Fourth Symphony”. С. 6–8.
- 310 “Ради одного небольшого инструмента”: Avins, *Johannes Brahms*. С. 515.
- 311 “Не могу отделаться”: BRINKMANN, *Late Idyll*. С. 221. О Манне речь идет на С. 222–225.



# Рекомендованные записи

Эти рекомендации отражают вкусы одного-единственного слушателя; перед покупкой стоит сравнить разные аудиосэмплы в Сети. На момент сдачи книги в печать все записи доступны, хотя часть из них звукозаписывающие компании, пересматривая каталоги, неизбежно решат не переиздавать. Кроме того, почти все можно скачать в формате *mp3*.

## 1. Послушайте

Любовью к классической музыке я воспыал благодаря подержанной пластинке Леонарда Бернштейна, дирижирующего “Героической” симфонией Бетховена. Бессмертный шедевр Бетховена остается логичной точкой отсчета, хотя современные дети с той же легкостью могут подпасть под очарование “Весны священной” Стравинского или *Music for 18 Musicians* Стива Райха. Согласно онлайн-дискографии, составленной Эриком Грунином, с момента изобретения фонографа было выпущено более 500 записей “Героической”: от выразительного Артуро Тосканини (горячность маэстро передает запись выступления с Симфоническим оркестром NBC 1939 года) до захватывающе невротичного Вильгельма Фуртвенглера (его самая смелая интерпретация прозвучала в декабре 1944 года с Венским филармоническим оркестром) и гранитного Отто Клемперера (из всех многочисленных подходов выпущенная в 1959 году на EMI запись с оркестром “Филармония” — самая внушительная). Решительная *Eroica* Бернштейна и Нью-Йоркского филармонического доступна сейчас на выпущенном *Sony* диске, который также включает лекцию дирижера об этой симфонии (“Произошло вторжение инаковости”). Если вам нужна полная коллекция бетховеновской Девятой, исследование Герберта фон Караяна и Берлинского филармонического 1961–1962 годов

(DG)<sup>1</sup> вполне удовлетворяет эти запросы (хотя ему и не хватает страстности). Достойную современную конкуренцию составляет Осмо Вянска в компании с Оркестром Миннесоты (BIS).

## 2. Чакона, ламенто, “Блюз бродяги”

*Un sarao de la chacona* Жуана Араньеса, жизнерадостный пример изначального танца, расцветает на выпущенном на *Alia Vox* сборнике *Villancios y Danzas Criollas* (*Hespèrion XXI* и Королевская капелла Каталонии под управлением Жорди Савалы). Мрачную *Missa Fors seulement* Йоханнеса Окегема на диске лейбла *Lyrichord* звучно исполняет ансамбль *Schola Discantus*. Саваль и компания выпустили еще и самую очаровательную версию *Lachrimae* Джона Доуленда, правда, на данный момент она существует только в виде *mp3* (*Alia Vox*). Контратенор Андреас Шольц дарит песням Доуленда свой чистый и эмоциональный голос на диске *A Musicall Banquet* (*Decca*).

Некоторые классические ламентные арии, включая апокалиптический погребальный плач Гекубы из “Дидоны” Кавалли, в исполнении звездных певиц и оркестра *Le Concert d'Astrée* под управлением Эмманюэль Аим представлены на диске *Lamenti* (*Virgin Records*). На диске *Madrigali guerrieri ed amorosi* Монтеверди под управлением Рене Якобса звучит поразительно чувственный *Lamento della ninfa* (*Harmonia Mundi*). Существует множество прекрасных версий “Дидоны и Энея” Перселла; я питаю слабость к выпущенному в 1993 году на лейбле *Harmonia Mundi* диску, где партию Дидоны исполняет Лорейн Хант-Либерсон, а Филармоническим барочным оркестром дирижирует Николас Макгиган. Цикл Баха “Сонаты и партиты”, в который входит Чакона ре минор, выпускался в пугающе огромных количествах и в исполнении большинства ведущих скрипачей последних 100 лет; из недавних я бы выбрал уникального, неоднозначного Гидона Кремера (ECM). В удивительном мире Мессы си минор Баха ни один дирижер не достиг тех же глубин, что руководитель *Collegium Vocale Gent* Филипп Херревеге; его второе издание произведения на лейбле *Harmonia Mundi* задает современные стандарты исполнения.

## 3. Адские машины

Изучая архивы ранних звукозаписей, приходится мириться с шипением, щелчками, потрескиваниями и прочими пережитками домагнитных техноло-

1 На этом издании представлена не только сама Девятая симфония, но и запись репетиций, где Караян обсуждает с оркестром исполнение.

гий. Начать, очевидно, стоит с Энрико Карузо, золотой тенор которого впервые зафиксировали в 1902 году; лейбл *Nimbus* в серии *Prima Voce* выпустил звучную антологию Карузо, правда, записи певца уже стали общедоступными и повсюду распространяются в Сети (зайдите на [http://www.archive.org/details/Caruso\\_part1](http://www.archive.org/details/Caruso_part1) или поищите на *YouTube*). Многие лейблы выпускали невероятно дерзкие и раскованные исполнения Эдуардом Элгаром собственных произведений; на выпущенном EMI диске из серии *Great Recordings of the Century* он дирижирует собственным Скрипичным концертом в исполнении юного Иегуди Менухина. Тот же EMI выпустил памятную интерпретацию малеровской Девятой симфонии, записанную накануне Аншлюса Бруно Вальтером вместе с Венским филармоническим оркестром; эта запись в даже лучшем качестве вышла на лейбле британского аудиокудесника Майкла Даттона *Dutton Laboratories*.

#### 4. Натиск стиля

За последний век исполнение Моцарта претерпело радикальные изменения: пышный романтизм уступил место лаконичной сдержанности. Образец старой школы — монументальная запись “Дон Жуана” 1959 года под управлением Карло Марии Джулини; она может похвастаться одним из тех блестящих составов, которые британский продюсер Уолтер Легге в послевоенные годы с легкостью собирал для EMI: партию Дон Жуана поет Эберхард Вехтер, Донны Анны — Джоан Сазерленд, Донны Эльвиры — Элизабет Шварцкопф, Лепорелло — Джузеппе Тадеи, а мрачного Командора — Готтлиб Фрик. Но ставший дирижером контратенор Рене Якобс на многочисленных аутентичных записях Моцарта для лейбла *Harmonia Mundi* доказал, что золотой век лонгплеев не обладает монопольным правом на композитора. “Свадьба Фигаро” Якобса (Лоренцо Рагаццо в заглавной партии, Патриция Чьофи в партии Сюзанны и Саймон Кинлисайд в роли Графа) — замечательно легкая и бурная, словно история излагается с точки зрения Фигаро, а не Графа. Еще четыре любимых оперы Моцарта — “Фигаро” Эриха Кляйбера (*Decca*), “Волшебная флейта” Отто Клемперера, “Так поступают все” Карла Бема и “Идоменей” Чарлза Маккераса (все — EMI).

Концерты для фортепиано Моцарта исполняли многие великие пианисты, в том числе Вальтер Гизекинг, Рудольф Серкин, Клиффорд Керзон, Святослав Рихтер, Альфред Брендель, Алисия де Ларроча и Мицуко Утида. Самый прямой, безыскусный и теплый — Ричард Гуд, записавший вместе с камерным оркестром *Orpheus* шесть основных концертов (*Nonesuch*). Маккерас и Шотландский камерный оркестр сделали чистые и живые записи Симфоний № 38–41 (*Linn*). Что касается камерной музыки, я рекомендую начать с трехдискового издания впечатляюще разнообразных струнных квинтетов в ис-

полнении *Grutiaux Trio* и приглашенных музыкантов (*Philips*). Каждый год появляются новые записи “Реквиема”, трагичного неоконченного прощания Моцарта; исполнение Петера Шрайера, существующее как в виде отдельного диска, так и в составе полного издания Моцарта (*Philips*), с самого начала подкупает строгой достоверностью.

## 5. Движение по орбите

Талантливые парни из *Radiohead* выпустили семь студийных альбомов и работают над восьмым на момент написания этих строк<sup>1</sup>. Если вам нравится рок-н-ролл с ясными мелодиями, вам, скорее всего, больше придется по душе второй (*The Bends*, 1995) и третий (*OK Computer*, 1997). Если же вы цените неровные гармонии и тревожную электронную фактуру, лучше обратить внимание на *Kid A* (2000), *Amnesiac* (2001) и *Hail to the Thief* (2003). На их последнем альбоме — выпущенном без поддержки лейбла *In Rainbows* (2007) — структура и мелодии сбалансированы; это самая нежная и спокойная работа группы. Из всех многочисленных EP и синглов *Radiohead* лучшим является *Airbag / How Am I Driving* с запутанной инструментальной версией песни *Meeting in the Aisle* и с постмодернистским гимном *Palo Alto*.

## 6. Антимаэстро

Композитору и дирижеру Эсе-Пекке Салонену удастся создавать *необходимые* записи. Специализируясь на XX веке, он сочетает современную тягу к сложности с нордической панорамностью. Одним из его первых совместных проектов с Лос-Анджелесским филармоническим оркестром стала запись Третьей симфонии Витольда Лютославского — масштабной симфонической структуры, говорящей языком авангарда; новаторское достижение все еще доступно в каталоге *Sony* в комплекте с Четвертой симфонией Лютославского. Для этого же лейбла Салонен и Лос-Анджелесский филармонический исследовали киномузыку Бернарда Херрманна, сфокусировавшись на известных саундтреках к фильмам Альфреда Хичкока (“Толовокружение”, “Психо”). Перейдя на лейбл DG, Салонен создал одну из самых напряженных современных интерпретаций “Весны священной” Стравинского (а также сюиты из “Чудесного мандарина” Бартока и “Ночи на Лысой горе” Мусоргского). Ему же принадлежат авторитетные прочтения *Kraft* Магнуса Линдберга (совместно с Симфоническим оркестром Шведского радио, *Ondine*), *Naïve and Sentimental Music* Джона Адамса (с Лос-Анджелесским филармоническим, *Nonesuch*) и оперы Кайи Саариахо *L'Amour de*

<sup>1</sup> Восьмой альбом *Radiohead*, *In Limbo*, вышел 18 февраля 2011 года.

*Loip* с Джеральдом Финли, Дон Апшо и участниками Финской национальной оперы (DG DVD). Существуют четыре диска собственных сочинений Салонена, иллюстрирующих развитие от гротескного авангардизма до свободной эклектики. Начните с выпущенного на DG сборника *Wing on Wing* — хайтековая фактура заглавной композиции сверкает, словно крылья Диснеевского зала.

## 7. Великая душа

В случае с Шубертом безошибочное отождествление с переменчивым настроением композитора имеет куда большее значение, чем абсолютная точность исполнения. В этом смысле новые записи — блестящее попадание в ноты и обуздание эмоций — зачастую проигрывают старым. Почти все современные обработки Струнного квартета до мажор меркнут перед записью живого исполнения 1952 года на фестивале Пабло Казальса в Праде с участием Айзека Стерна, Александра Шнайдера, Милтона Катимса, Поля Тортелье и самого Казальса (*Sony*). Колеблющиеся модуляции, пропущенные ноты, постоянное бормотание — и при этом длительное легато в медленной части создает ощущение льющегося из иного мира света. На четырехдисковом издании камерной музыки ныне бездействующего лейбла *Andante* представлен выдающийся компендиум довоенных исполнений Шуберта (поищите в интернете). Повторюсь: в сравнении с насыщенным лиризмом выступлений таких легенд, как Казальс, Альфред Корто, Жак Тибо, Адольф Буш, Рудольф Серкин, Сергей Рахманинов и Фриц Крейслер, от большинства современных интерпретаций веет больничным холодом.

И все же цифровая эпоха подарила много превосходных дисков Шуберта. Изящная танцевальная энергетика Девятой симфонии в версии Клауса Теннштедта и Берлинского филармонического (1983, EMI) подходит самому сильному произведению Шуберта. Схожая живость обнаруживается и в прочтении Девятой Леонардом Бернштайном и Нью-Йоркским филармоническим оркестром (*Sony*), выпущенной вместе с прекрасной задумчивой Неоконченной симфонией. В цикле песен “Зимний путь” певец должен выразить экзистенциальное одиночество и чуть больше, чем просто налет безумия; на мой вкус, высокий тенор справляется с отчаянием лучше баритона, так что вместо классических записей Ханса Хоттера и Дитриха Фишера-Дискау я рекомендую крайне выразительный диск Петера Шрайера и Андраша Шиффа (*Decca*). На диске под названием *Voyage of Discovery* тщательно отобраны лучшие партии из эпохального 37-частного издания песен Шуберта лейблом *Hyperion*. Пианисты вроде Шнабеля, Клиффорда Керзона и Святослава Рихтера отметились исполнением величественной Сонаты си-бемоль Шуберта, а пианисты помоложе, Пол Льюис и Инон Барнатан (*Harmonia Mundi* и *Bridge*), доказывают, что поэтичная чуткость довоенной эпохи ни в коем случае не умерла.

## 8. Пейзажи эмоций

Как и в случае *Radiohead*, творчество Бьорк распадается примерно на две фазы: одна ближе к поп-музыке, другая — к электронике и классическому авангарду. В ее первых сольных альбомах *Debut* (1993) и *Post* (1995) полно сумасшедших запоминающихся гимнов (*Venus as a Boy*, *Isobel*, *Hyperballad*). Альбомом *Homogenic* (1997) открылся ее авангардный период, увенчавшийся *Vespertine* (2001) и *Medulla* (2004). *Vespertine* — самая волшебная работа Бьорк из всех, гармоничный песенный цикл, который можно сравнить с выпущенным годом ранее альбомом *Kid A* группы *Radiohead*. *Selmasongs* — гибридный альбом 2000 года, основанный на полусимфоническом саундтреке Бьорк к фильму Ларса фон Триера “Танцующая в темноте”. Кроме того, у Бьорк выходили различные живые записи, бокс-сеты и видео; в сборнике *Family Tree* среди прочих причудливых сокровищ есть вдохновленный Мессияном ремикс на песню *Cover Me*. С момента публикации в 2004-м статьи Бьорк выпустила еще один саундтрек, густо оркестрованный *Drawing Restraint 9* (к фильму Мэтью Барни), и еще один полноценный альбом *Volta* (песня *Declare Independence* — новая классика Бьорк). Ее исполнение “Лунного Пьеро” Шенберга под управлением Кента Нагано (1996) пока не издано, но на просторах интернета находятся специалисты по *самиздату*.

## 9. Симфония миллионов

Из всех современных китайских композиторов чаще всего издается Тань Дунь (возможно, все-таки не самый значительный). Все его оперы (*Marco Polo*, *Tea* и *The First Emperor*) доступны в настоящее время на DVD, как и мультимедийные произведения *Paper Concerto*, *Water Concerto* и *The Map*. Последнее (концерт для виолончели с вкраплениями видеопортретов традиционных китайских музыкантов) — единственное произведение, которому в полной мере удастся объединить Восток и Запад. Два других ровесника Тань Дуня — Чжоу Лунь и Чэнь И — давно живут в Америке; Пекинский ансамбль новой музыки под руководством Эли Маршалла записал несколько их произведений (диск под названием *Wild Grass* выпущен лейблом *Naxos*). Не покидавший Китая Го Вэньцин почти не известен на Западе, но в *YouTube* можно найти образцы его музыки.

## 10. Песнь Земли

Имя аляскинского композитора Джона Лютера Адамса известно далеко не всем, однако он выпустил почти дюжину посвященных субарктическим пейзажам записей. На диске *The Far Country* (*New Albion*, 1993) Адамс работает в более традиционной оркестровой манере, приближаясь временами к стилю “Фанфары современному

человеку" Аарона Копланда, хотя бесстрастное развитие событий намекает на зрелый голос композитора. Настоящим прорывом стали невероятно просторные произведения для камерного оркестра *Clouds of Forgetting*, *Clouds of Unknowing* и *In the White Silence* (оба выпущены отдельными дисками на *New World*). Крайне изобретательные партии Адамса для перкуссии можно услышать на *Strange and Sacred Noise* (Mode CD / DVD) и *The Mathematics of Resonant Bodies* (Cantaloupe). На диске *Red Arc / Blue Veil* (Cold Blue) представлена одна из самых цепляющих работ Адамса последнего времени — *Dark Waves* в версии для двух фортепиано. А чтобы услышать *The Place Where You Go to Listen*, нужно лететь на Аляску в Фэрбенкс, а там отправиться в Музей Севера при Аляскинском университете.

## 11. Во власти Верди

Начинать можно с самого расцвета — с "Отелло". Он оспаривает у "Дон Жуана" и "Тристана и Изольды" титул величайшей написанной оперы и многими вечерами выигрывает. В 1994 году в Метрополитен-Опера я слышал исполненного боли Пласидо Доминго в главной партии, поэтому мне хочется выбрать запись "Отелло", которую тенор под управлением Чон Мен Хуна сделал за год до того (DG), но Дездемона в исполнении Черил Стадер получилась несколько эксцентричной. Так что я предлагаю более раннюю и чуть менее цепляющую версию Доминго, где Дездемону поет Рената Скотто, Яго — Шеррил Милнс, а дирижирует Джеймс Левин (RCA). Далее, обязательно обзавестись чем-нибудь в исполнении Марии Каллас. Запись ее бурного исполнения "Травиаты" в Ла Скала в 1995 году можно обнаружить у EMI; Джузеппе ди Стефано — в партии Альфредо, дирижирует Карло Мария Джулини. Кроме того, советую приобрести одну из величественных интерпретаций Леонтины Прайс — это может быть "Аида" 1961 года с Джоном Викерсом в партии Радамеса и Георгом Шолти за пультом (Decca) или "Трубадур" 1962-го — Франко Корелли поет Манрико, Джульетта Симионато — Азучену, дирижирует Герберт фон Караян (DG). Эти образцы таланта див я бы уравнивал насыщенным "Симоном Бокканегрой" Клаудио Аббадо, где поют Пьеро Каппуччили, Мирелла Френи и Хосе Каррерас (DG), и трескучим "Фальстафом" Караяна, где Тито Гобби передает каждый нюанс заглавной партии (EMI). Что касается раннего Верди, неплохим выбором станет "Набукко" в интерпретации Джузеппе Синополи с Каппуччили, Доминго и пылкой Геной Димитровой (DG).

## 12. Почти знаменитые

К настоящему моменту *St. Lawrence Quartet* выпустили шесть дисков на EMI и один — на лейбле *Naxos*. Самым выдающимся является *Yiddishbbuk*, посвя-

щенный композитору аргентинского происхождения Освальдо Голихову — его экстравертная, основанная на фолке музыка прекрасно подходит характеру квартета; в квинтете для кларнета *The Dreams and Prayers of Isaac the Blind* они создают яркий фон для клезмерских изысков кларнетиста Тодда Палмера. Еще два выдающихся релиза — трио квартетов Шостаковича (№ 3, 7 и 8) и двойник Первого и Третьего квартетов Чайковского.

### 13. Поп-границы

Эта глава рассматривает артистов из разных концов карты поп-музыки: кабаре-т-ный дуэт Кики и Херба, мастера фри-джаза Сесила Тейлора, аванроkers *Sonic Youth*, несравненного крунера Фрэнка Синатру и страдающую рок-звезду Курта Кобейна. Выбирая самые показательные диски каждого из них, я бы назвал альбом Тейлора 1978 года *Phasis* с Джимми Лайонсом, Рафе Маликом, Рэмси Амином, Сионом и Рональдом Шенноном Джексон (New World); альбом *Sonic Youth* 1978-го *Daydream Nation* (Geffen); восхитительно аранжированный Нельсоном Риддлом *Only the Lonely* Синатры (Capitol); и вечно популярный альбом *Nirvana Nevermind* (Geffen). Что касается взявших в 2008-м неопределенную паузу Кики и Херба, существует в должной мере сумасшедшая запись их дебюта в Карнеги-холле, альбом под названием *Kiki and Herb Will Die For You*.

### 15. Голос века

Лейбл VAI выпустил диск *Marian Anderson: Rare and Unpublished Recordings, 1936–1952*, на котором культовое контральто нежится в сияющем плаче Перселла “Когда положат меня в землю” и исполняет леденящие интерпретации “Доппельгангера” и “Лесного царя” Шуберта. На диске *Pearl* глубоким нижним регистром она поет *Alto Rhapsody* Брамса и окружает заботой песни Брамса и Сибелиуса. К сожалению, на большинстве коммерческих релизов 1950-х голос Андерсон звучит уже не в полную силу. Ни одна запись не передает ту сияющую мощь, которую многие слушатели приписывали ей в расцвете карьеры; нам остается лишь воображать, какой она была. Песня *Strange Fruit* в резком перепеве Нины Симон есть на двойном диске *Antology* (RCA).

### 16. Музыкальная гора

Рудольф Серкин и Адольф Буш, незримо руководящие вермонтской Музыкальной школой Мальборо, сделали много записей, как совместных, так



и с участниками их огромной семьи. На сборнике камерной музыки Шуберта, выпущенном *Pearl* и доступной на сайте *ArkivMusic.com*, записаны их интерпретации 1930-х годов Фантазии до мажор, Трио для фортепиано № 2 (с Херманом Бушем) и невероятно скрупулезные прочтения двух последних квартетов Шуберта (с *Busch Quartet*); первые два произведения появляются еще и на упомянутом выше сборнике Шуберта лейбла *Andante*. На *ArkivMusic.com* можно обнаружить еще и не издающийся более диск *Sony* с двумя несокрушимыми выступлениями Серкина в Мальборо: Концерт для фортепиано № 4 Бетховена и его же “Фантазия для хора” под управлением Александра Шнайнера. Все еще переиздается популярное исполнение Серкином и несколькими музыкантами из Мальборо шубертова квинтета “Форель” (1967), с ним в комплекте — Квинтет для кларнета Моцарта. Нынешние сопредседатели Мальборо Мицуко Утида и Ричард Гуд выпустили десятки дисков. О концертах Моцарта в исполнении Гуда речь уже шла выше; кроме того, с присущим ему необыкновенным лиризмом пианист сыграл пять концертов Бетховена (*Nonesuch*). Среди главных записей Утиды — безупречный цикл концертов Моцарта, соната “Хаммерклавир”, этюды Дебюсси и Концерт для фортепиано Шенберга (все выпущены на *Philips*).

## 17. И узрел я свет

Боб Дилан выпустил почти 50 студийных и концертных альбомов с тех пор, как в 1962 году его подписал лейбл *Columbia*. Сильнейшей работой его раннего, фолкового периода является альбом *The Freewheelin' Bob Dylan; Highway 61 Revisited* и *Blonde on Blonde* — две вершины электрического периода середины шестидесятых; *Blood on the Tracks* — классика семидесятых; а *Time Out of Mind* 1997 года положил начало смутному периоду поисков, который продолжился альбомами *Love and Theft*, *Modern Times* и *Together Through Life*. Знаменитый манчестерский концерт Дилана 1966-го (“Иуда!”) выпущен четвертым диском коллекции *Bootleg Series (Columbia)*. Истинному фанату Дилана нужно выйти за рамки официальных релизов на темную территорию бутлегов, где по-прежнему затаились некоторые значительные достижения маэстро. В моем списке любимых бутлегов — *Freeze Out*, первый набросок песни *Visions of Johanna*; *Million Dollar Bash* и *Sign on the Cross* из сборника *Basement Tapes*; концертная запись *Abandoned Love* 1975 года из зала *Other End*; *The Groom's Still Waiting at the Altar* с концерта в Сан-Франциско 1980-го (Майк Блумфилд на гитаре); *The Lonesome Death of Hattie Carroll* с концерта в *El Rey* 1997-го и первая версия *Blood on the Tracks* — более глубокая и душераздирающая, чем официальная версия, самая пронзительная песня Дилана.

## 18. Страсть

Как и Мариан Андерсон, меццо-сопрано Лорейн Хант-Либерсон воплощала квазидуховную мощь, которую записи не в состоянии передать в полной мере. Возможно, лучшим примером ее необычного мастерства является выпущенный на *Kultur* DVD с “Теодорой” Генделя с Глайнборнского фестиваля (постановка Питера Селларса, Уильям Кристи дирижирует *Orchestra of the Age of Enlightenment*, остальные ведущие партии исполняют Дон Апшо, Дэвид Дэниелс и Ричард Крофт). Еще два важных свидетельства ее живого взаимодействия с барочным репертуаром — диск с Кантатами Баха № 82 и 199, где Крейг Смит дирижирует оркестром *Emmanuel Music (Nonisuch)*, и сборник арий Генделя (*Orchestra of the Age of Enlightenment* под управлением Харри Бикета, лейбл *Avie*).

Запись сольного концерта в Уигмор-Холле 1998-го (за фортепиано — Роджер Виньольт) демонстрирует ее любовь не только к Генделю, но и к Брамсу и Малеру. Сложно говорить объективно о ее исполнении *Neruda Songs* Питера Либерсона (с Бостонским симфоническим оркестром под управлением Джеймса Левина, лейбл *Nonesuch*); эта запись была сделана менее чем за восемь месяцев до смерти Хант-Либерсон, она пылает личными переживаниями.

## 19. Блаженны тоскующие

За фасадом профессионализма Брамса скрывался источник глубоких чувств. Сложность в исполнении его музыки заключается в необходимости сбалансировать чувства и упорядоченными формами, в которые они заключены. Концерт для фортепиано № 1 — это самый темный и смелый Брамс; печально оглядываясь на записи Эмиля Гилельса и Леона Флейшера, я все же остаюсь с давним попутчиком — грандиозным изложением Клиффорда Керзона с Джорджем Селлом и Лондонским симфоническим оркестром (*Decca*). Среди коллекций всех четырех симфоний нет ни одной идеальной, но выпущенная *Music&Arts* компиляция Фуртвенглера захватывает, а цикл Чарльза Маккерасса с Шотландским камерным оркестром (*Telarc*) звучит необычайно прозрачно. По отдельности Первую симфонию я рекомендую в прочтении Клемперера и оркестра “Филармония” (EMI) и Тосканини с Симфоническим оркестром NBC (запись концерта 1940-го, доступна на [pristineclassical.com](http://pristineclassical.com)). Вторую симфонию — в версии Маккерасса, Третью — Бруно Вальтера и Симфоническим оркестром *Columbia* (*Sony*), Четвертую — Карлоса Кляйбера и Венского филармонического (DG), это одна из самых мощных симфонических записей всех времен. “Немецкий реквием” Клемперера с солистами Элизабет Шварцкопф и Дитрихом Фишером-Дискау (EMI) можно назвать тяжеловесом в лучшем смысле слова, он медленный, степенный, величественный. Для знакомства с камерной музыкой Брамса послушайте более или менее аутентичный сборник квартетов, квинтетов

и секстетов в исполнении *Amadeus Quartet* и приглашенных музыкантов (DG). Безыскусная красота поздних Интермеццо и Пьес для фортепиано, *op. 117–119*, записанных Радю Лупу (*Decca*), как будто позволяет заглянуть непосредственно в душу Брамса.

# Иллюстрации

Отрывок из *Misero Apollo* из *Gli amori d'Apollo e di Dafne* Франческо Кавалли. Воспроизводится с любезного разрешения *Biblioteca Nazionale Marciana* (Венеция).

*A bocet*, или плач женщины, записанный Белой Бартоком в деревне Манерау в 1917 году. Воспроизводится с любезного разрешения Петера Бартока и *Columbia University Rare Book and Manuscript Library*.

*Fors seulement* Йоханнеса Окегема из *Wolfenbutteler Chansonnier* конца XV века. Воспроизводится с любезного разрешения *Herzog August Bibliothek Wolfenbuttel*.

*Misero Apollo* из *Gli amori d'Apollo e di Dafne* Франческо Кавалли. Воспроизводится с любезного разрешения *Biblioteca Nazionale Marciana* (Венеция).

Ария Гекубы из *Didone* Кавалли. Воспроизводится с любезного разрешения *Biblioteca Nazionale Marciana* (Венеция).

“Когда положат меня в землю” из “Дидоны и Энея” Перселла, копия XVIII века. Воспроизводится с любезного разрешения *Juilliard Manuscript Collection*.

Чакона для скрипки соло Баха, анонимная копия, сделанная в конце XVIII века. Воспроизводится по *vol. 44 Gesellschaft Ausgabe*, 1895.

*Crucifixus*, Записано рукой Баха. Воспроизводится по *vol. 44 Gesellschaft Ausgabe*.

Часть ре минор Девятой симфонии Бетховена, копия для первой публикации. Воспроизводится с любезного разрешения *Juilliard Manuscript Collection*.

Из басовой партии *Dazed and Confused* Джейка Холмса. Воспроизводится с любезного разрешения Джейка Холмса.

# Разрешения

Искренняя благодарность за разрешение воспроизвести отрывки из следующих ранее опубликованных материалов:

- "Listening in October" from Winter News, copyright © 1966 by John Haines. Reprinted by permission of Wesleyan University Press.*
- "Return to Richardson, Spring 1981" from Of Your Passage, O Summer, copyright © 2004 by John Haines. Reprinted by permission of Limberlost Press.*
- "Vökuró" from Kvæði, copyright © 1960 by Jakóbína Sigurðardóttir. Reprinted by permission of Mál og menning.*

*Grateful acknowledgment is made for permission to reprint lyrics from the following:*

## BJÖRK

- "Hidden Place," words and music by Björk Guðmundsdóttir, Guy Sigsworth, and Mark Bell, copyright © 2002 by Universal Music Corp., EMI Virgin Music, Inc., and Warp Music Ltd. All rights for Warp Music Ltd. controlled and administered by EMI Virgin Music, Inc. All rights reserved. Used by permission. Reprinted by permission of Hal Leonard Corporation.*
- "The Pleasure Is All Mine," words and music by Björk Guðmundsdóttir, copyright © 2004 by Universal-Polygram Music Publishing Ltd. All rights in the United States and Canada controlled and administered by Universal-Polygram International Publishing, Inc. All rights reserved. Used by permission. Reprinted by permission of Hal Leonard Corporation.*
- "Who Is It," words and music by Björk Guðmundsdóttir, copyright © 2004 by Universal-Polygram Music Publishing Ltd. All rights in the United States and Canada controlled and administered by Universal-Polygram International Publishing, Inc. All rights reserved. Used by permission. Reprinted by permission of Hal Leonard Corporation.*

## BOB DYLAN

- "As I Went Out One Morning,"* copyright © 1968, renewed c 1996 by Dwarf Music  
*"Ballad of a Thin Man,"* copyright © 1965, renewed c 1993 by Special Rider Music  
*"Blind Willie McTell,"* copyright © 1983 by Special Rider Music  
*"The Groom's Still Waiting at the Altar,"* copyright © 1981 by Special Rider Music  
*"A Hard Rain's A-Gonna Fall,"* copyright © 1963, renewed c 1991 by Special Rider Music  
*"Highway 61 Revisited,"* copyright © 1965, renewed c 1993 by Special Rider Music  
*"Idiot Wind,"* copyright © 1974 by Ram's Horn Music  
*"Knockin' on Heaven's Door,"* copyright © 1973 by Ram's Horn Music  
*"Like a Rolling Stone,"* copyright © 1965, renewed c 1993 by Special Rider Music  
*"The Lonesome Death of Hattie Carroll,"* copyright © 1964, renewed c 1992 by Special Rider Music  
*"Mama, You Been on My Mind,"* copyright © 1964, renewed c 1992 by Special Rider Music  
*"Meet Me in the Morning,"* copyright © 1974 by Ram's Horn Music  
*"Million Miles,"* copyright © 1997 by Special Rider Music  
*"Not Dark Yet,"* copyright © 1997 by Special Rider Music  
*"Sad-Eyed Lady of the Lowlands,"* copyright © 1966, renewed c 1994 by Dwarf Music  
*"Simple Twist of Fate,"* copyright © 1974 by Ram's Horn Music  
*"Tangled Up in Blue,"* copyright © 1974 by Ram's Horn Music  
*"Trying to Get to Heaven,"* copyright © 1997 by Special Rider Music  
*"Visions of Johanna,"* copyright © 1966, renewed c 1994 by Dwarf Music

## NIRVANA

- "All Apologies,"* words and music by Kurt Cobain, copyright © 1993 by The End of Music and Primary Wave Tunes. All rights controlled and administered by EMI Virgin Songs, Inc. All rights reserved. Used by permission. Reprinted by permission of Hal Leonard Corporation.

## RADIOHEAD

- "Airbag,"* words and music by Edward O'Brien, Philip Selway, Jonathan Greenwood, Colin Greenwood, and Thomas Yorke, copyright © 1997 by Warner Chappell Music, Ltd.  
*"Creep,"* words and music by Thomas Yorke, Jonathan Greenwood, Philip Selway, Colin Greenwood, Edward O'Brien, Albert Hammond, and Mike Hazelwood, copyright © 1992 by EMI April Music, Inc. and WB Music Corp. All rights reserved. International copyright secured. Used by permission. Contains elements of *"The Air That I Breathe"* by Albert Hammond and Mike Hazelwood, copyright © 1972 by EMI April Music, Inc. Reprinted by permission of Alfred Music Publishing and Hal Leonard Corporation.  
*"Pyramid Song,"* words and music by Thomas Edward Yorke, Jonathan Richard Guy Greenwood, Edward John O'Brien, Philip James Selway, and Colin Charles Greenwood, copyright © 2001 by Warner Chappell Music, Ltd.

# Благодарности

Все время, что я работаю в *The New Yorker*, меня мягко направляли два велико-  
лепных редактора, чей вклад в мое становление писателем сложно переоценить.  
Чарлз Миченер увлеченно вычитывал, расширял мои музыкальные пристрастия  
и оказался невероятно смешливым руководителем, — до такой степени, что хо-  
хот из его кабинета вызывал озадаченные взгляды. Когда Чарлз уволился, мне  
повезло оказаться в руках Даниэля Залевски — он и моложе меня, и мудрее.  
Я глубоко обязан всеобъемлющему видению Даниэля, скрупулезной редакции,  
пламенному отстаиванию моих интересов и его поразительному великодушию.  
Редактор *The New Yorker* Дэвид Ремник — идеал начальника и коллеги; мне по-  
везло жить в его золотой век.

Меня приняла на работу, подарив полную свободу действий, Тина Браун. В те-  
чение многих лет меня поддерживали редакторы Пэм Маккарти, Хенри Файн-  
дер и Дороти Уикенден, обозреватели Дэвид Денби, Нэнси Франклин, Джоан  
Акоселла, Саша Фрер-Джонс, Дэвид Грэнн и Люк Менанд. Моя любовь к языку  
становилась сильнее благодаря литературным редакторам журнала под предво-  
дительством мудрейшей Энн Голдстейн. Большую часть собранных здесь статей  
проверял уже ушедший на пенсию Мартин Барон; в прошлой книге я назвал его  
“лучшим фактчекером из всех, что когда-либо были или еще будут” и до сих пор  
так считаю. Кроме того, я благодарен Нане Асфур, Джейку Голдстайну, Нан-  
ди Родриго, Дженнифер Сталь и Грегу Виллпику за великолепно выполнен-  
ную работу по проверке фактов. В разное время меня выручали Питер Кэниби,  
Лео Кэри, Уилл Коэн, Брюс Дайонис, Кейт Джулиан, Даниэль Кайл, Расселл  
Платт, Лорен Поркаро, Аарон Ретика и Ронда Шерман. Свой вклад в созда-  
ние этих очерков внесли многие люди. В особенности я хотел бы поблагода-  
рить *Radiohead* (и в первую очередь — Колина Гринвуда), *Courtyard Management*,  
Стива Мартина из [PR-агентства] *Nasty Little Man*, Эсу-Пекку Салонена, Дебо-  
ру Борда, Адама Крейна, Бьорк, Скотта Роджера, Валгейра Сигурдссона, Аурни  
Хеймира Ингольфссона, Кена Смита и Джоанну Ли, Ника Фриша (бесценно-

го гида по Пекину), Джона Лютера Адамса, Хасана Ралфа Уильямса, Джо Хоровица, Себастиана Рута, Фрэнка Саломона, Мицуко Утиду, Леона Визельтира и Алекса Абрамовича, ездившего вместе со мной вслед за Диланом. Я получал научные советы от Уилла Кратчфилда, Дрю Дэвис, Волтера Эверетта, Вальтера Фриша, Луиса Гаго (обратившего внимание на сходство *Strange Fruit* Нины Симон с “Доппельгангером”), Кристофера Гиббса, Филипа Госсетта, Уэнди Хеллер, Эндрю Патнера, Эллен Роузанд, Александра Зильбигера и Ричарда Тарускина, Алекса Стара, Пола Пьюак, Джейсона Шера и Майка Васкеса (бывших диджеев радио WHRB, посвятивших меня в панк-рок), и Стивена Джонсона, который обратил мое внимание на *Radiohead*. Поездки на Запад приносят радость благодаря Голдстайнам — Джошу, Стефани, Эли, Тео, Дэнни и Хилари. В исследованиях мне помогали Эллен Пфайфер из Консерватории Новой Англии и Джейн Готтлиб из библиотеки Джульярда. Джейк Холмс, Питер Барток, Сигридур Торгримсдоттир и Джефф Роузен из *Special Rider Music* не скупилась на выдачу разрешений. Я вновь назову Эрика Чински книжным редактором мечты; у меня все еще голова идет кругом от великодушия, которое он выказал, работая над “Дальше — шум”. Еще больше жизненно необходимой поддержки я получил от Джонатана Галасси, Лорел Кук и Джеффа Сероя из FSG; Юджени Ча изящно справлялась с надоедливymi мелочами; Джон Макги оказался быстрым и язвительным литературным редактором; Шарлотт Стрик создала еще одну блестящую обложку; производственный редактор Крис Петерсон аккуратно довел книгу до конца. Мой агент Тина Беннетт продолжает творить чудеса ради меня, то же делает и Дороти Винсент. Мой помощник и собрат-блогер Уильям Робин оказал неоценимую помощь в исследованиях, проверках и совершенствовании рукописи. Молина, Би и Минни наполняли радостью мои дни; мне страшно не хватает Пенелопы. Мои родители, мой брат Кристофер и мой прекрасный муж Джонатан окружали меня любовью.



**CORPUS 205**  
**АЛЕКС РОСС**  
**ПОСЛУШАЙТЕ**

*Главный редактор* ВАРВАРА ГОРНОСТАЕВА

*Художник* АНДРЕЙ БОНДАРЕНКО

*Ведущий редактор* ЕВГЕНИЙ КОГАН

*Научный редактор* ЮЛИЯ БЕДЕРОВА

*Ответственный за выпуск* МАРИЯ КОСОВА

*Технический редактор* ТАТЬЯНА ТИМОШИНА

*Корректор* ЕКАТЕРИНА КОМАРОВА

*Верстка* МАРАТ ЗИНУЛЛИН

ООО "Издательство Астрель",  
обладатель товарного знака "Издательство Corpus"  
129085, г.Москва, пр-д Олимпийского, 3а

Подписано в печать 20.12.12. Формат 70х100 1/16  
Бумага офсетная. Гарнитура OriginalGaramondC  
Печать офсетная. Усл. печ. л. 28,6  
Тираж 3000 экз. Заказ №7958/13

Общероссийский классификатор продукции ОК-005-93, том 2; 953000 – книги, брошюры.

Охраняется законом РФ об авторском праве. Воспроизведение всей книги или любой ее части воспрещается без письменного разрешения издателя. Любые попытки нарушения закона будут преследоваться в судебном порядке.

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами  
в ООО "ИПК Парето-Принт", г. Тверь, [www.pareto-print.ru](http://www.pareto-print.ru)

По вопросам оптовой покупки книг обращаться по адресу:  
г. Москва, Звездный бульвар, д. 21, 7-й этаж  
Тел.: (495) 615 0101, 232 1716





