

Наталья Головницкая



Спиной к публике

Роман о Геннадии Проваторове

Наталья Головницкая

СПИНОЙ
К ПУБЛИКЕ

Роман о Геннадии Проваторове

Минск

2014

Головницкая Н. В.

Спиной к публике : роман о Геннадии Проваторове / Н. В. Головницкая . — Минск, 2014 . — 652 с.

Эта книга — плод многолетнего общения белорусской журналистки Натальи Головницкой с выдающимся дирижером конца XX — начала XXI века Геннадием Проваторовым, Народным артистом России, лауреатом ордена Франциска Скорины.

ВСТРЕЧА В БИБЛИОТЕКЕ

В промозглые ноябрьские сумерки, за пару лет до начала нового тысячелетия, мы с моей полуакадемической подругой Ириной вели непринужденную беседу. Нет, мы не сидели на улице, а в подсобном помещении библиотеки дожидались вот-вот готовящегося уже десять минут как закипеть слегка побледневшего от натуги классического библиотечного чайника. Толстый, воркливый, он очень медлил, испытывая наше терпение, словно вспоминая вчера полученный стресс от неожиданного прихода блюдящего свое ремесло по-жарника.

Наш скучный осенний разговор длился уже около получаса. Речь шла и о периодике — газетах и журналах, которые приходят в библиотеку, в которых-то и читать, как мы решили, было нечего. Все темы в мире, мол, писаны-переписаны, а современные журналисты, похоже, только спешат писать побольше и во все издания, не успевая думать. Произошло некое разделение держащей руки карандаш и мыслительного процесса, сформированного человеческой многовековой традицией все же в голове человека. «О чем писать? Как найти тему, чтобы интересовала и волновала, не была заезжена-загублена всей подряд журналистской братией», — вопрошала почти молчаливо я.

По поводу миража современной журналистики у Ирины было свое мнение, которое она сформулировала в противовес предыдущему вопрошанию. «Тем для письма очень много. Тему можно найти на каждом шагу не только в нашем мире, но и в любой газете. Вот, посмотри на приходящую к нам периодику». Только потянулась моя рука к свежепринесенной стопке, как тут же в наше подсобное помещение прибыла одна из уважаемейших и старейших библиотечных женщин, которая попросила помочь Ирину отпечатать какой-то документ ее знакомой, такой же старейшей посетительнице этой библиотеки. Выполнять столь непредвиденную работу Ирина удалась с какой-то небывалой скоростью и охотой, — так утомило ее ожидание этого осеннего чая. Нет, подумала я, скорее Ирина — отзывчивый человек, ведь не каждый сможет с такой решимостью быстро покинуть эту самую теплую во всей округе комнату.

Ирина вернулась очень скоро, возбуждено-говорливая на сей раз и стала меня зазывать в ту же соседнюю комнату, приговаривая: «Пошли со мной, пошли. Там пришла целая тема для письма». Но меня было не сдвинуть с места, тем более, что насторожило сколь быстрое изменение ее настроения — от докучливо-сучливой до восторженно-любопытной. Увы, я даже ради малейшего приличия не сумела заставить себя пережить этот ее интерес к новоявленной собеседнице. Но Ирина настойчивость все же победила. И вскоре мы стали пить чай уже втроем.

Присоединившаяся к нам назвалась Ольгой. На ней была легкая косынка, которая, как оказалось, скрывала короткую аккуратную стрижку. По необычной мимике этой женщины, а также по ее старомодно-приятной речи стало понятно, что она — верующая.

На вид ей было не более двадцати восьми. И ее мудрый строй речи как-то не согласовывался с этим возрастом. Плавно чеканились предложения, и я бы так, наверное, и наслаждалась стилистикой ее изысканно-организованной речи, если бы не зазвучали в ее устах фамилии великих деятелей великой русской культуры — И. Андроникова, Е. Мравинского, М. Ростроповича, Д. Шостаковича. И тут я включилась. Ирина, сидящая в облагороженно-ухоженной группе комнатных цветов, с глубоким пониманием кивала головой в сторону Ольги. Чай вскоре допился, и Ольга повернулась ко мне, чтобы оставить свой домашний телефон. Я тут же захотела искренне среагировать и спросить: «Зачем?», но отметив на лице Ирины злобно-разоблачающий образ, поняла, что они обо всем уже договорились. Договорились скорее всего о том, что я напишу на уже оговоренную тему статью, причем, как оказывается, я уже дала на это согласие. Ирина как автор этого «сговора троих» поблагодарила вслух или само Провидение, или же Бога за соединение Ольги и меня. Я ведь пожаловалась, что писать мне не о чем. А Ольга, оказывается, уже несколько месяцев как ищет журналиста, который смог бы поработать над предложенной ей, как она определила, неразработанной темой. Что это за тема, я могла только догадываться. Как я поняла, речь шла о некоем «гении» (именно так его именовала Ольга), который по своей великости стоит в одном ряду с перечисленными выше корифеями Руси, который живет где-то здесь рядом, в этом же городе, где находится и наша библиотека, у которого нет телефона и о котором почти никто не писал из журналистов. Вот такую таинственно-загадочную личность и предстояло мне исследовать. Теперь снова послушать бы великую Олину речь со знанием дела. Но Ольга попрощалась, поблагодарила

за чай и пригласила к себе когда-нибудь в гости, показав при этом окна ее квартиры в стоявшем напротив библиотеки доме. «Она, оказывается, наша соседка», - резюмировала Ирина и стала мыть чашки. Она была уверена, что совершила в этот вечер некое великое дело, скептически оценив степень моего доверительного интереса к наклеивающемуся сюжету моей будущей статьи. Нет, нет, гении не валяются где-нибудь на этой журналистской дороге, если это гений настоящий, искренне помещенный господом в пространство нашего современного времени. А поверить человеку, даже изумительно говорящему, который зашел случайно в том числе и в поисках какого-нибудь залежалого журналиста в эту Богом забытую осеннюю библиотеку? Нет, поверить ему способна только Ирина — с ее неугасаемым интересом к случайно-другой жизни.

Итак, как оказалось, мне предстояло писать о человеке, который уже заранее, еще не познакомившись с журналистом, уже установил и тему статьи, а может быть, и ее содержание, но что точно — эта статья уже имеет придуманный заголовок. Это все вместе наводило на меня глубочайшую журналистскую тоску. Непонятно, что же мне оставалось делать? Наверное, только писать. И все же весьма мощный двигатель прогресса — женское любопытство сыграло свою роль, и на следующий день я решила позвонить Ольге. Поразмыслив о том, что в такую ситуацию я попадаю впервые в жизни, решила, что к встрече готовиться не буду заранее — придется «выкручиваться» на месте. Я ничего не знаю об этом новом незнакомом человеке. Кое-что поведала Ольга в столь невнимательно выслушанном мною ее монологе.

И все же этот человек был назван гением. Это слово отнюдь не удивило меня — оно было модно в среде современных новорусских писателей, краешек общения с которыми я затронула несколько лет назад. Кличку «гений» они давали всем подряд, особенно тем вездесущим компанейским товарищам, которые в кругу своих сообщников слывят как обладающие неким особенным непризнанным окружающей администрацией мира талантом. Этот талант проявляется, как правило, именно в их компании. Однако эти толпы гениев, шныряющих по городу, не знают не только друг друга, но и представителей других компаний.

Другая группа гениев — те, именами-фамилиями которых напичкана школьная программа, начиная от физико-химиков, включая Энштейна, заканчивая героями истории и литературоведами.

Ну, а остальные гении — это все мы, наши добрые и злые духи. Мы гении нашим каждодневным обращением друг к другу: «Ты мой

добрый гений!» «А ты мой злой!» Вот так мы наполняем эфир или воздух этими на сей раз летающими гениями. Наполняем со времен древнего Рима — вот уж где кишело гениями.

Мой будущий знакомый — тоже гений, так его именovala Ольга. О, и это довольно много информации о нем, если воспользоваться, например, словарем Русского языка Сергея Ивановича Ожегова. Лучше на сей раз не полагаться на интуицию или же признанное Ириной вмешательство в библиотечную жизнь провидения, а довериться авторитету авторитетов — Ожегову. Как он написал, так я буду и относиться к моему новому знакомому-гению. Определение оказалось предельно лаконичным, состоящим всего из трех слов: гений — это «высшая творческая способность». Толкование очень понравилось. Несколько смущало другое. Как вспомнили мы с Ириной слова Ольги, наш будущий знакомый гений был по достоинству оценен великими русскими людьми середины двадцатого века, причем настолько высоко, насколько его не могут понять и принять таковыми сегодняшние люди, живущие на стыке веков. «Как познать и определить меру гениальности человека?» Встал передо мной такой вопрос. Если проводить экспертизу, то как? Экспертизу этой высшей творческой способности. Наверняка я не смогу это сделать хотя бы в значимом приближении к истине, если таковая есть. Наверное, гения как гения должны определять специалисты. В каждой из областей мира и отраслей наук — свои. Остальные же люди способны только удивляться или же воспринимать как должные, входящие в их повседневную жизнь труды этих самых-то гениев. Если эти гении, конечно же, настоящие.

Итак, задачей я определила для себя хотя бы в самом общем приближении к гению понять эту столь расплывчатую меру этой высшей творческой способности. Однако мое положение действительно было незавидно-сложное. Мне придется распознавать гения в профессии, о которой я никогда не писала, а довольно отдаленно слышала, учась в детстве в музыкальной школе. Мой будущий собеседник — дирижер! Вопрос классика «с чего начать?» не имел смысла не только из-за неожиданно наплывшей на меня остервенелой лени, но и попросту в силу неподъемной объемности и недоступности области этой профессии для отдаленного от мира музыки журналиста. Да и то короткое время, что оставалось до закрытия этой нотно-музыкальной библиотеки, хотелось потратить в свое удовольствие. Взять, да и притвориться на парочку часов той самой настоящей библиотечной женщиной, выпить чашку лишнего чая с Ириной, а заодно провести часть рабочего времени наедине со своими маленькими личными заботами. И все

же эта таинственная история о гении не давала мне покоя. Я вновь и вновь прокручивала в голове уже поднадоевшие скудные факты его жизни. Нет, все же у гения может и не быть телефона. Если его признавали уже в середине века, то значит он уже как бы и не очень юный человек, но как может быть так, что у него нет своего жилья. До сих пор живет в служебном. Работает в одном из самых маленьких и почти неизвестных городских оркестриков.

Вообще-то все может быть на белом свете, особенно если это касается знаменитых людей или же затаенно-тихих гениев. Ирина, как и ранее, отстаивала свою независимую позицию о вмешательстве в мою журналистскую судьбу чуть ли не провидения, которое услышало мой вопиющий глас в журналистской пустыне. Что ж, посмотрим. Осталось ждать недолго.

НЕМНОГО ЗНАКОМСТВА

На следующий день меня ждало огромное светло-желтое здание со слегка обветрившимися монументальными колоннами, озаглавленное еще в советское время Домом профсоюзов. Оно жило своей потусторонней жизнью прямо в центре густонаселенного, главенствующего микрорайона в городе. Каждому, даже не заблудшему прохожему, интуиция подсказывала, что именно это здание воцарилось здесь на ближайšie сто, а может, и двести или триста лет. Но если оценить его с точки зрения облупившихся иерархических, наблюдающе-заискивающих кирпичей, то все же оказывалось, что они претендуют на несколько большее.

И все же здание отталкивало, несмотря на его значимость в пространстве. Отталкивало некоей гонорливой, общепонятной значимостью своей водруженности — в итоге — в его не хотелось заходить. Не тянуло. В него можно было лишь проникать каждый день по простой привычке — быстренько зашел с утра пораньше, обустроил свои каждодневные мероприятия, а затем его осторожненько покинул...

Ох, слава Богу, что подобные мысли допускаются в голове отнюдь не каждого. И все же пора входить. Что поразило сразу — после преодоления парочки заскорузлых коридоров, обнаружившихся с обратной стороны этого черепахоподобного колоннадного Гулливера — обилие спин. Такого количества раньше не приходилось видеть никогда. Хотя что-то в этом отдавало одиноким постижением первомайской демонстрации, у которой плетешься где-нибудь в хвосте и с грустью зришь на другое представительное колонное здание, обозначенное приметой — льющееся изобилие из рога, из рога изобилия. Но вернемся к изобилию спин. На этот раз они принадлежали музыкантам муниципального оркестра духовых инструментов. Спины были столь разными — от игриво-покатых, крутых, с небольшой, но значимой горбинкой до аристократично-знойных, почти что прямоугольных, как у первопрестольных знаменосцев. Каждую из спин аккуратно подчеркивала только ей присущая одежда, — так формируется в нашем представлении мировоззрение владельца. Эта коллекция спин

немного успокоила — пришло понимание того, что ты находишься в выигрышном положении наблюдателя. Все-таки хорошо, что у спин, даже со вполне модернизированным одеянием нет глаз.

Спины обладали почти глобальными музыкальными инструментами — особенно те, что находились поближе ко мне, отличались усиленной ненасыщенной бледностью и весьма представительным объемом крученой меди. Было слышно, как они разговаривали и удавалось расслышать то, что они говорили. Речь шла о лунном календаре, вернее о том дне, который бы предпочтительнее для высадки рассады капусты в грунт. Как ни удивительно, но именно сегодняшний день, судя по их волнительным жестам медных инструментов, — и был тем единственно-подходящим для воцарения балконно-комнатной зеленой массы капусты на подлунные грядки. Понятно, что это были среди музыкантов отпетые дачники, которые сотрясали воздух вопрошаниями: «как бы поскорее сбежать бы на родные сотки». Эти беседы звучали несколько кощунственно сферой своей глобальной незначительности в обозначенной свыше прямолинейной архитектуре.

Остальные спины были поглощены другими лично-каждодневными заботами, которые заполняют жизненные сутки каждого из нас. О чем они говорили — неведомо. Хотя многочисленные инструменты, разложенные в неповторимых позах в окружающей среде стульев и пультов, могли бы многое рассказать о своих хозяевах. Ведь оркестр — духовой, в котором каждый из инструментов уже прокачал за свою историю сотни тонн воздуха своего владельца. А это уж наверняка — показатель особенной доверительности и близости человека и металла.

Инструменты лежали, сидели в ожидании начала репетиции. А спины, за исключением самых близких, двигались. И тут слева, обладатели слегка помутнивших на вид продолговатых труб стали играть в тотализатор. Тотализатор был организован на злобу «еже-секундности» — выяснить, сколь долго еще продлится репетиция. Здесь ставки уже росли — речь вовсе шла уже не о капусте. Представители уже других «духовых профессий» вождеденно предвкушали как посещение пивной за углом, так и визит на одну из своих «вторых, третьих, четвертых шабашек» — то есть других своих «духовых» работ. Число которых иногда зашкаливало за пятерку. Вот уж где воистину — трудовые гиганты духового искусства. Ох, как манил все же этот последний час репетиции, которого, как казалось всем единящимся спинам, могло бы и не быть вовсе. Вот уже несколько спин даже собралось было идти в кабинет маэстро, чтобы

в простой словесной форме попытаться отпроситься с последнего или же предпоследнего часа этой изнурявшей их работы-репетиции. Спины стали кучковаться, затем группироваться и «делегироваться», чтобы проследовать в должном направлении. Однако тут все резко изменилось во всем представляемом глазами этом многоликом пространстве. Аура спин поджалась, напряглась, и, оценив ситуацию, прикоснулась к инструментам. Инструменты проснулись и приняли позы, похожие на рабочие.

Мир спин вдруг предстал в совершенно ином виде, потому что пришел тот единственный человек, который был повернут ко всем «оборотной» стороной спины. Это был дирижер. Он уверенно-спешащей походкой опоздавшего вошел на эту, как оказалось, сцену и безоговорочно воцарился на ней. Пульт, на который он встал, был невысоким, но прочным. Это подтвердилось сразу же после того, как это единственное лицо в зале, источая волю и разрезая жестокими движениями рук близлежащее пространство, утвердилось в своем всевластии. Всевластии музыкальном, но отнюдь не человеческом. Спины по-прежнему оставались довольно безлико-разноликими, правда, после подчинения паре небольших дирижерских рук, они стали восприниматься в стройном музыкальном шествии.

Было весьма заметно даже моему непросвещенному глазу то, что после пришествия дирижера спины сразу же выстроились и смогли организовать без озвученных фраз в многослойное исполнение некоего музыкально-духового произведения. Что же случилось, и как все это буквально за сотую долю секунды произошло, — это не весьма понятно. Произошло некое загадочное единение этого единственного лица с руками и ногами с огромным количеством спин.

И все же в чаяниях собственной любознательности хотелось разобратся во всем этом вдруг представшем величии. Движения дирижера оставались непонятны даже после того, как напряженно я стала вспоминать хоть какие-то познания, приобретенные за пятилетний стаж посещения детской музыкальной школы. Но это было довольно давно, да и к тому же извилистые воспоминания об этом давно ушедшем прошедшем приносили в современное состояние головы только лишь азбучную формулу дирижирования «на два», «на три», «на четыре»... Каждому из этих «счетов» соответствует определенная схема движения рук — вверх-вниз, вправо-влево, снова вверх-вниз, снова — вправо-влево. Вроде бы схема вспоминалась правильно, однако ни в коем случае не удавалось хотя бы приблизительно соотнести ее с движениями рук дирижера, которые буквально плавали в близлежащем

и отдаленном от него пространстве. Похоже, что дирижер обнимал необъятное, да и к тому же необъяснимое.

Одно все же можно было сказать или же утвердить точно, насколько это было возможно в данной ситуации, и даже назвать все это самым настоящим фактом — а именно то, что пульсирующее движение рук дирижера явно передавалось оркестру и в тот же самый миг порождалось звучание соответствующей пульсирующей музыки. Быть может, здесь где-нибудь замешан какой-нибудь кто-то маленький и невидимый?

Тем временем мощные медные инструменты своими громо-гласными голосами, казалось, продували все околосемное пространство позади оркестра. Они вознамеревались прямым броском воздуха перебросить хотя бы часть из всех присутствующих на все те же столь отдаленные дачи, владельцы которых — красно-огненные тубы...

Репетиция вскоре должна закончиться. Это подтверждалось не только немного поникшими извилистыми трубами, но и немного подуставшими по внешнему виду спинами. Так, в общем-то, и ничего не поняв в существовании профессии дирижера, я даже невольно не могла придумать, о чем же мне все-таки вести речь со своим будущим знакомым, который вот-вот должен предстать для разговора. Я открыла блокнот, в котором были записаны имя, отчество и фамилия моего нового знакомого, которые буквально по буквам продиктовала мне Ольга — столь сложными они мне показались «на первый слух». Особенно — отчество: «дирижер Геннадий Пантелеймонович Проваторов».

Вскоре все разошлись, большинство инструментов были упакованы в чехлы и проследовали со своими хозяевами в направлениях, нами прочувствованными ранее. Кто из них остался — рассосались по всей сцене и залу и предались тихим зимним разговорам.

Маэстро, столь быстро покинувший сцену, как и появившись на ней, все еще пребывал в своей комнате за большими драпированными занавесками, прикрывающими как вход в это заведение, так и ранний зимний сумеречный свет, просачивающийся сквозь толстенную занавеску. Как оказалось позднее, он общался как со «звездами» оркестра, так и его администрации. Однако вскоре показалась и Ольга, и ее собеседник — наш дирижер. Мне показалось, что в основном громко и внятно говорил маэстро. Ольга лишь вставляла не-большие реплики. Причем разговор велся таким образом, что невозможно было понять, о чем шла речь, хотя каждое из слов произносилось очень веско, чеканно и многозначительно. Но когда мне призывно махнули рукой, чтобы я присоединилась, восприятие разговора изменилось. Стало

ясно, что этот разговор был на самом деле монологом, который был обращен безлично и лично каждому, кто мог к нему прислушаться во всей этой вселенной. Среди присоединившихся на этот раз — были Ольга и я, в другой раз — другие...

Ольга представила меня очень быстро, как бы боясь затронуть хоть немного эту словесную многоликость. Мы брели по проспекту. И если раньше казалось, что взгляд дирижера все время направлялся на Ольгу, то позже мне уже казалось, что все чаще он как бы случайно попадал и на меня. Затем он стал немного и останавливаться на мне — с надеждой узреть хоть какое-то понимание ведомой им темы. Однако увы, я даже не стремилась вникнуть в суть разговора. Мне скорее было интересно понять, где же совсем недавно я встречала подобные слова, каждое из которых несло какое-то почти чуждое нам всем, жившим хоть совсем немного в советскую эпоху, мировоззрение. И хотя разговор шел на самую бытовую, по сути, тему — о финансировании какого-то оркестра одним из популярных бла-готворительных фондов, все же речь была испещрена изысканной философской терминологией. Само повествование включало совершенно свободно такие слова-выражения, как «интуиция», «воля», «власть»... Причем при этом слово наделялись таким глубинным смыслом, что напоминали мне предмет, который совсем недавно пришлось мне сдавать в университете — философию, правда, уже не обозначенную таким по многим статьям зловещим определением — марксистско-ленинским. Сданная философия все же хотя и освободилась от определений, все же строилась до самого своего основания на перекрестке понятия «материя».

У Проваторова вес каждого слова-понятия звучал как доказательство истинности выдвигаемых им положений. Это была далеко не та модно-красивая эквилибристика по-философски блестящих слов, которой так любят увлекаться наши современные доморощенные околоплатонисты, заседатели перезревших на поприще лженауки философских кафедр и вечно тусующиеся на вездесущих приемных мероприятиях залетные академики. Каждое слово Проваторова, звучащее в этой тишине пробегающих мимо автомобилей структурировало все присутствующее, созданное только для нас троих мироздание, которое так и останется непознанным никоим из официально зарегистрированных хоть где-то философов. Даже если кто-то из них когда-либо захочет этого.

Каким-то внутренним подсознанием весь этот монолог вел в некие доисторические времена совместного расцвета русского языка и философии. Как будто человека вовсе не коснулись некие неологизмы почти всего двадцатого века. Уже казалось, что самые высокие

слова, ставшие понятиями, могли быть отнесены к каждому из предметов, находящихся где-то рядом, поблизости на улице. Вот-вот должна где-нибудь предстать сама патриархальность — на хотя бы в виде расписной русской избушки или какая-либо матрешка. Стоп. Хватит образов после философских текстов.

Естественно, что Ольга купалась в этой речи, как рыба в воде, внимая ей уже по многолетней привычке, утверждая и свою устойчивость в первозданном течении всего русского языка.

Было заметно, что прохожих эта глубина слов в какой-то степени отталкивала кажущейся ненужностью, некоей громогласностью, слегка выветрившейся в советское время пафосностью, а также отторгающей всех нормальных людей на улицах философичностью.

Может быть, мой новый знакомый — это философ в жизни, а не в привычной университетской аудитории? Философ в жизни, по-русски, — это мудрец. Да, это себе легко представить — идущий по улице глубинный мудрец, который просто не представляем где-нибудь в зените какой-нибудь из философских кафедр. Может быть, в этом — существо человеческой жизни? Как-то трагично отчасти, что самые умно-мудрые личности где-то бродят по улицам, обращаясь к единицам человечества, а философско-кафедральные умники пытаются в намного меньших, чем улицы города, классах и лекционных залах обвороженные блестящими терминами молодые слабые души. Интересно, где же при всем при этом существует та самая философия, где она воплощается, где же она скрывается? Ау-уу!

Но тут стоит вполне отметить то огромное различие этого самого настоящего, почти горного мудреца-орла, которого можно перенести во все возможные места — даже на ступени этого дикого города, на его площади и улицы, но отнюдь не на философскую кафедру. Ох, как все же различаются эти возникающие в пространстве личности! И разнятся прежде всего отношением к жизни. Мудрец обычно для нас всех все же пребывает в природном пространстве, которое может быть только ограничено космосом или же недрами земли. Философ же, особенно в начале третьего тысячелетия, пресыщен обычно набором бытовых благ, которыми столь напичкана наша окружающая среда. У современного философа существует одна лишь проблема — как эти все блага получше и поточнее востребовать, а заодно и запечатлеться хотя бы на несколько лет в потоке производства всемирной истории, повиснув хотя бы на несколько мгновений в ее спиралевидной неугомонной печке времени.

А отсюда и философские слова мудреца и философа, облагороженные слушательским интересом аудитории, имеют абсолютно иные

функции в обществе. Какие? Мудрец строит жизнь человеческую, а философ воззывает к умным системам, созданными гениями мысли. Мудрец дает советы, а философ толкует понятия. Мудрец говорит: «добро, правда и справедливость...», а философ — «познание, метод и...». Мудрец обращен к каждому человеку, а философ — только к «подготовленной аудитории». Как же соединить эти две физиологии, чтобы жить всем было и хорошо. Для этого нужно как-то присоединить мудрость к философии или же наоборот, — философию к мудрости. Вывести новый или же открыть старый тип человека — философствующего мудреца или же мудрствующего философа. Все же подходит лучше философствующий мудрец — ведь главное слово для нас — это мудрость. А уж определения к ней можно будет прибавить различные. Взять бы, да и влить бы туда, соединив два умствования — возведя мудрые законы жизни на философско-познающий уровень. Так, может быть и органично вошла бы вся наша книжно-летописная философия в нашу ежесекундно-повседневную жизнь. Вот тогда-то бы каждый человек на улице, без напряжения и с искренней потребностью вкушал бы бросаемые навстречу мокрому ветру слова мудреца-философа Проваторова. Может быть, сама и внедренность этих самых по себе глубинных по значению слов в сознание и быт каждого из нас и есть мерило истинного человеческого прогресса?

И тут маэстро немного обратился ко мне. Видимо, его тоже волновала проблема доведения хоть в какой-то степени всего сказанного выше хоть до какой-то части общества. Осуществлять это положено все же, по его мнению, именно журналистам. Да пригнать бы сюда какую-нибудь группу подрабатывающих репортерством журналистов, да заставить прислушаться. Может, и послушают, проникшиеся уважают, пожалуй, никто ничего не напишет, а потом станут сторониться, а может и избегать. Вот она, магия философских слов.

Ох, как грустно размышлять о миссии журналиста на нашей планете!

Первым вопросом Проваторова, обращенным ко мне стал именно тот, которого я меньше всего ожидала. Он спросил, насколько активно я слежу за филармонической жизнью города, в том числе за последними музыкальными событиями в театрах, залах и сценах. Признаваться в том, что за свою долгую жизнь я побывала всего два-три раза в филармонии, я не могла, поэтому пришлось полностью риторически отмолчаться. Вообще-то, пришлось отмолчиваться в тот вечер неоднократно. И теперь я понимаю, что истинно прочувствованное молчание в тот вечер и спасло меня и в какой-то мере определило мою

дальнейшую судьбу общения с этим человеком. Спустя годы после этого вопросительно-молчащее равновесие в нашем первом общении в Проваторовым вызывает какую-то глупую и немного ехидную улыбку. Если таковая бывает на белом свете. Правы мудрецы, когда закрепляют свою мудрость в пословицах и поговорках — «Молчание — золото» — в их числе. Да и Проваторов спустя долгое время после этого первого общения не раз с легкой иронией в мою сторону отмечал, что с молчащим собеседником можно очень далеко зайти...

Вскоре мы пришли домой к Проваторову. Вопросно-безответное общение, как вы понимаете, не могло продолжаться ни бесконечно, ни долго, и вскоре маэстро поставил условие нашего дальнейшего общения. Он сказал принести ему «на экспертизу» одну из моих статей-заметок на музыкальную тематику. О том, что таковых могло не оказаться у меня, речь вовсе не шла. Как не шла она и о том, что именно он себе выбирает журналиста для работы, а не наоборот — журналист ищет себе персонаж для статьи. Так, пришлось смириться. Мы условились встретиться через несколько дней у Проваторова в присутствии, естественного судии этого избирательного действия — моего писания. Так, мой репортерско-диктофонный интерьер не убедил моего нового знакомого дирижера Проваторова до той степени, чтобы начать основательную беседу, и он решил меня проверить уже на профпригодность — на «журналистскость». Ох, как жалко, что я не могу проверить того самого Проваторова на ту самую профпригодность.

Удивительное дело, но статью на музыкальную тематику мне все же удалось отыскать в ворохе моих обветшалых, давних публицистических выступлений во флагмане местной прессы...

Помню, как сейчас — маэстро восседает в своем коронном кресле на фоне светящегося зеленью окна и читает очень внимательно-долго, процеживая и глазами, и сознанием каждую строку, каждое слово моей статьишки. Столь медленно-вдумчивое чтение было чем-то похоже на работающего в данном случае в стесненных условиях редактора какой-то газеты, приближенной к власти. Это вьедливо-досточтимое чтение невольно начинало настраивать даже проходимцев в мире журналистского искусства на состояние, приближенное к мандражу.

Стоит отметить, что в статье, нет, в заметке, (если следовать в этом именовании строгой иерархии журналистских жанров) речь шла случайным совершенно образом об одном концерте современной музыки. В ироничной стилистике заметки утонуло множество непревзойденных в заскорюзлом провинциализме местных передовых рок-музыкантов.

Проваторову заметка понравилась. Это было заметно по его лицу, которое периодически открывалось моему взору от поддувавшего из распахнутой форточки сквозняка. По окончании чтения маэстро посмотрел на меня с неким затаенным интересом, в котором прослеживались легкие нотки обращенного в мой адрес уважения. И тут же прозвучал довольно неожиданный для меня комплимент — маэстро заметил, что моя язвительность в статье чем-то напомнила для него стилистику его величества Бернарда Шоу. Ничего себе! Похоже, что меня не только отметили, но и, наконец-то, выбрали.

И тут Проваторов неожиданно спросил, читала ли я книгу Федерико Феллини «Интервью», почему-то сразу указав на ее пятисот-страничную толщину.

Честно говоря, я не очень любила фильмы Феллини. Не нравилась какое-то слишком близкое существо его простоватых, как мне казалось, образов. Один из знакомых объяснил мое неприятие феллиниевских фильмов тем, что я сама по характеру очень похожа на один из классических итальянских персонажей. Хотя сама личность режиссера привлекала меня чем-то. Из книги «Интервью» всплыл в памяти один только ярчайший для меня эпизод, когда режиссер выявил одну из возможных причин явления своего гения — установленную в его генеалогическом древе. Подумать только — один из прапрапредков Феллини еще где-то в пределах 1400-го года угодил в тюрьму на тридцать лет. Чем он там занимался столько времени? Он дрессировал крыс и пауков. Вот тренировал столько лет таких маленьких животных, живущих всегда где-то рядом с человеком, а потом, спустя лет этак через пятьсот, шестьсот или семьсот рождается великий гений, который уже весьма успешно то же самое продельывает это с наряженными людьми, одновременно запечатлевая на пленку. Повезло все же Феллини иметь такого предка!

Затем Проваторов сказал фразу, которую я запомнила почти на всю оставшуюся жизнь. «Я хотел бы иметь такую же большую книгу — этак страниц на пятьсот, а может, и на тысячу. Так что мы можем начинать наше Интервью».

Я очень и очень, совершенно искренне недоумевала. Пятьсот, тысяча страниц! О чем? Этого я совершенно не могла себе представить. В том числе и потому, что не была готова ни писать, ни говорить о музыке. Сразу резануло в памяти, как мне удалось написать ту, оказавшуюся столь злободневной в этой истории статейку о «современной музыке», представленной ныне Проваторову как некий плод умственно-напряженного труда.

В одной из газетенок города мне поручили написать об одном концерте местных рок-поп-блюз-музыкантов, который был посвящен одной из годовщин рождения одного из западных, но особенно уважаемых на Востоке гитаристов. Не имея ни малейшего представления ни о местной тусовке, ни об их западном аналоге, я отправилась на представление. Названия представавших взору групп удалось записать благодаря расположившемуся в соседнем кресле фанату, говорливость которого росла по мере того, как я что-то пыталась накапать в только что купленном наспех блокноте. Может, в этом тоже можно найти какой-то особый шарм — в написании исконно белорусских слов старинным английским шрифтом и алфавитом. Фон абсолютно-го занудства сцены смягчали интонационные позывы одиноко-гордого соседа-фаната. В общем-то, на него и переключилось все мое обрусевшее на английский манер сознание.

Вскоре фанат ринулся на сцену, оповестив этим движением окончание концерта.

Оказалось, что в заметке мне удалось передать все именованя групп правильно, разбавив текст острыми словесами моих скромных и скомканых впечатлений...

Сейчас ждали меня проблемы посложнее — не те масштабы, не тот уровень. Начало работы с Проваторовым положено: мы выбрали друг друга, утвердив волю случая. Сейчас важно было поближе познакомиться. Причем познакомиться именно мне с Проваторовым, а не наоборот. Ведь Проваторов все обо мне знал — из той самой коротенькой заметочки, в которой и предстал перед ним журналист по имени Наташа. О, бедная Наташа, она еще не знала, какая глыба глыб перед ней предлежит. Но чтобы понять это — понадобилось время.

А пока я стала расспрашивать своих знакомых об этом распевном человеке со столь звучной фамилией «Про-ва-то-ров». И тут один из моих очередных новоиспеченных знакомых поведал мне одну историю, которая чуть было не разрушила наши только-только начавшиеся устанавливаться хрупко-обнадеживающие отношения.

История была, естественно, о Проваторове. Это была даже не история, а легенда, как назвал поведавший ее мне пианист Дима. Она показалась для меня столь замечательной, что, не удержавшись, я тут же искренне поделилась ею с самим маэстро. Что здесь было — это передать очень сложно. Весь характер Проваторова вылился наружу целиком весь и сразу. Он предстал в своей первозданности налицо всем присутствующим начавшимися падать с полок книгами, задребезжавшимися стеклами балкона. Оказалось, что только гром не грянул

с ясного неба. А все остальное, прилагаемое к нему, состоялось. Раздался некий громогласный голос с небес, оглушительно заревели стены и залетали в близлежащем космосе напольного и настенного ковра страницы газет и журналов. «Ничего себе легенда», — прервал мой притихший тон разговора Проваторов и воскликнул: «Да это самая живучая из сплетен, которые себе только может представить человечество. Ничего себе легенда!!!» Так ранее только немного познанные нотки характера Проваторова вдруг объединились в великое целое, которое предстало в собранном воедино великом единовозучии.

«Да из-за этой истории я поссорился со своим другом композитором Балтиным!» «У него, правда, была версия несколько отличная от Вашей! Он услышал один из вариантов этой сплетни и стал мне доказывать, что меня вовсе догнали на трамвайной остановке! Я готов был убить его, но он все-таки мне не поверил!» Вы, дорогой читатель, конечно же поняли, кто произнес этот возмущенный приговор в мой адрес. При этом всем Проваторов стал громогласно ходить и громогласно приговаривать каждую из этих убедительных фраз. Прикинув тихонечко в уголок на диванчике Проваторова, расскажем и Вам, дорогой, если таковой найдется, читатель об этой истории-легенде, но нет, отнюдь не сплетне.

Эту историю вполне безобидно изложил одной молодой человек, с которым я была знакома всего лишь один день в жизни. Мы проводили одного общего знакомого в одну из недалеких заморских стран и по окончании проводов в заиндеветый рождественский вечер прошли несколько остановок метро. Многолюдная церковь в тот вечер отталкивала своим доверительным отношением к прохожим. И казалось, что в этот дивный, пушистый вечер можно получить только наслаждение от гармонии человека и природы, а не отнюдь какую-нибудь коварную журналистскую добычу.

Мы отошли к стенду с потертыми снегом афишами, на одной из которых мой новый, получасовой знакомый остановил вначале свой взор, а затем и всю руку: «Вот моя фамилия. Представляешь, у меня завтра концерт, о котором я очень долго мечтал — с дирижером Проваторовым, а послепослезавтра я уезжаю отсюда очень далеко, на целых четыре года». Как оказалось позже, этот мой знакомый был лучший пианист в этом желтом многомиллионном городе. Пока же я, услышав столь знакомую мне фамилию, задала Диме вожделенный вопрос, который терзал мою познающую душу уже несколько дней.

«Дима, а я попала в такую нелепую ситуацию — мне как раз нужно написать статью об этом самом дирижере Проваторове, но я о нем

ничего не знаю». Дима пояснил, что это самый лучший из дирижеров, с которым он когда-либо встречался, да и к тому же он самый лучший дирижер в нашей стране. И Дима применил к этому человеку как определение слово, которое называла и моя первая в музыкальном кругу знакомая Ольга. «Проваторов? Он же гений!»

«Он такой рассеянный, как все гении, что однажды, как гласит одна красивая легенда о нем, передаваемая из уст в уста среди музыкантов, во время дирижирования одного из спектаклей Проваторов исполнил три части произведения и уехал, забыв о четвертой...»

Версию Балтина, Вы, конечно же, помните. Проваторова догнали на трамвайной остановке. Вариант Димы отличался другим обозначенным расстоянием: Проваторов успел уже уехать из Ленинграда, где проводил спектакль, в Москву — после третьей части спектакля.

Проваторов громогласно заявил, что распространение подобных небылиц — это дело рук его недругов, какой-то части конкурентов, а также чуть ли не самых отпетых злоумышленников.

Подумать только, сколько уже сменилось поколений музыкантов — три! А эта сплетня-легенда жива по сей день. Мое стремление хоть как-то сгладить ситуацию и перевести разговор в шутку не имели никакого успеха. Наоборот, мои слова были восприняты не только с настороженностью, но и даже с подозрением. Проваторов принял позу далеко не римского оратора и сказал, не терпя никаких возражений: «А было все именно так».

Вот уж где действительно нашлось место небывалым богемным небылицам, если в конце концов все же поверить герою — самому маэстро Проваторову!

В 1965 году его пригласили на стажировку в Большой театр. В один из вечеров пришлось дирижировать спектакль — оперу Верди «Дон Карлос», которую замечательно поставил Евгений Светланов. По традиции опера должна была идти в трех актах, однако в редакции и постановке Светланова она имела четыре части. Светланов в своей редакции передвинул концовку оперы. Вот тут-то Проваторов, надо признаться, и попался. Причем попался только лишь чуть-чуть, которое возросло до небывалых размеров целой трамвайной остановки или же стремительного отъезда Проваторова даже из северной столицы.

Попросту он очень эффектно закончил исполнение акта и, естественно, хотел сойти с пюльта. Уже повернулся, а флейтист ему говорит: «Мы продолжаем». Вот и все. А далее — легенда.

У меня потом долго и вообще не было ни желания, ни возможности начинать такими словами фразу: «В музыкальных кругах о Вас рассказывают такую историю...» Ведь тогда Проваторов прервал: «Не в музыкальных кругах, а в обывательских». Так Проваторов обозначил уровень существования этой легенды до сплетни и одновременно ввел меня в курс нового для моего сознания слова — обыватель.

Это некое сборное слово, которое стало вскоре обнимать все в нынешнем мире антипроваторовское и обрастать все большим количеством разноликих характеристических красок. И так возникли предомной, во слегка и постепенно просветляющемся сознании два великих мира вселенной, которые на несколько лет заполнили все мое мировосприятие. Первый — это положительный, твердый в своих убеждениях, крайне устойчивый в собственном самораскрытии Проваторов-мир, другой же мир, также исполнен своей многозначностью, глубочайшей разнообразностью — это уже анти-Проваторов-мир.

А соединяет эти два мира-антипода, или же наоборот, объединяет сама по себе дирижерская проваторовская спина на сцене — слегка вышукло-наклоненная вперед, несущая бремя мыслей и грез в адрес двух воспринимающих ее сторон, равно-обращенных к ней спереди и сзади — оркестрантов и публики.

Спина-то постоянна, как и весь Проваторов-мир. Она может вращаться на той же сцене, меняя местами музыкантов и зрителей, однако второй мир, как и первый, остается неизменным. Пришло время назвать и другой мир, как Вы уже поняли, — это великий мир обывателя — каждого из нас. Он воцарен надолго и навсегда во всем мире он всеобъемлющ и многозначителен, многолик и довольно умен, он властен и говорлив, процветающ и добродетелен. Он способен даже отличить личность от серой массы. Но в этом мире нет одного — воцарения воли и разума гения.

КТО ОН, ЭТОТ МАЛЕНЬКИЙ ЧЕЛОВЕК?

Итак, я решила начать свои собственные поиски по раскрытию существа этой личности, личности Проваторова. Все первые встреченные уста различных музыкантов категорично утверждали: «Такого уровня и музыкант, и дирижер у нас единственный». Не полагаясь более на легенды, я решила отправиться в сборную копилку местных, достоверных знаний — флагман окружных библиотек — Ленинку. Да! Вскоре мне удалось обнаружить-таки фамилию человека, с которым уже общаюсь несколько недель, но ничего о нем не знаю. Что мне удалось обнаружить? Немного-немало — целую статью о нем в музыкальном энциклопедическом словаре, статьи в нескольких книгах под названием «Советские дирижеры». Здорово! Инте-ресно! Информационного голода пока не предвидится. О, Боже, ничего себе! Вот это да! В генеральном каталоге Национальной библиотеки удалось обнаружить целую закладку: «Проваторов». Вот это уже впечатлило. У моего нового знакомого такая же закладка, как и у самого Моцарта! Итак, можно признаться, что Геннадий Пантелеймонович Проваторов невольно попадал для меня в ряд энциклопедических достопримечательностей. Точно, ведь один из новоявленных знакомых композиторов так и назвал его: «Последний из великих, последний из могикан».

В зале грампластинок библиотеки мне протянули очень потертую коробку, в которой было несколько пластинок оперы Шостаковича «Катерина Измайлова», на которой была написана фамилия «Проваторов» рядом с фамилией композитора. Как оказалось, это была самая классическая из всех возможных записей этого произведения, а значит, и самая востребуемая и студентами, и школьниками, ведь именно по ней они составляют представление об этой опере. Фотография Проваторова на вкладыше выявляла великую блестящую молодость этого человека.

Слава, успех — это понятно, это бывает часто и у многих. Но только тогда мне захотелось, что называется, «пощупать» этого человека, а может, и взять у него автограф, как это делали многие позже на моих глазах, когда увидела партитуру оперы «Катерина Измайлова», которую подарил Проваторову великий Шостакович, и узнала, что гениальный композитор внес изменения в партитуру по предложению маэстро.

Фамилию «Проваторов» узнали вся Москва и весь Советский Союз еще в начале шестидесятых, когда снова увидела свет рампы эта опера Шостаковича. После запрещения ее Сталиным она не шла на сцене около тридцати лет. Новый директор музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко Владимир Александрович Чайковский поручил на свой страх и риск постановку молодому, известному лишь в музыкальных кругах дирижеру Проваторову. Проваторов совсем недавно поступал в театр не прошел по конкурсу. Не хватило одного голоса. Чайковский просто унес партитуры Проваторову. И не прогадал.

Сам великий Шостакович ставил музыкальный уровень этой постановки выше многих европейских. На премьере присутствовали Бриттен, Пендерезкий. Знаменитый профессор Нейгауз посещал спектакль 27 раз, а молодой профессор московской консерватории Мстислав Ростропович сыграл на премьере в оркестре театра концертмейстером группы виолончелей. В общем, я поняла, что это оперное создание было совершенно на вкус и для обычной публики, и для музыкальных гениев того времени. Нечто совершенно-абсолютное, то, которое неповторимо-неподражаемо-недосягаемо другими. Это то, что остается в своей великости, не растворившись в вечности. Вот это все и лежало теперь передо мной, запечатленное в коробке в форме четырех пластинок со слегка выщербленными краями. Интуиция подсказывала, сколь огромное количество рук держало их в руках — наверное — не менее, чем слышало их ушей. Каждый из них прикоснулся и что-то воспринял.

С тех великих и реликвово-заветных лет у Проваторова — работа в крупнейших театрах Москвы, Ленинграда, Одессы, Минска, сотни концертов у нас и за рубежом, записи на телевидении и на радио...

И сегодня этого человека сыскать практически невозможно: не только потому, что у него нет домашнего телефона, а потому, что Проваторов одновременно находится в двух столицах — Москве и Минске — театры, консерватории, репетиционные залы, филармонии, ночные поезда, гостиницы, дом...

Однако Народный артист России, заслуженный деятель искусств Геннадий Пантелеймонович Проваторов согласился дать мне первое интервью лишь при условии, что материал, какого он содержания ни получился, будет называться «Этот невостребованный Проваторов». Ничего себе — «невостребованный»!

Я дерзнула и назвала первое интервью словами, которые произнес Проваторов мимоходом в троллейбусе: «Я только начинаю». Проваторову понравилось.

ВНАЧАЛЕ БЫЛ РОСТ

Прошло тридцать лет. Уже не Москва, а Минск. Январь 1998 года. И вновь премьера оперы. Темный, осенний вечер. Театр зажигает огни... Разряженная публика приближается гомонящими полосами. Все в ожидании праздника. Фойе то заполняется, то пустеет вновь. Идем за кем-нибудь в зал. Все усаживаются. Гаснет свет. Вот лица в зале, они уже всем нам знакомы. Начинается спектакль, — об этом мы узнаем по начавшей звучать музыке. Мы не заглядываем в оркестровую яму, а смотрим на сцену — там что-то меняется. Видны руки дирижера, они немного мешают смотреть спектакль сидящим в первом ряду...

Среди тех, кто снискал бурные, «стоящие аплодисменты по окончании премьерного спектакля оперы «Визит дамы» был и его дирижер-постановщик Геннадий Проваторов. По изысканным и аристократичным жестам и движениям, обращенным к коллегам и публике, чувствовалось, что этот человек знает, что такое успех, успех не только у обычной публики, но и у мировой музыкальной элиты. Проваторов, казалось, растворился в людях, в публике — столь упоительно было его восприятие успеха. Охапки цветов вытеснили его с окраины сцены с тем, чтобы наконец-то опустился занавес.

Спектакль закончен, но музыка продолжает звучать в каждом из уходящих — в каждом их вдохе и движении. Зрители покидают зал, театр. Все идут в одном направлении — к троллейбусной остановке. А один человек, который вышел из театра последним, пошел в другую сторону. Это был Проваторов. Он немного ускоряет шаг, хотя принципиально не любит спешить. Спешка — это суета сует. А суету он ненавидит. Он застегивает на ходу плащ, на проспекте ловит такси, идет на вокзал. Садится в поезд и уезжает. Билет был куплен заранее, еще до премьеры. Премьера — это всегда ответственно, но на следующий день ждет работа в Москве. И вот уже утром следующего дня наш герой с маленьким дипломатиком выскакивает из вагона. Увы, нам так и не удастся увидеть его лицо. Уже такой знакомый нам со спины человек снова берет такси, доезжает до нужного места

и быстрым шагом входит в здание. Мы мимоходом замечаем табличку на стене: «Музыкальный театр имени Станиславского и Немировича-Данченко». Через пятнадцать минут, проведенных в «дирижерской» комнате, Проваторов, как и вчера вечером, вдруг предстает в великолепном фраке на сцене перед ожидающим оркестром. Он берет в руки палочку, и вновь зазвучала музыка. Все повторяется вновь и вновь — эти московско-минские приезде-отъезды, встречи и провожания. Оркестры и публика, публика и оркестры. Везде и всегда. Во всех городах и в весях. И везде — прямо-таки материальное ощущение особой уважительности и почитания. Причем с обеих сторон спины Проваторова. На улицах его узнают не только самые старательные посетители симфонических концертов и прилежные студенты консерваторий. Я разу заметила, как перед ним благоволят современные композиторы, каждый из которых в тайне надеется, что его сочинения будут исполнены именно этим человеком. Наконец-то я поняла значение выражения: «относиться с величайшим пиететом»...

Но вернемся на несколько мгновений назад и представим себе несколько другую ситуацию. Нет, ее, конечно же, почти и не могло быть. Но мы возьмем, да и представим себе — вообразим ее наяву. Наш герой приближается к одному из своих многочисленных театров и залов. И тут, уже побеждая одну ступеньку за другой, — о, ужас, он вдруг слышит, как играет оркестр. Нет, такого не может быть вообще. А в частности — с ним тем более, его уж слишком уважают не только в этом оркестре, но и в оркестрах других стран. И вот уже наш герой прямо-таки вбегает в зал, забывая достать из одной из сумок ноты и дирижерскую палочку. И забыв про все атрибуты дирижерского искусства начинает дирижировать наизусть без палочки и без подставки. Но наш герой маленького роста. И ему в таких недирижерско-человеческих условиях откровенно неудобно дирижировать. Он буквально тонет в оркестре. Кажется, что волны движущегося воздуха, формируемые в особенности духовыми — возьмут, и снесут его своим мощным энергетическим потоком. Если признаться совсем искренне и откровенно, причем поместив это признание за семь дверей в глубину собственной души, то Проваторов слегка завидовал тем дирижерам, у которых рост — под метр восемьдесят. Такой уж как выйдет на сцену — и половина самого настоящего дирижерского дела уже сделана! Я поняла, что в дирижерском деле высокий дирижер — означает уже красивый. Вот тут-то и весь женский пол встрепенется и наверняка обеспечит долю успеха. Высокие дирижеры при завораживающем повороте головы в зал обаяют такой сногшибательной

обвораживающей улыбкой, что дамские ручки так и складываются в хронические хлопки, формирующие в будущем победоносные аплодисменты. А если прибавить к этим поворотам головы и кипящую кудрями в такт исполнению шелковистую шевелюру — то триумф дирижера не заставит себя ждать. Слушание музыки невольно превращается в лицезрение модельно-дирижерского подиума. Такого уж точно никакая волна не снесет или опрокинет в зал.

Проваторов, кажется, тонет, но нет — он постепенно, едва заметно берет бразды дирижерского правления прямо в свои руки. Он не только подчиняет себе эти волны нарастающего в движении воздуха, но и начинает активной нервной жестикуляцией заводить оркестр, одухотворяя исполнение. Нет, вы без меня не обойдетесь. И действительно, в оркестре резко меняется звучность. Разыгравшись, несколько музыкантов, отложив в сторону инструменты, уходят со сцены, затем появляются. Кто-то несет дирижерскую палочку, кто-то ноты. Два человека приносят подставку. Наш герой продолжает дирижировать, принимая все принесенное. Вот звучат последние каденции исполняемого произведения. Маэстро доводит звучание его до конца. И только здесь мы видим в первый раз его лицо — злое, бледное, на котором появляется достойно-демоническая улыбка. Вот каков я!

Вот она, формула успеха. И метр восемьдесят здесь вовсе не при чем.

Конечно же, так завести оркестр некими незаметно-небывальными приемами может далеко не каждый. И это стало мне понятно после посещения нескольких репетиций Проваторова и наблюдения за ним. Я поняла, что оркестр может играть и совсем без дирижера — самостоятельно, однако если им руководит дирижер, то все звучит совсем по-другому. И для моего непросвещенного уха это час за часом становилось очевидно. Но что при этом делает Проваторов было неясно. И опять-таки меня занимала расшифровка значения этого слова — гений. Заглянула в словарь Ожегова. Гений — «высшая творческая способность» утверждал он на странице 125. И все же гением, как казалось, можно именовать человека только лишь после его смерти, как бы в прошедшем времени, когда все окружающие понимают и принимают его таковым. Но Проваторов тьфу-тьфу-тьфу еще жив, да и к тому же все же на улицах и в остальном мире как бы его и не принимают за такого гения, который уже общепризнан и знаком каждому, в том числе и каждому школьнику. Походив на несколько проваторовских репетиций, я подумала, что наверняка ему можно приписать какую-нибудь высшую творческую способность. Поразмыслив

в данном случае о Ломоносове, я попыталась понять на его примере смысл человеческой гениальности.

Понятно, что он неким интуитивно-сверхъестественным образом избирает некие точки воздействия на мир или оркестр, которые могут для нас быть обычными понятиями, и наполняет их некоей почти потусторонней внутренней силой. Гений как некий одухотворяюще-ведуще-проникающий, запечатлевающий в форме созданного им целостного мира продвижение человека вглубь как земли, так и вглубь человечества, так и вглубь космоса.

Говорят, что где-то в Древнем Риме чуть ли не у каждого мужчины был свой гений. Вот уж было воистину здорово — и всем мужчинам, и женщинам, и самому по себе Риму. Похоже, что именно поэтому там вся цивилизация воспряла из сна, наделив всю вселенную своими глубокими борознами. Ох, уж где эти, те далекие времена, рассказали бы Вы что-нибудь мне о Проваторове! Нужно будет уж точно порыться в каких-нибудь словарях с тем, чтобы найти что-либо.

В эти дни Проваторов репетировал Скрябина, произведения этого безумствующего эллина. Как я узнала позже, у Проваторова свои отношения с этим композитором, вернее, система отношений. Скрябин наделен некоей особой непостижимо-недостижимой мерою русскости, которую несет как некую первозданность, во все времена готовый выдать эту востребованную на сей день долю русской национальной идеи. Он наделен этим даром как композитор, а Проваторов наделен этим даром как дирижер. А может быть, они сошлись вместе как Боги. Не удивляйтесь, но удалось мне расшифровать эту такую наполненную буквами «о» фамилию.

Оказывается, жили-были два Бога — Пров и Тор, но жили они не в Древнем Риме, а в древней Скандинавии, периодически прилетая на поля Древней Руси-России.

Говорят, что Пров не имел идола, к тому же находился в некоей особенной священной связи с разноликими дубами, располагавшимися неподалеку от вечнозеленых полей, лесов и голубых озер. Вот этот-то и Дуб стал Перуном и уже громовержцем у славян. И здесь уже он предстал во всем величии своих определений — справедливо-правый. Вот оно, великое, невостребованное на Западе великое русское слово «справедливость». Оно в отношении дуба обнаружилось как определяющее в характеристиках входящего к нам с Балтии Бога. Примем ли мы его, русские подданные, столь в далекой приволжской глубине только изредка осознающие свое гражданство, иногда гражданство мира.

Вообще-то дуб — это дерево громовержца, которое воцаряется в России повсеместно — и во многих парках, и в произведениях литературы. Ничего себе Бог, Бог Прове, воцаряющийся в многоликих лицах, предстающий в своем всесильном благородстве и доброжелательности пред каждым, в том числе и не вождедеющим близости. Бог грозы Перун так привязывается к дубу по правовому закону справедливости. Это у нас идет поиск их вечного соплетения, причем на уровне неких почти бытовых отношений. Но разве ими мы можем измерить разные стороны в соотношении неких непостижимых весов внутри самого Бога. Эта перекестность качеств рождает Бога, который предстает то громоверждцем (до людей в этом случае доносится в почти вечнозеленых лесах гроза), то если он войдет в образ Перуна, он станет вожделием праведности (для людей восстановится мера и весы кажущего указанным свыше первозакония), то отмеряющим самый горделивый урожай всех времен и народов на всех востребованных и невостребованных лугах и обработанно-допущенных приближенных к людским пещерам землях. Вообще-то особенно таковым в восприятии людей как раз и мог стать самый настоящий Пров, который не имел идолов, а значит, не мог кому-то преклоняться, а значит, что вполне мог блюсти справедливость. Причем именно таковую, которую воспел своим восприятием мироздания именно русский народ.

Вообще-то для нас в лике Прова предстает дуб-громовержец, который проникается образом велико-всемогущего и мудро-предвидящего, каковым из глубины веков предстает для нас самый его ближайший родственник — его величество Прометей. О, как бы не перепутать эти сами по себе имена Богов. Одно точно положено в мире и в самой действительности по отношению к Прометею — то, что он «мыслящий прежде» — это и есть предвидящий. Это как бы и вполне понятно — ведь именно он приблизился к людям и объяснил им огонь. Мудрость в очередной раз победила хитрость. Хотя здесь стоит разъяснить, что у древних-то было-таки не совсем хитрость, а все же хитроумие, которое все же «умие». Мученичество противопоказано Богам, оно присуще людям. Бог, ставший мучеником, приблизился к людям. Получилось нечто средне-переходное между человеком и Богом — вполне в традиции богочеловеческой русской философии. Бог строит человека, а человек Бога. Вот так они постепенно и движутся друг к другу. Движение это перспективное и злободневно-вечное.

И все же чем-то во многом схожи эти два родственника — Прометей и Пров, которые уже для нас предстают и в многоликом созвучии их имен. Раз родственники эти греки и славяне, значит, и их подопечные

люди тоже могут быть почтены вполне как родственники, причем заселившие почти всю планету. Недаром и сам Пров стал в высшей около-славянорусской божественной лестничной иерархии самым выдающимся из околосемных Богов. Невольно хочется измыслить, кто же из них сильнее, кто возьмет верх — гроза или же само по себе дерево-дуб? Вот бы и понаблюдать эту историю с точки зрения сознания нынешнего массового человека. Если такое мероприятие по осознанию вселенной хоть в какой-то степени способно удовлетворять насущные потребности нашего современника. И все же наш адаптированный к местным условиям Бог Пров вполне рождает для нас изобилие, причем на всех фронтах человеческой деятельности.

И естественно по тому генетическому древу, которое связывает воедино для нас родственные узы Прометей и Прова, сама фамилия нашего будущего героя ПРОВАТОРОВ рождает генетическо-братские отношения Прова с другим Богом — с Тором. О, Тор, Тор, Тор! Ты же тоже громовник! Ты защитник талантливых людей не только от напастей Богов. Поэтому для нас ты становишься богатырем, владеющим исконным орудием громовника — молнией-молотом. Все характеристики и определения Богов сходятся! Причем сходятся Боги в единящей их уже по православным канонам фамилии Про-ва-торов. Дуб, гром, молот — вот строящие в данном случае понятия Бога. Говорят, где-то на скалах далекой Балто-Скандинавии обнаружили мифоведы наскальные доказательства приближенности Тора к мирским делам людей. У Тора были руки, держащие утвержденные в собственной значимости топор. Пров приближается к людям, а Тор уже даже и защищает их. И все происходит посредством разряда молнии, или же размахов топора, встающего в ряд с молотом. Однако оказывается, что он не только защищает людей вообще, но защищает Богов от людей и одновременно — людей от Богов. Вполне возможно предположить такое миропонимание. Защитить всех от всех на свете. Но разве такое возможно? Оказывается, вполне. Понятно, что можно защищать людей от кого угодно. Но от кого же защищать Богов?

Узы Тора ведут вновь к дереву — к мировому дереву. Причем связь осуществляется посредством дуба. О, вновь, эти связанные воедино понятия проваторовские, которые были утверждены уже были нами ранее...

Примечательно, что Пров имеет издревле некое орудие производства, которое уже предстает в виде и не только молота, топора, но и колеса. Похоже, что имел и изобрел человек на данный момент — тем и наделил этого Бога. Мол, молоти, руби и ездь везде и повсюду.

Говорят, что где-то там Тору приносят люди жертвоприношения в виде тех же молоточко-топориков — кидают их Тору. Может быть, это один из путей становления мира на земле?

Тор, в отличие от Прова — женат, а в женах состоит у него богиня Сив — прекрасная Богиня с золотыми волосами, волосами цвета льна, переплетенного золотом.

Она четко и ясно и определяет, и разъясняет эту позицию размахивания-рубления топориком Тора с тем, чтобы не повредить его необходимую направленность, получаемую из живого космоса.

Сив кутает свои волосы в изумрудный уральский шарф с тем, чтобы они не преграждали общему движению мира, утверждая стечение жизненных обстоятельств в форме человеческих судеб. Два раза в день она расчесывает свои золотоносные кудри, выделяя из них слегка потускневшие волосинки — увы, столько смертей придет сегодня в дома ее земных владений. Но тут же прорастают новые — это приходят новые люди в свет. Они вырастут, поделают свои дела и умрут. Сив понимает, что человеку именно Тор дал самое необходимое и нужное — орудия самые важные ведь именно те, которыми владеет Тор. О, это великое соединение молота, топора и колеса. Они объемлют человеческую деятельность во все времена, как бы далеко человек не уходил от Бога.

Ох, как все же хочется «помыслить» в Бога, а не поверить в него. Если помыслить, помыслити, как говорят в русской летописи, то все станет очень быстро, но бесконечно ясно и твердо. Будет чеканиться каждая мысль, каждое движение человеческого разума будет точно и без загадок определено. Ох, но как этому всему противостоят написанные до нас все на свете книги! Откроешь одну — причем не самую толстую — вздрогнешь. И невольно тихонько закроешь ее.

Ох, почему же так устроен мир — вера не для познающих, а познание не для верующих. Остаются далее только непознающие и неверящие люди. Может, они-то и есть самые настоящие?

Вообще-то здорово носить фамилию, состоящую из нескольких Богов. И оценив достоинства фамилии «Проваторов», все же хочется обратиться к каждой из своих имено-фамилий, авось где-то там, в глубине веков, и удастся обнаружить какое-нибудь соплетение с Божествами или же хотя бы с приближенными к нам нашими прачеловеками-праобезьянами. И все же мы все от одного генетически-генеалогического древа, которое, может быть, и будет узнано нами. Хотя бы приблизительно. Конечно здорово, когда обратишься в справочник

Богов и найдешь свое имя, однако не каждой единице человеческого бытия так может везти. Особенно когда несколько вдруг обнаруженных Богов — в данном случае Пров и Тор соединились на почве плодородия. Причем плодородия во всех смыслах. Плодородием занимался и великий Дионис, который для нас предстает в мире Проваторова прежде всего в шествии, которое буквально началось уже в самом нашем самом изначальном знакомстве — при шествии нашем по улицам.

Дионис плодоносил, обучая всех людей виноделию и виноградарству, шествуя по улицам с гомерическими вакханками и лежебоко-ленивыми сатирами. О, это великое неистовство экстаза! Это попутное высекание из недр и глубин земли меда и молока, которые цв соединении с красным вином. Это добрый экстаз, который ведет к установлению всех людей как братьев, а не отнюдь к тому, чтобы как-нибудь перепутать какого-нибудь человека с животным. Дионис раскрывает все возможные недра земли, чтобы их востребовать в совершенной мере, насколько это возможно. Люди, люди, обратите внимание на шествие виноделов и возьмите все то, что только вы сможете достать, а заодно, если можете обуздать и вдруг найденные силы и стихии земли. О, Дионис, ты присоединил к молоту, колесу и топору его величество фаллос. Ты способен превращаться во всевозможные виды и формы, довлея над миром в своей переменчивости, утверждая общенациональную значимость всего растительно-животного мира. И вновь встает вопрос о заточении этого постоянно преображающегося Божества. Возьмут его за руки, прижмут их цепями, а он возьмет, да и станет маленьким комариком, да и улетит довольно далеко — за тридевять земель. Надоест ему быть комариком, которого никто не может поймать, станет он львотигром, который восстает на царствование почти по всей планете. Только соберется кто-нибудь из Богов или людей его отловить. Как преобразится он вдруг и вновь станет Богом. Какие только не придумывали люди ухищрения, чтобы подчинить себе Диониса, но самые проверенные и надежные в человеческой среде способы постоянно давали неожиданные сбои. Цепи рвались, клетки разваливались, в тюрьмах проваливались полы и разбирались стены, наручники заключали руки — руки, да не те, что нужно. Он избегал, сбегал, но при этом создавал свои оргастическо-экстатические мистерии, от которых у всех на свете людей ум заходил за разум. Откуда при этом утверждалось плодородие на всей земле — не совсем понятно. Причем плодородие было очень всеобъемлющее, которое установилось во всех доступных его взору и действию горизонтах.

И вот такого-то самого настоящего Дионисия и хотели продать в такое близко-знакомое рабство. До сих пор непонятно, почему все самое лучшее в мире подвержено влиянию отнюдь не лучшего и не хорошего. Понятно, что в данном случае речь идет не о вселении всевозможными на свете средствами безумия в человека. А сколько все же существует этих видов безумия. Не счесть. Но признаемся, что Дионисий ведает каждое из них вполне досконально. Вот он, великий знаток и искуситель человеческих безумий. Безумие — это все же польза человечеству, примененная польза, которая обозначена в потребностях разноликого мира. Безумие достижимо и легкой порцией вина, особенно тогда, когда давление у вас понижено до невероятно низких степеней. Безумие сближает людей. И это формула вакхического успеха.

Безумие идет из глубинных недр земли, проявляясь в среде людей как великая и всемогущая сила. Особенно тогда, когда эту силу измеряет Дионисий хрустальными, стограммовыми стаканами вина.

Кто отворачивается и уходит от величественно-всемогущих оргий Дионисия, тот отдаляется от внутренности каждого из нас, вкушающего свое собственное, почти личное безумие.

Конечно, невольно подумаешь, что если бы миром правили последователи Дионисия, то государства бы приобрели некие иные, новые очертания. Горы и границы бы размылись не только реками целомудренного вина, но и восстали не только до глубин земли, но и до высот небес. Ведь на земле только безумие может соединить все эти стихии, включая и людскую, обнажая горизонтальные и вертикальные линии вселенной. Выявление этих вездепроникающих нитей — это уже и миропознание, которое обозначено каждым безумствующим. Вот она, основа всего на свете плодородия. Плодородия, которое роднит воедино и все области человеческого бытия, сроднив воедино и всех Богов, и человека, и даже гениев. Ясно, что здесь воплощаются и сами гении, которые как раз и выступают где-то посередине между Богом самым настоящим и настоящим человеком. Наверное, Дионисий как раз и предстает прежде всего как тот, который приближен к человеку, которые уже обозначены для нас как гении. Дионисий для нас и Бог, и гений, а иногда, после общих и самых деликатных превращений он становится человеком. А чело-веком стать Богу совсем непросто. Наверное, даже проще, чем проявиться человеку самим Божеством. О, где эти великие российские законы Ликурга, которые и правят бал во всей округе. Это самовозрождающиеся законы общества, которые строят стройное во все века государство.

Молот, молния — их для нас могут объединить в единое слово «мол». Представить это «мол» в трех заповедях, в трех законах.

«Вся земля наша добра, а наряда в ней нетъ; пойдите, княжите и владейте нами, и судите право». Нет, нет, нет.

«И славна бысть вся земля его во всьхъ странахъ». Да, да, да.

«Его же нынъ безумии убивающися, утѣху твореть бѣсомъ, бысть крещена Руская земля». И вновь идет глагол «бысть» — он как бы подразумевает некое хорошее и доброе предвидение, которое вот-вот должен состояться, оно приближается, вот-вот догонит и отдаст-ся нам. И мы возьмем это, да и воспользуемся, да не просто так, а с умом. Тогда уже произойдет великое осуществление этой великой буквы древнего русского алфавита, которая стала символом-словом во все русском летописном мировоззрении. «Есть» становится «быть» или же «бысть». Отношение к этому глаголу и формирует поступление вперед наций из наций, народов из народов, определяя их существенное продвижение, особенно когда оно становится заметно и актуально для других масс.

Добро должно наряжать. Владеть — означает владеть, но и судить, судить по правде, в приближении к истине. И вновь соединяются воедино безумие, утеха и творение, которые, как вы поняли, правят здесь классический бал. Бал, в котором осуществлены все важнейшие назревающие понятия.

После слова «гений» у Ожегова идет, как оказалось, самое близкое ему слово. Это слово «генштаб» — сокращенная форма генерального штаба, в которую так уж и хочется собрать всех русских гениев, да и поместить их всех вместе с тем, чтобы взять, да и что-нибудь сделать бы, или же сотворить. Или же такое на Руси почти не предвидится, или же почти невозможно. Говорят, что на Руси есть и гений добра, и гений зла — это некое равное и глубокое ударение вглубь этих равнозначных противоположных полюсов. Может, именно их глубинная суть не может позволить соединить всех и все в общем порыве.

Может, мол-молния объединить на сей раз всех на Руси, как она объединяет небо и землю в каждом ее порыве и разрезе, утверждая и великость света и одновременного звука. Сплетение всепроникающих и всевоздействующих света и звука — это великая сила в действия во всех сферах мира, изобретенная именно на одном клочке суши. Осознать бы это, да и установить повсеместно. Да так, чтобы все окружающие поняли это, да и потянулись либо надолго, либо на века, изменившись при этом до неузнаваемости.

О, говорят, что гении были во все времена, а особенно где-то в далеком Риме почти каждое существо мужского пола имело чуть ли не своего гения. Так невольно хочется присоединить каждого гения и почти к каждому на земле признанному Богу, среди которых мы уже обозначили Прова и Тора. К этому же говорению прибавляют и некое глубоко философское олицетворение мужской силы, доведенной до степени устойчивости двухсотлетнего дуба. А если эту формулу переиначить, то у каждого мужчины — свой гений, а у каждого гения — свой мужчина. Происходит самораскрытие этой антично-средневековой формулы.

Так, если свой гений есть у каждого мужчины, то у Проваторова, если провести и соблюсти математически-точную прогрессию и аккуратно посчитать, будет целых три, а то и четыре гения. Понятно, что у каждого из двух Богов, из которых состоит его фамилия в наличии собственный гений. Плюс к этому если прибавить мужское начало Проваторова, дающее еще одного гения, да еще, проверив, некую глубочайшее руководство любым из оркестров мира, над каждым из которых парят буквально облака и толпы гениев. Каждый музыкант ведь предлежит перед властью рук Проваторова со своим гением. Невольно тут возьмешь и сообразишь на троих-четверых за свою генно-инженерную гениальность!

Вот уж воистину разошлись на благодатной русской почве эти толпы скандинаво-греческих пришельцев в божиих олицетворениях.

Да, стоит себе представить, что если бы вдруг Проваторов ощутил себя в своей фамилии на полную катушку и проявил по-настоящему себя как Бог, например, как Тор, перемещенный из нынешних времен в эпоху бронзы, то его поклонникам пришлось бы в знак поклонения и уважения закидать его ничем иным, как бронзовыми молоточками. Каждому Богу — по орудию его деятельности! Такова формула поклонения. Да, если подумать о нынешних временах, то, наверное, Проваторова нужно «закидывать» дирижерскими палочками. Хотя кто сможет их набрать такое огромное количество! Да у каждого бого-гения, определенного нами, все же не только свое орудие производства, но и щепетильно востребуемое поле деятельности.

И вновь это дерево времени, представляющее в кленово-березовых тонах с бронзовой мощью травы тысячелистника. Оно как Бог, раскрывает свою исконно-рожденную связь с мировым древом жизни, раскрыть которую можно лишь аккуратнейше лицезреть, раскопав под свежевывытым микроскопом землю, предупредив об этом загодя эти недоступно-негленные нити вселенной. Даже топор Богов тебя

не может ни коснуться, ни тем более — нарушить. Неприкосновенно это хранилище человечески-мирового бытия и небесной силы, о котором знает почти каждый, но достигает которого почти никто. Ох, как вожделенна эта складоскарбница пространства и времени для наземных горе-философов, устремляющих позывы собственных умов непрестанно в этом направлении. Кто же из земных родственников праобезьяны способен хоть в какой-то мере проникнуть внутрь этого вместилища, тот сможет в совершенстве овладеть одним из доступных наземным обитателям ремесел. У кого в руках заиграет топор, у кого — молоток, у кого — колесо, у кого — иголка, а у кого и сама молния. Хотя работать с молнией, признаем, не человежье дело. Говорят, что только в Руси молния способна объединять землю и небо, сразив наповал человека.

О, эта таинственная связь человека всех времен и народов с землей! Нет, невозможно ее распознать ее никогда. Особенно у нас, в России. Ох, уж эта вечная страна молоточков и колокольчиков. Что ни ветерок подует — тут же загремит колокольчик и грукнет молоточек. Найдет на небо тучка — оба они притихнут. А если выглянет нареченное красным солнышко, тут уже колокольчиико-молоточки вместе дадут о себе знать за тридевять земель. Да таким слитным хором, что никто в округе не сможет никак ни на минутку задремать — ни германцы, ни балты, ни славяне, только вот азиаты как-то не очень реагируют. Может, они в движении этого воздуха чувуют приближение и воркующий топот и почти галоп вездесущих западных ног, к ропоту которых все уже сотни веков как привыкли — и не реагируют. Поют так поют. Спят так спят. Думают так думают. Но чаще всего — не думают так не думают. Ох, это сквозливое окно на Запад. А где же дверь на Восток? Откликнись плодородие земель и ответь громыхающий молоточками громовник, распределяя пространства и времена в их необходимой последовательности.

Вскоре я поняла, что ни одна из на сегодняшний день выявленных историй жизни Проваторова, как представленная в этом жизнеописании, так и не представленная, говоря словами Проваторова «не заслуживает доверия». Каждая из них — это только одно из воззрений на его персону и личность. Есть другая, есть третья, а есть он просто сам по себе — Проваторов. И если вдруг вы когда-нибудь захотите узнать — кто он таков на самом деле — этот Проваторов как сам в себе и сам из себя, то просто последуйте-таки прямо к нему и узнайте. Но при этом почти исследовании стоит иметь в виду, что сам-то

Проваторов чисто по-проваторовски весьма изменчив. Сейчас он такой, а в другое время, которое тоже можно будет назвать — «сейчас» — он уже совершенно другой. А может, вы спросите: «Быть может, этот Проваторов вовсе и не Проваторов и никогда таковым не был и не будет?» Кто его знает. И все же это он, каждый раз, каждую секунду он ускользающе-непознанный. Ведь пока вы сообразите, как его познавать и изобретете некий метод познания, его уже будет вполне поздно применить. Теперь вам, наверное, вполне понятно существо эпиграфа, который Проваторов предложил для нашего писания:

«Это все не обо мне».

«Проваторов».

Не верьте, хоть в какой-то степени это все о нем. Причем вы же можете это вполне и проверить, поскольку Проваторов готов вам благоприятствовать во всех ваших начинаниях. Но несколько рекомендаций, определяющих существо подхода к этой персоне-личности, представляющей в определенной мере существо нашей вселенной, все же стоит дать для начала. Так нами почти уже документально утверждён список настроене-состояний Проваторова. Плюс к этому необходимо запечатлеть один из возможных «срезов откровенности», которые определяют уровень и меру вашего доверительного общения — ведь в разговорах задействованы периодически персоны подчас поднебесной величины и подземельной глубины.

Но самое сложное в выстраивании вашего общения с маэстро — определить время его реальной жизни. Ведь он оказывается прежде всего в своей мысли и действии — современником и однофамильцем всех живущих и когда-либо живших людей на земле. Причем всех одновременно. Судите сами — Лев Толстой повествует нам в своих «Дневниках» об игре на фортепиано Гольденвейзера. Этот человек с немецкой фамилией пишет книгу для нас, читателей, рассказывая о Толстом — «Вблизи Толстого». Но Проваторов — это истинный ученик Гольденвейзера. Да еще какой! Начиная от музыкальной школы до московской консерватории. Получается, что Проваторов — это окружение самого Толстого. Это же конец девятнадцатого — начало двадцатого века. Ничего себе связь времен.

Но уже в середине двадцатого века все тот же Проваторов спасал от нападков и запрещения Сталиным творение Шостаковича — «Катерину Измайлову».

А сейчас, уже в эпоху третьего тысячелетия Проваторов, преодолев планку 2000-го года, наполняет новогодним возрождением весь двадцать первый век, утверждая пророчки симфонических концертов

на почве новоявленных новорусских шоу-опустошениях. Симфонические пророчки дают в итоге целые оазисы. И в эти все временные эпохи мироздания Проваторов чувствует себя органично-выделенным для всех нас, исподволь наблюдающих за ним, за великим, витающим где-то в поднебесной гениев и богов. А может, это и особенная грань его величия — велик и потому, что запечатлелся для нас весомо в этих эпохах, переноса из столетия в столетие, из тысячелетия в тысячелетие гимны русской национальности и культуре. И если во времена Толстого она представляла в раскрытии своей семенно-удобряющей зрелости, то сейчас предстает как некая только взошедшая старорусская поросль новой российской действительности. Куда оглянуться? К пронесенному сквозь века живому коду последовательного почти не последнего из могикан его величеству Проваторову. А если взять и присоединить к этим тысячелетним проваторовским векам еще и его божеские античные характеристики, то невольно представится, что наш маэстро — принадлежность всей глубочайшей истории человечества. Подумать только — сколько миллионов людей могут считать его собственным современником. А почти каждая весомая эпоха может попросту взять его и присвоить себе. Не отдадим! Теперь вы понимаете, как непросто составить самую простую из биографий Проваторова, тем более если стараешься выкроить самые настоящие факты из злободневных рассказов своих уличных попутчиков.

Факты получаются в некоем абстрактно-феерическом окружении, причем если учесть, что каждый из них добывался в яростной борьбе со всем установившимся мирозданием. Конечно, особая ценность и достоинство у тех, что высказывались или же прочувствовались доверительно-приближенными лицами нашего маэстро, которых, однако, раз, два — и обчелся. Главное, чтобы все они, факты, собранные неожиданно для самих себя — все вместе — вдруг не оказались в противоречии. Да и понятно, что каждый из них должен быть проверен на миллиграммовых весах маэстро, отделяющих друг от друга ложь, правду и истину. Плюс умножение на откровенность высказывания. Наверное, умножением правды на высший сорт откровенности получается в результате математический расчет истины, конечно, если можно таковую просчитать. Хоть раз в жизни.

Так стоит вполне точно и достоверно заявить, опираясь на довольно приличное количество фактов, что Проваторов — это некая блуждающая аура в поднебесности великорусской вселенной, обозначенно-присутствующая на всех манускриптах ее истории, утвержденная в насущных для каждого жителя и каждой российской эпохи

актуально-бытийных вопросах. На первых порах невозможно придумать более точной формулировки этого явления — «проваторовщины», в зеркале которой Русь периодически лицедеет самую себя в поисках своих исконно-оригинальных скрижалей.

И в постижении этих наших словесных наслоений вполне поможет наше традиционное качество, явно проявленное у нашего героя в том числе. Качество это — простота, которая сближает людей и общечеловеческие массы. Простота определяет сам обыкновенный жизненный круг — происхождение, рождение, путешествие — и вновь рождение. Этот путь по прохождении осознается, а затем вновь подтверждается. Подтверждается в своей простоте, которая, как дым кубинской сигары, обволакивает задумавшегося случайно человека. Простота начинается с составления предложений словесной речи, которая утверждена и проверена тяжеловесной адсорбированностью веков. Что-то из слов за это время всплыло наверх, и отделившись, улетело в неизданное пространство, а что-то осело на дне старых морей и потонуло. Оставшийся средний слой, сформированный в своей общепризнанной доступности для окружающих, был опознан и одобрен всеми, но востребован только лишь одной частью.

Простота идет прямой нитью к народу — этой осознанной части общества. Названные народом — ее понимают и, оценивая, ценят. Тот, кто именуется чернью, ее не воспринимает, не понимает, а потому и ненавидит. Ведь тот, кто стоит так высоко, не должен быть так прост. Она против простоты вообще, так как простота сближает с народом. А чернь хочет стоять, но не на поле, а у ворот, чтобы приблизиться к всевозможной вычурности столовых приборов. А в близости к столовым приборам простота будет мешать. Будет мешать хотя бы в силу этикета.

Простота требует отстаивания своих позиций, утверждая значимость ее микроволн, распространяемых в озвучивающемся эфире. Главное, сдерживать натиск толп.

Если насквозь проникнуться простотой, то для нашего героя самым решительным стало основание и учреждение почти богоизбранного класса граждан — «чистых граждан», которые бы отличались от остальных отнюдь не освеженной душой плотью. Если говорить о репутации граждан, то она должна быть, если она, конечно же, есть вообще, — выражена в категориях Аристотеля. Тех из них, которые не записаны в толстых толмудах, а которые вошли в нашу каждодневную жизнь и висят в доступном всем воздушном пространстве. Да уж, далеко не все смогут сформулировать свою репутацию в этих самых

категориях, стремясь заодно обрисовать свое человеческое существо. Но люди, приближающиеся хоть в какой-то степени к нашему герою, обязаны быть просто хоть в малейшей степени «взлелеянно-воспитанными». Аристотель — это только начало, подступ к простоте. Затем в ход вступает внедрение в воспитание этих понятий самим маэстро. Уже позже, пройдя эту школу, один проваторовец, утвердив на своем примере чистоту аристократического жеста, указал, что единое воспитание духа и тела было особенно значимо в прохождении этой школы. Изящность и красота развлечения, поделенная на утонченные правила чистой нравственности и дипломатично-утонченной политики, на деле претворялись здесь в самую действительность. Правила бал прежде всего ирония, юмор, черный юмор — они были обустроены как жизненно-важные объекты жизнедеятельности населения. Звучавшие в своем первоначальном виде мелодии утоляли жажду желаний еды в преддверии приема пищи. Благодаря им скрадывалась довлеющая над насекомыми агрессивность пассивного голода и вместо назревающих боев между всеми присутствующими поступенно воцарялось неминуемое согласие, прекращались назревающие разряды и устанавливался спокойный порядок.

Незаметность смягчения нравов покоряла движение тел — таким образом пробуждалась любовь к закону. Пока не шла речь о введении правил и законов в письменном виде. Было достаточно того, что они неоднократно повторялись и выучивались в устном виде. Хотя периодически возникал вопрос о придании им исторически-летописного статуса, скрепленного лаковой печатью. К таковому их положению вот-вот должно было привести их устное затвердевание. Пока — лишь до консистенции и формы польского желе. При такой методе отношения к закону — словесном повторении — раскрывались сердца слушающих: в них устанавливались кислородные формулы жизнедеятельности человеческой совести. Она становилась основной мерой построения этого частного гражданского мироздания, приобретающего на глазах свои точно-глубинные очертания. Вместо кипящей внутри каждого молодого человека генной энергии вдруг воцарялась долгожданная всеми справедливость, проявленная здесь в самой насущной своей части — в справедливой оценке каждого.

Движения под запечатлевающиеся в пространстве мелодии, назревающее затвердевание чистого ума по постулату постепенного всевозвышающегося пути к достижению всечеловеческого совершенства, когда сам уморазум будет достигать абсолютных действий самораскрытия, записывая все достижения этого становления в сердце. Это

формула и постижения великих линииграций, которые формируют в итоге и пласты движения вашей руки с дирижерской палочкой, отрезая части только созданного аурного пространства в силу ваших умственно-пространственных установлений. Все это в целом означало выстраивание вхождения в средиземноморье этой взлелеянной, постепенно преодолевающей уровень молодых зеленых ростков, воцаряющейся культуры. Зреет период ее дальнейшего закрепления с тем, чтобы стать носителем и проводником этой твердейшей иерархии, с тем, чтобы нести ее все дальше и дальше в глубину несущихся навстречу веков. Лестница как иерархия назревающих ценностей не должна достигнуть уровня гениальной выдающейся, с тем, чтобы выявить существо человеческой мудрости, которая всегда оставляет элемент непознанны-недосказанности с тем, чтобы оставить нестареющее и вечно наполняющееся в своей бездонности место для роста и бесконечного развития.

КТО ПОГУБИЛ ПЕТРУШКУ?

Один из постоянных героев мировоззрения Проваторова, если его можно так назвать — это вечно-русский, самый настоящий Петрушка, описанно-переписанный во всех русских народных сказках и некоторых музыкальных произведениях. Этот Петрушка — особенный, он из тех, кто если и чем-то может владеть, так это собственным огородом, да кое-какой признанной в Европе живностью. Особенно, если в качестве этой живности наследствует где-то, почти на склонах гор, самая традиционная из всех традиционных — курочка, несущая, что ни есть практически золотые яйца, притом проверенно-утвержденной, как-никак в ювелирных магазинах, достойной 956 пробы. Курица досталась Петру в наследство — с самого почти детства, поэтому наш герой никак вовсе и не мог себе представить, что когда-нибудь ему придется жить без этих золотовесомых яиц, предстающих в своей ценности во все времена. Петрушка жил-поживал весьма припеваючи, обменивая свои золотиносые ресурсы на различные принадлежности пищи и быта человека. И не знал поэтому по всему никаких жизненно-необходимых проблем. Было хорошо и беззаботно еще и потому, что курица не требовала ничего особенного — в том числе была очень неприхотлива в еде. Петрушка только слегка ее подкармливал то овсом, который рос кое-где при дороге из семян, которые роняли большегрузные автомобили при транспортировке зерна по каждой осени. Правда, в последнее время Петрушка немного поленился по этой части — и стал почаще выпускать курицу подальше от своего палисадничка к дороге, чтобы она смогла насладиться всем тем, что только ее куриная душа не пожелает. Петрушке даже не могло придти в голову, что его эта живая собственность может хоть в какой-то мере изменить: взять, да и снести какое-нибудь яичко где-нибудь в сторонке, которая ее кормит — где-то возле дороги или же на поле.

Правда, один из важнейших атрибутов жизни в отношении курицы Петрушка соблюдал каждодневно — из часа в час, изо дня в день. Он водил курицу на водопой. Одевал свои деревянные калоши и, шествуя чинно и почти набожно, — сопровождал ее к бессточному чистейшему

роднику. Воду пили они вместе — процеживая каждое глотательное дыхание, подтверждая его дальнейшее прохождение глубоким подтверждающим вздохом.

Да, это чинно весома жизнь ощущалась в каждом их вольном движении, сопровождающем каждодневность этого быта, превращающегося иногда посредством высоких философских слов в бытие. Невозможно было себе представить, что эта курочка может перестать нести яички, и уйти, например, на пенсию. Интересно, кто бы ей ее тогда выплачивал? Неужели Петрушка? Хотя пару раз за всю свою жизнь Петрушке и залетала некая мысль в эту бездну будущих возможных прозрений, однако она никогда не задерживалась там более одной-двух минут — не дай Бог, дозреет до каких-нибудь кондиций.

Было у Петрушки и еще одно чудо из чудес — одно возможное спасение на всякий случай — это его чудо-огород, представленный в пространстве палисадника всеми нами непредполагаемыми сокровищами света. Протянешь руку — а в руке у тебя нужная морковь. Нужного сорта и необходимой витаминной величины. Посвистишь точным тоном — и тут же предстанет перед тобой какой-нибудь особо почитаемый в зимнее время арбуз. Ну, а если глянуть строящим взором, то пойдет за тобой рядами мешки картошки.

При всем при этом Петрушка себя осознавал высокоорганизованным крестьянином, когда поутру приветствовал свою курицу, просматривая список своих огородных достопримечательностей. Среди которых совсем недавно появился таинственный боб, привезенный из заморских стран и обретший на петровской почве некие диковинные свойства, которые постоянно, вот уже в течение двух недель давали о себе знать. Среди них в первую очередь проявлялась некая приобретенная одуховторенность, которая давала небывалый вкус всем присутствующим здесь яствам. Качества эти приобретались отнюдь не из посаженных семян. Все дело, как полагал Петрушка, в почве, которую, однако, он никогда не удобрял и только изредка с нею разговаривал. Он считал, что само по себе «элитноподобие» — это должно говориться только не о семенах, скорее, о людях, среди которых находились и петрушкины соседи. Они уж точно не гордились своими крестьянскими достижениями, сосед слева снизу все как-то увлекался старинным благотворным статуэтотворчеством. Соседка резко справа, формируясь на продольном участке почвы, все больше заботилась о составлении букетов и распознавании всесторонних человеческих глубин. Левые соседи в основном сосредотачивались на точности прокладывания линейных путей в промежутках человеческого мозга,

оттачивая его всевозможные способы применения. Эти все вездесущие абстракции были столь далеки от Петрушки, что он попросту их не только не замечал, но и не догадывался об их существовании. Жил себе и жил в других микрокосмах мира.

Периодически проглядывая теорию цвета, придуманную русским автором — Ломоносовым, Петрушка направлялся на местный товарообмен, на котором и предлагал взамен на что-нибудь все достижения своего петрушечного хозяйства. Обмениваться всем, чем только можно себе представить, приезжало большое количество представителей всех полян мира. И однажды Петрушка весьма с большим интересом узнал, что его дальние соседи называют его близких соседей то ли пропетрушинным, то ли опетрушенным народом, подозревая на самом деле у этих людей некий особый стержень, который весьма проникновенен и пронизателен в своей непостижимости отдаленно окружающими. И уже некие отдаленно-прибывающие все как-то хотели узнать, что так стильно питает петрушкину почву, а также откуда берутся такие непревзойденные по качеству и количеству яйца. Однако все секретные происки-поиски не увенчивались никаким, даже приблизительным успехом, будоража собою все околосемное пространство центральной долины. Однако каждая из происковых попыток не приносила никакого желанного успеха — земля и огород оказывались таковыми, как и у всех, а царица всех кур вселенной на пастбище представляла в своей непревзойденной земной курино-петушиной поросли. Яиц не видел никто. И все решили, что они — продукт фабричного производства, от-вечающий всем нормам современного потребителя. А что касается огорода, то в качестве информации отдаленные соседи довольствовались предположением некоего таинственного минерально-газированного источника, который так действует в культурном смысле на эту богоизбранную земную точку вселенной, что земля способна прокормить сборную группу народонаселения этого района, сама того не подозревая.

Мысли и догадки, которые периодически не давали покоя окружающим, отнюдь не затрагивали, как оказывается нашего почти господина земли — Петрушку. Он каждодневно собирал достижения своих полей и амбаров, даже не предполагая, что может как-нибудь что-то быть иначе. Петрушка блистал в этом смысле некоей врожденной мудростью, кроя свои утверждения выражением о том, что пока человек имеет что-то, ему не стоит много думать и решать о том, откуда это все пришло и взялось — тогда оно может пропасть. Такой ход собственного бытия подсказывала Петрушке интуиция. А уж

кому-кому, а ей Петрушка доверял. Никто не может спутать своего личного соотношения с самим собой.

В свободное время Петрушка больше думал об исконной связи человека и животного, утверждая только что придуманную им формулу: «Познание не есть приближение к знанию, особенно для человека». Это и есть формула жития человека, в отличие от животного, знание которого всегда было строго конечно. Съел зерно, запил его водой, походил, прогулялся на двор, снес яичко — вот и собранные налицо все самые заветные знания. И то, если их поставил в такой ряд сам человек, воспринимающий в данном случае курицу.

Каждое животное, даже если оно определено курицей, будет знать — по закону природы — только то, что ей самой нужно, означающее только то, что можно применить. Применение знания со строго соответственной пользой — это смысл жизни каждой курицы. Все это нами озвученное существо мыслей Петрушки. Устройство жизни на примере курицы для него было более, чем понятно, а по существу своему и разумно. Человеку же для устройства жизни достаточно потребления его собственной мудрости — бери, черпай себе так понемногу — регулируй свой добробыт. Так Петрушка подводил итоги своему мыслительному процессу, расставляя в своем уме на определенные полочки все наблюденно-замеченное в своем собственном огороде. Вот, оно, располагающееся прямо на виду у всех, постепенно незримо-востребуемое, но насколько оно может быть бесконечно-используемое? Сам Петрушка иногда задумывается о том, что взять бы, да и применить эти куриные законы к месторасположению всей его долины. Но как их распознать? Ведь чтобы внедрить их, нужно хотя бы их узнать. А тут не совсем понятно, в каком же направлении должны хотя бы приблизительно следовать мозги. И так получается, что путь их все же неизведанно-непродуманный — а это уже значит, что ненадежный он, каждый раз по-новому прокладываемый. И вновь, идешь, не зная, куда.

Так Петрушка потихоньку и жил, понимая, что всем владеет до тех пор, пока никто не догадывается откуда это, изредка напевая одну из своих старинных песен, найденных, как и все, чем он владел, на огороде. «Иной хвалится добрым конем, Иной хвалится шелковым портом, Иной хвалится с селами со приселками, Иной хвалится городами с пригородами, Иной хвалится родной матушкой, А безумный хвастает красивой женой»...

КОРОЛЬ ПРЕВРАЩЕНИЙ

Если спектакль или концерт проходит в каком — нибудь театре или же в зале филармоний, то после них очень сложно проникнуть к Проваторову даже из-за природно-журналистского любопытства. Столь влекомы толпы посетителей, жаждущих лицезрения этого покорителя вершин партитурно-затаенных глубин. Понятно, что каждая фраза, выдаваемая рукою Проваторова, подвергалась всевозможным пересудам и оценкам еще в кулуарах, подчас формируя еще зальное общественное мнение до поднятия руки дирижера. Все мнут в руках свою истину — каждый по-своему приближается к ней. Каждый в этом, как и в любом из залов, — имеет свои интим-отношения с ней. Но кто-то добирается к ней поближе, а кто-то, наоборот, уходит в сторону, не замечая других дорог.

В дирижерской предстают ряды различнейших лиц, лицезреть которые подчас удовольствие из удовольствий. И не только потому, что их условно можно разделить на классические касты, заведомо-утвержденные еще в далеком инобытии. Среди них — спектр полуофициальных персон, делающих жеманно-принудительные улыбки и формирующие рукопожатия в виде звонких хлопков. Но не будем их осуждать на этот раз — на сей час они вполне искренни. Другая часть посетителей уважает весьма Проваторова как личного друга, наставника, патриарха-добродетеля, приближенного к недостижимому совершенству. Здесь уже рукопожатия более мягкие, иногда удобряемые цветами, купленными на ближайшем перекрестке или привезенные с дачи. Третья группа — это все вместе остальные, они являют все абсолютно иерархии зала, утверждая господство победы проваторовских музыкальных учреждений во всех ступенях общества. Здесь может представиться с полузажмуренным от смущения какая-либо библиотечная женщина, боясь переступить овал двери дирижерской, либо какой-то вдруг резко осмелевший после успешно-проведенной окончательной кульминации исполнявшегося произведения студент старшего курса консерватории, затаившийся в очереди ожидающих приема. А может предстать нечаянно-негаданно заблудшая на концерт

провинциально-гипшуровая дама, приобретшая в сем посещении впечатлений на все оставшееся бытие и при входе оторопееет от собственной решительности. Она точно произведет полагавшееся ей рукопожатие, с тем, чтобы увезти на память с собою в какую-нибудь из музыкальных школ его мягкое тепло.

Проваторов рад исключительно всем, раздавая свет своих аристократичных поцелуев и рук всем, кто стал вдруг ближе ему за эти два часа концерта. Он искренне принимает поздравления, отмечая желанность лицезреть и поблагодарить за приход каждого.

Совсем однажды, после одного из успешнейших спектаклей Проваторова в театре, когда зал стал бушевать и встал, рукоплеская поднявшемуся на сцену маэстро, в дирижерскую зашла одна женщина, которую нельзя было отнести не к одной из персон из вышеперечисленных троерядных классификаций. Поначалу ее немного отдалили от маэстро ворвавшиеся толпы оперных поклонников Проваторова. Она спокойно и довольно уверенно в себе переждала это мгновенное нашествие, которое так же быстро схлынуло, как и наплыло. Она была уже немолода, но скромно-интеллигентно одета, утверждая свою приверженность положительно-зрелым устоям середины двадцатого века. Ее бижутерия разлеталась очень звонко по доступным блилежащим ей сторонам, замечая уверенное главенствие одного бледного, зеленожелтого изумруда. Было заметно, как она волновалась, прижимая к груди свои тонкие пальцы с персиковым отливом. И вдруг она побежала прямо к Проваторову, бросилась ему на грудь и громко прошептала: «Гена! Такой успех! О, если бы знала мама! Если бы знала!..» И по еще щекам потекли слезы.

Реакция Проваторова была несколько неожиданна для меня. Он нахмурил брови, затем их расправил, что никак не отразилось в целом на мимике его лица и убедительно-правильным голосом, которого я никогда не слышала от него, произнес: «Мама все знает. Знает, Ниночка».

Оказалось, что я стала невольным свидетелем глубоко родственной сцены, о которой после уже довольно продолжительного знакомства с Проваторовым не могла даже предположить, что такая может быть в природе. Родственники у Проваторова!? Таковых попросту не может быть, за исключением, конечно, его жены и Каролины. Он ведь как вещь в себе, которая так и сияет в некоей отнюдь не родственной сфере, брато-сестерской атмосфере. Проваторов всегда предстал в некоей настолько личностной ауре, заполненной активным бытием только работы, что его представить невозможно

в некоей, хотя бы родственной связи с другими людьми, за исключением, конечно же, вышеобозначенных Богов.

Нина — двоюродная сестра Проваторова, которая живет в Минске с далеких пор, она предстала в нынешнем времени в неожиданном существовании в дирижерской Проваторова кем-то отдаленно-нелогичным, но гармонично-вторгнувшимся с тем, чтобы раскрыть нам нашего маэстро с некоей новой стороны. И тут же мне захотелось как бы остановить мгновение, чтобы не только запечатлеть, но и запомнить это необыкновенно-живое общение Проваторова с самым что ни есть настоящим, почти ставшим реликтовым, этим живым родственником. Родственники Проваторова, как динозавры, которые вроде бы и были, но которых и вовсе может и не быть. Они могут предстать в виде неких доисторически-ископаемых особей, которые тут же обязаны быть подчинены и обследованы статистической наукой. С тем, чтобы в дальнейшем представится мирозданию в своих исконно-прочувствованных корнях.

Жены и дети — это понятно, это всегда где-то здесь и рядом, по крайней мере, хотя бы во времена нашей эры. Встреченная совершенно случайно сестра Нина, только теперь, спустя столько лет после знакомства и столь дотошного изучения личности Проваторова, для меня стало вновь подтверждением того, что у сего нашего бесконечного предмета исследования еще больше бесконечных граней, в целом и общем бесконечнейших сторон и нераскрываемых вечно-зовущих и будоражащих любопытные умы загадок. И тут даже невозможно приблизительно хотя бы предположить, что эта самая загадка может вдруг проявиться и восстать в своей непознанной красе. Оказывается, что маэстро Проваторов ведет себя с близлежащим его родственником так же естественно-натурально, как с каким-либо обыкновенно-подчиненным его оркестрантом — кларнетистом из его симфонического оркестра, например.

О, невольно здесь уже мироздание разделилось на две другие части — первая осталась, как вы, дай Бог, помните, — Проваторов-миром, а другая часть уже озаглавлена будет несколько иначе — то бишь хоть в малейшей степени подчиненные этому первому миру. Но это произошло далеко раньше, а вот эта Нина знала и знает что-то такое о Проваторове, что никто и никогда не узнает. Даже если когда-либо соберутся сотни и тысячи пронизательнейших и любопытнейших биографов со всего на свете света.

Эта нить вообразенных нами с вами представлений о бытии маэстро в различных его временных формах породила в моем сознании

строяще-объединяющее его слово — превращение. Превратиться — стать из чего-то одного чем-то совершенно другим или вовсе иным. А из этого запомненно-утвержденного многими «другим» стать вторым в значении «истинно первым», но не чужим для нас всех. «Чужой» у нас по традиции определяется как несколько приближенный к злу, а вот на Западе «чужой» есть что ни на есть почти «свой». Там, по сути, самое по себе общество состоит из соединения одного «чужого» с другим «чужим», причем этот что ни есть чужой никогда не собирается стать и никогда не станет своим. Быть чужим в нашем четверть-восточном обществе неприлично и неуважимо — ведь каждый в глубине своей души искренне понимает, что каждый, кто стал «чужим», уже никогда не станет «своим». Кто-то даже сформулировал это как закон развития человечества. И сами превращения, ни собственно человеческие, ни даже направленные магией или колдуном, не могут здесь хоть как-то выправить положение.

Я потом поняла, что если у самого любого человека из всех людей вы спросите о превращениях, то наверняка он вначале попросту нескромно удивится. Один мой знакомый редактор, обветренный многими ветрами времени заметил, что подобный вопрос о превращениях напоминает ему проведение какого-нибудь уличного ток-шоу, в котором бы одиноко-выловленным на улицах прохожим задавали один вопрос: «Как вы слетали в космос?»

Похоже, что вновь можно разделить мир вновь на несколько частей — в зависимости от ответа на этот вопрос. Проваторов — первый, кто из моих знакомых резко утвердительно ответил на этот вопрос, утвердив самую его формулировку своей голой правдой, хотя при ответе на него сразу окрасил его в некоторый личностный оттенок.

«Бывали ли в вашей жизни мистика, какие-нибудь превращения?»

«Думаю, что сексуальные превращения ты здесь не имеешь в виду?» Парировал в убедительной форме Проваторов и продолжил: «А то был бы ответ, что женитьба была первая, вторая, третья и четвертая. Это отдельная интересная тема, если ее рассматривать подробно. Превращений в жизни каждого человека несколько, их не бывает только у тех людей, которые занимаются чем-то себе чуждым».

Так я поняла, что свои собственно-нажитые превращения Проваторов как бы классифицирует по двум отраслям его жизни, как оказалось, главенствующим. Это работа и семья — как и у многих других, хотя они у Проваторова связаны неким глубочайше-глубинным узлом. Да и вы сами смогли прочувствовать, обратив внимание на сформулированность первого предложения Проваторова.

У Проваторова и сами превращения, обращенные в классическую форму почти обыкновенного человека, берут свое начало — «Вот человек родился. Пошел в детсад...» И чисто по-проваторовски, влюбился — в самые, что ни есть собственные четыре года. Чувство любви во многом повлияло на его мировосприятие. «Разве это не превращение?»

«В пять лет я услышал в детском саду арию Ленского. Она оказала на меня невероятно сильное впечатление. Началось превращение в музыканта».

Ничего себе, кто это из нас может вспомнить свои пятилетне-четырёхлетние впечатления. Но у нашего героя уже в то время любовь к женщине, пока еще будущей, как и утверждение профессии шли, как спустя десятилетия и века, вместе и рядом.

Ох, как активно Проваторов вплетает это таинственное слово — «превращение» в собственную судьбу, подчиняя его главенствующему смыслу все бытие поворотов его движения в жизни. Это некое умение взять власть над самим собою. Позаимствовать у природы волю и направить ее и себя в русло осознанного бытия. Понятно, что совладать с надвигающейся переменою в судьбе помогает предчувствие этого предстоящего превращения. Вот самое существо отличия проваторовского превращения от превращений в жизни каждого из нас. Ведь далеко не у каждого будет столько силы, чтобы познать и направить это превращение в нужное нам направление — ведь каждое из них требует столько силы и воли.

К тому же утвердить превращение в собственной жизни не так уж просто: ты есть, а потом тебя почти уже и нет, — то есть ты совершенно другой. Это представить может себе далеко не каждый. Один мой знакомый даже ввел запрет на превращения в своей короткой еще пока жизни. А другой обозначил этим словом чуть ли не целую философскую систему, в которой человек, накопив большое количество положительно-отрицательной энергии по закону превращений переходит в новое качественное количество своего пространство-образующего естества.

Однако применение этого постулатного установления происходит у каждого человека по-своему — в различном возрасте, в различных обстоятельствах, в различных сферах существования человеческого организма.

Только у Проваторова они имеют строго логически выверенную взаимосвязь — превращение в мужчину и превращение в музыканта. Что-то вырисовывается мистическое, что-то становится обыкновенным, но не обыденным.

Когда Проваторов говорит о себе в детстве, то он выявляет себя бытийствующим во вполне существующем в реальной действительности пространстве, в котором царит «тот маленький проваторчик». Именно так Проваторов себя называет где-то в глубине души. Этот «проваторчик» не имел своего собственного музыкального инструмента даже после трех лет занятий музыкой. И вот свершилось чудо — в его девятиметровой комнате появилось «живое пианино», к которому он, как и ко всякому чуду, если можно его назвать словом «всякий», «проваторчик» боялся прикоснуться. На представшей драгоценности прямо у него дома следовало готовиться к вступительным экзаменам в Центральную детскую музыкальную школу при Московской консерватории. Ожидаемый поворот в начинающейся судьбе будущего музыканта, правда, немного отдвинулся.

На этих самых экзаменах «проваторчик» провалился. И здесь свою лепту сыграла его мама, мама, которая единственного сына только и видела музыкантом. Иначе и быть просто не могло. Она сказала: «Сыграй новые пьески на экзамене». А «проваторчик» готовился-то без педагога, самостоятельно, — и за два дня до исполнения произведений на втором туре стал разучивать новую программу: «старые» пьески-то ведь он хорошо уже знал!

Оценка за исполнение звучала далеко не благозвучным образом — «отвратительно». Да и к тому же ее поставил не кто-нибудь, а само его великое величество Александр Борисович Гольденвейзер. И тут сыграли свою роль, как мы теперь сами понимаем, те самые настоящие превращения. Этот провальный неуспех так подействовал на маленького «проваторчика», что за один год занятий он прошел программу целых четырех классов музыкальной школы. Без подстегивания, без подсказки. «Это была боль страшно обиженного мальчика», — формулирует для нас с вами уже с высот нынешнего дня маэстро Проваторов.

Прошел год упорнейших занятий. И ему удалось выдержать огромный конкурс в ту самую престижнейшую из престижнейших школ — ЦМШ. «Разве это не превращение?» — чувствую я ваше предвкушение любимейшей на сей час проваторовской фразы.

А ведь мама мечтала видеть его только музыкантом: Проваторов говорит, что эта мечта у нее доходила до фанатизма. И хотя сама она проработала всю жизнь медсестрой, была необыкновенно музыкально и актерски одарена. Проваторов не стал свидетелем ее дара, но очевидцы говорили, что зрители смеялись до упаду, оценив ее колоссальный юмор на любительских спектаклях. И здесь Проваторов признает

некую, самую свою почти исповедальную греховность, замечая, что не видел выступлений матери. Да, мы бы узнали, возможно, кое-что новое из его актерско-дирижерских ген.

Еще мама пела, пела и перед сном каждый день «проваторчику». И здесь-то возникло у него то самое первое музыкальное впечатление. Пелся романс Варламова «Не шей ты мне, матушка». Варламов и Ленский остались героями с колыбели и с детского сада навсегда. Казалось, что малюсенький двухлетний «проваторчик» заснул, и вот мама начнет петь все тише и тише, устанет, а затем умолкнет, а «проваторчик» безжалостно откроет один глаз: «Еще!»

Вообще-то для меня очень легко было себе представить, что самая настоящая бабушка Проваторова — артистка варьете, шансонье. Отец — писатель, актер, поэт, скрипач. Нашему герою было всего два года, когда отца арестовали, затем он был репрессирован. Невольно возникает практически риторический вопрос о том, что же передалось ребенку от родителей? Проваторов ответ формулирует предельно просто: «От отца — передались способности, а от матери — желание стать музыкантом». Представляете, какое это было мощное желание, удвоенное силой матери и самого маэстро?

Цепь превращений продолжается. И путь следования судьбы привел, как кажется, к одному из основополагающих превращений, которое произошло в самый обыкновенный день непослушания, когда подросший почти до двенадцати лет «проваторчик» решил случайно прогулять положенную в тот день учебу в школе. Это было в годы Великой Отечественной войны, в эвакуации, в Пензе. Произошло величайшее событие в его жизни: он услышал и узнал в тот день музыку, которую знал ранее только по рассказам. Вот он, растущий на наших глазах этот заводной «проваторчик»! Слабо так кому-нибудь из нас! Поговорим, поговорим, да и разойдемся. А вот после рассказа узнать что-то, да и встроить это самое в собственное профессиональное становление, в реализацию своей судьбы сможет не каждый.

Проваторов услышал в этом самом зловещем сорок втором году по радио запись Седьмой симфонии Дмитрия Шостаковича и сказал сам себе в этот момент слушания и слышания: «Это она». Ровно час двадцать он просидел замороженный, прижимая к ушам наушники, боясь оторвать руки: а вдруг музыка от этого прекратит свое звучание. Тело стало как резонатор, воспринимающий каждый звук — тишайше-затаенное, прильнувшее сквозь два оторопевших от глубины внимания наушника к глубине искушения искусством внешнего мира.

«Была подсказка души: я чувствовал, что мысленно исполняю эту музыку», — вот, она формулировка этого чуда Проваторовым. А отсюда и далее — «пошла учеба на дирижера!»

Понятно, что Проваторов настолько глубоко пропустил эту звучащую музыку сквозь свое внутреннее мировосприятие, что невольно подчинил ее своим рукам, представив, как бы эта материализующаяся ткань выходила в мир ветхозаветного радиоприемника под руководством его собственных ладоней. Проваторов с тех пор стал «зреть, вызревать», стал то ли «вызревающим, то ли назревающим» дирижером.

Представляете, насколько неудачно прошел бы его этот пензенский день, если бы он вдруг пошел бы в школу!?

По возвращении в Москву он стал ходить на концерты в зал консерватории, ходить каждый день, не пропуская ни одного концерта. Дирижеры непрерывно менялись, что означало для Проваторова прежде всего, как мы теперь понимаем, учебу. Именно в те годы пришло осознание того, что одно и то же произведение может звучать совершенно по-разному. Различие в исполнении зависит прежде всего от того, какой дирижер стоит в данный момент за пультом, от того, куда поведет он за собой оркестр при исполнении.

Но уже в том большом разнообразии представавшей глазам юного следопыта дирижерской кухни Проваторов сумел поставить для себя тот вопрос, который в дальнейшем вывел его на уровень необыкновенных исполнителей. Ясно, что выступавшие были избраны уже из лучших, и не только Москва, но и сам зал консерватории отбирал их. И этот ряд выступлений стал некоей адсорбцией всего самого злободневно-лучшего. Честь и славославие тому, кто сумел это оценить и на время взять для себя с тем, чтобы передать затем другим.

Но уже в те военно-послевоенные московские годы Проваторов вынес в качестве главного своего вопроса-положения то, что искусство дирижера заключается в том, чтобы сквозь любое исполнение услышать свое. И это стало продолжением того самого пензенско-шостаковичского пребывания в наушниках, которое закрепилось теперь уже многочасовым опытом московского слушателя. Вот он, ряд про-веренно-закрепленных временем мистических превращений.

И по истечении нескольких лет в жизни Проваторова произошло по счету уже второе пришествие и явление великого Александра Борисовича Гольденвейзера, еще совсем недавно оформленного для начинающего маэстро-пианиста в форме полученной оценки «отвратительно». Она-то и встретила маленького, входящего в свет музыки «проваторчика».

Сейчас все было уже несколько по-другому, в том числе и оценки. Пять лет учился с блеском поступивший в Московскую консерваторию на пианистический факультет юный Геннадий Проваторов в класс к самому, как вы понимаете, Гольденвейзеру.

Учеба шла за учебой — это некая даже формула самой Проваторовской жизни, подтвержденная для нас и нынешними временами. Пять лет на пианистическом факультете остались как некое глубинное проникновение в существо формирования будущего музыканта, которое запечатлелось в форме высочайшего профессионализма во владении этим инструментом на века. Причем класс игры вновь и вновь предстает всем нам налицо — в какой бы роли и зале не представлял для нас Проваторов. А может, в самом именовании этой самой первой оценки еще «проваторчика» предстало некое само детское существо самого Гольденвейзера, в котором он хотел направить этого, несомненно талантливейшего мальчика на путь правый, на путь истинный? Направить, чтобы затем выучить, воспитать в соответствии со своей золотой фамилией — от слова «гольд», а затем прибавить в исконно русской расшифровке окончание ее — «вейзер», которое означает ни что иное, как мудрость. Золотая мудрость формирует таких же элитно-высокопробных учеников.

Проваторов рос, формировался, вырос, становился другим, меняясь в избранной профессии. Золотой станок обтачивал, утверждая великолепную закалку знаний, приобретенных еще в Центральной музыкальной школе. Но у Проваторова оставалась и все еще зрела та самая первая пензенская музыкальная мечта, к исполнению которой все время в глубине души и разума звала интуиция. А она поддерживала мысль о другой музыкантской профессии — профессии дирижера...

Список превращений Проваторова в его собственном представлении о самом себе во многом объясняется активным употреблением словосочетания «элемент судьбы» в его речи.

Иногда кажется, что этот сам по себе собственно «элемент судьбы» довлеет над Проваторовым как домоклов меч. Именно он во многом объясняет то, что всеми уже практически настолько ожидаемо, что невольно становится опережающе-востребуемым, рационально-выверенным и подчас даже предсказанно интуицией — и в триединстве этих единящихся в сумму трио понятий как на подготовленные основания необходимо умножить тот самый самый «Элемент судьбы». И сделав очередную ссылку на него как на некую постоянную иногда козырную карту судьбы приходится каждый раз останавливаться и выверять, произошло ли наконец очередное превращение или же нет.

Бывает и так, что этот «элемент судьбы» действует прямым оптическим прицелом, но без подготовки, без наращивания энергетики чуда, когда никто нигде — и даже часто бывает — на небе не подготовлен к восприятию этого самого, назовем в данном случае — поворота. Ох, как тяжело это обычно бывает — не ждал, не ждал, а оно — бах, и произошло. И ничегошеньки не поделаешь. И здесь возникает некий глубочайший парадокс, по производной формуле которого и происходит это установление его собственной внутренней политики, неведомой даже весьма пронизательно-проникновенным людям. Правда, единственная, кто с ним может всерьез побороться — это обыкновенная человеческая интуиция, которая в данном случае переходит своими силами границы своего обыкновения.

Да, у каждого собственно-личные отношения с этим глубоко-интимно-душевым стержнем, в постановке которого в вашем организме играет колоссальное количество факторов, включая и небесные светила. Иногда кажется, что в проваторовской судьбе как раз именно на стержень с подобными характеристиками нанизывались те многочисленные услышанные им исполнения огромного числа произведений в зале московской консерватории. Как сказал бы философ, они структурировали бы его мозг, но мы ведь журналисты, поэтому будем утверждать, что эти трактовки структурировали его, скорее, слух, а заодно, и все остальное прилагавшееся к нему тело.

Обычно такое глубокое проникновение искусства в существо человека остается навсегда, на всю жизнь. Иначе как можно просто объяснить то, что спустя более чем полвека Проваторов активно вспоминает звучавшие тогда исполнения, особенности трактовок сотен periodically представавших дирижеров.

Да невольно хочется представить хоть в какой-то маленькой степени тот мозго-слух Проваторова, который как расплавленная магма вбирал в себя все летучие музыкальности, навешенные в пространстве великого зала. И по сей день, выверенные временем, как я поняла, именно они в восприятии маэстро считаются дирижерской классикой. Живость звучания в смысле животворности означает запечатлевание такого уровня, что становится нетленным, существуя только в воспоминании.

О, сколько видов того, что можно здесь называть классикой, слилось в данном случае воедино. Классика записанного в партитуре произведения, классика исполнения и классика слуха слушателя, без участия которого сама по себе классика осталась бы самой в себе. Потонувший в этом количестве классик Проваторов естественно именуется такое сплетение как «элемент судьбы». О вот его очередное торжество!

И тут маэстро уже начинает говорить «о начале дирижерского процесса» — становлении человека дирижером. Здесь воцаряется вечная борьба добра со злом, выявленная в данном случае в противоположении плохого и хорошего. Слушаешь, слушаешь, начинаешь слышать, что есть полотно текста, которое постигается, как и любая книга, каждым из людей по-разному, по-своему — от низов самой глубокой впадины горы до самых по себе вершин с протянутой рукою до космоса. Разные руки, разные лица и спины дирижеров, разные позы и положения на сцене, но каждый обращен только в одному тексту записи, предстоящем перед ним на пульте. Каждый вожделеет прочесть как можно скорее и все лучше. Но из горы лучшего и самого лучшего, хорошего и самого хорошего можно все же выбрать похуже. Но это «похуже» станет худшим только на необык-новенно малое время, уловленное небольшим только количеством людей. Если таковых не найдется на данное время, то ставшееся считаться худшим может стать на это мгновение лучшим.

О, счастлив тот воистину, кто имеет дар и возможность познать и почувствовать эту разницу. Ощущение разницы — одно из великих достижений высотных сфер человеческого бытия, оно дает прямой путь к выбору.

Итак, понятно, что звучащие произведения — озвученно-написанный текст дирижерской книги, партитуры для разных глаз, а затем уже и разных ушей, он звучит по-разному. В самых доступных понятиях, заимствованных на это предложение от фортепиано, означает в одном и том же месте для одного — очень громко, а для другого — очень тихо. Это как название буквы «К» в русском языке для разных людей, или же буквы «Ф» — ну, вы сами знаете о чем речь — «эф», «фф», «фе», «фэ»...

Вторая ступень познания — это как раз выбор добра и зла, плохого и хорошего, которое всегда точно и целенаправленно действует, приближаясь к самым древним и проверенным математическим формулам. Да, есть у нас с вами плохое звучащее исполнение, но мы должны продвинуться далее и понять следующую ступень — то, что в этой плохости виноват отнюдь не написанный в партитуре текст или исполняемое произведение, — все это в данном случае вовсе не при чем.

Вот здесь и наступает самый настоящий момент истины для любого дирижера, всех на свете дирижеров всех рас, национальностей, ростов, цветов волос, лысых, добряков и жадин, умниц и навсегда побежденных, волосатых красавцев и лысеющих властителей, начинающих и уседенных опытом. И все они протягивают руки и взоры

к партитурам и произведениям, все они указывают перстами и постигают, исполняют и жаждут успеха. Но все они все же оценимы по шкале шкал, которая вовсе не реагирует на величину и объем торса и бедер.

Так в выстаивании нашей лестницы дирижерских побед и ценностей наступает та ступенька, которая в восприятии нашего героя лакмусирует самый настоящий дирижерский профессионализм. Разнолики блики этих исполнений, но возывается над ними уже тот дирижер, который может иметь именование «творческая личность». Она воодушается несколько выше этих декорированных декоративных прочтений текста — она читает текст по-своему. Она слышит среди сотен исполнений и прочтений свое собственное, индивидуальное, неповторимое, все время недосказанное, то, что вот-вот должно каждый раз по-новому состояться и воплотиться вновь.

И все же книжку, даже если в ней немного присутствует и небольшое количество нот, читать проще. И вовсе не потому, что это может сделать каждый из нас, выучив, не лентясь в детстве буквы, скрепив затем слова слогами. Просто обычно, если ты, конечно же, не диктор на радио, обычно читаешь себе книгу сам по себе, для себя — как правило, нет никому до этого дела. Все прочитанное остается только для тебя, если ты, конечно, не лектор в каком-нибудь швейном профтехучилище. Благо, что профессия ораторов давно стерта с земли. Хотя нет. Наверняка здорово бы устраивать публичные чтения книг в сосновых лесах хотя бы изредка для профилактики простудных заболеваний. Может быть, таким образом сформулированная реклама и приблизила к бумажным страницам наше застарелое общество?

Дирижер читает публично вслух свои книги, выученные заранее наизусть. Только воспринимаем мы их прочтения далеко и не только в форме слов. Они говорят руками и телом, да и не нам, а группам понимающих товарищей. Дирижеры как царицы, из рукавов которых выливается назапашенная (от слова «запас») очень продолжительное время масса извлекаемого информационного потока. Не сделай он свое прочтение упрятанных в рукавах костей постигнутых наук, так бы мы с вами, невеждущие, и не узнали бы сути мироздания, затаенно-законсервированного в этих нотных фолиантах.

Слышать, узнать, сформировать и сформулировать свое собственное исполнение — это наш неофициальный вывод из всего сказанно-повествуемого.

И вновь возникает различие. И вот уже эти лики исполнений превращаются по времени в толпу. И вновь кто-то один остается. На сей раз это 1943 год.

Государственный оркестр СССР исполняет Восьмую симфонию Шостаковича. Вновь юный Проваторов пришел на концерт в московский зал консерватории. На сей раз повезло — он сидит в ложе, прямо под оркестром. Все на ладони: прямо перед тобой так визуально доступно. Берешь — и вкушаешь. Все в этот вечер как-то особенно совпало. За пультом — Евгений Мравинский. Симфония исполняется впервые. Сейчас довольно сложно себе вообразить подобное — объявление в зале о том, что симфония Шостаковича может где-то и когда-то исполняться впервые! Три великих ипостаси и единства сплелись воедино: высококлассный оркестр, дирижер Мравинский и композитор Шостакович.

В тот вечер Проваторову было четырнадцать лет. Именно в этот день он понял, что не может не стать дирижером. Как всегда, никто в то время не мог даже приблизительно предположить, в том числе и сам наш пока идущий вторым десятком лет герой, что спустя этак лет сорок он сам будет готовить вместе с Шостаковичем очередную премьеру его произведения. Естественно, как дирижер.

О, всемогущий этот «элемент судьбы», кроющийся, как стоящий портной, новое манто для своего подопечного. Но для Проваторова на сей раз вопрос о будущем стал на уровень взаимоотношения жизни и смерти. Фортепианный факультет консерватории закончен. Молодой специалист подводит некий итог: «я не хочу делать карьеру рядового пианиста». Руки не хотят все будущее жизненное время касаться только лишь клавишей рояля. Они хотят искать своего места в пространстве.

И тут возникает вопрос не столько карьеры, сколько самовыражения, которое для нашего героя, как вы понимаете сами, стоит определенно только на первом месте. И вновь вопрос о профессии, вернее ее смене. И вновь перед тобой встает формула человеческого опыта, передаваемая в веках и поколениях, которую каждый из нас пытается и стремится раскрыть в рамках собственной персоны. Чем раньше начнешь это делать, тем больший простор мироздания сложится в тебе в зрелости.

И сегодня, спустя почти шестьдесят лет с того далекого времени, Проваторов берет любую из десятков партитур, открывает ее, и вспоминает при этом опыт того четырнадцатилетнего слушателя. Вот так невольно и получается, что каждое новое произведение, оказывающееся в руках, оказывается вовсе-то и не новым, а далеко незабытым старым. Проваторов предстает в данном случае как некая запрещенно-недоступная, находящаяся только лишь в собственном пользовании

этакая библиотека звучаний. О, как хочется сделать это великое хранилище общедоступным! Хотя бы на сколько это возможно!

«Если не поступлю после фортепианного на дирижерский факультет, то больше не буду заниматься музыкой вообще!» — решил наш начинающий пианист после одиннадцати лет учебы в Центральной музыкальной школе и после окончания московской консерватории. Это вообще-то себе сложновато представить, однако решение наверняка подстегнуло нашего героя на подвиги, известные пока только ему. И он-таки поступил! Причем к не менее именитому педагогу, нежели Гольденвейзер — это был Кирилл Кондрашин. Кирилл Кондрашин — гениальная легенда русской музыки под номером одним из первых.

А у Проваторова в судьбе назрело еще одно превращение — может, оно происходит именно тогда, когда у человека решается слишком многое. И маэстро с уверенностью предпочитает заявлять: «2029 год — это нормальная веха для моего очередного превращения. Это ведь год моего столетия!» Это некий гигант превращений! Он резюмирует: «С чем, с чем, а с превращениями у меня всегда было все в норме».

В проваторовской судьбе его установленные нами, следопытами, профессиональные превращения, этапы превращений всегда как бышли и фокусировались параллельно, они соседствовали с историями любви нашего маэстро, вполне грациозно и гармонично дополняя друг друга. В этом, кажется, некая не доступная окружающим воля становления его судьбы. О, как близки по форме фаллос и дирижерская палочка!

Но вернемся к нашему главному элементу в только что построенной таблице Новоменделеева — «элементу судьбы», становящегося иногда в общении с Проваторовым ее «моментом». Конечно, же у меня другое понимание формулы его действия, а у Проваторова — другое. У него даже есть собственная формулировка судьбы — «Судьба — это взаимодействие характера, обстоятельств и силы желания». В целом все это кажется мне какой-то постоянной, почти напряженной готовностью ко все новым и новым испытаниям, которых море на пути, наверняка у каждого. Мне показалось, что когда маэстро говорил об этом определении, то он невольно отдавал перевес все же обстоятельствам в этих устойчивых в собственной значимости существительных. Под их мерки подходили вполне случавшиеся непредвиденности, которые могли направить судьбу в другое русло. Так было с успешными концертами, выступлениями, которые были непредвиденны, а потому и не подготовлены, но которые стали настолько успешными, что превратились в этапные.

Но пока же дождешься этих самых обстоятельств, то нужно же что-то делать, как-то плести свою нить с тем, чтобы ею потом распорядиться. Как бы накапливать энергетику этих самых свершающихся затем обстоятельств.

Сама формула судьбы по-проваторовски все же как-то немного расплывчата, как расплывчат обозначенный в ней характер каждого из нас. Хотя нет, а два-три каких-нибудь самых важных и решительных качеств можно-таки нащупать у каждого. Однако непонятно в полной мере как различить, что есть человек внутри, а что мы домысливаем снаружи. Чем можно это пронять — мозгами, душой, сердцем, а может, забросить все это, да и позвать какого-нибудь все время берегущего фигуру и худеющего виртуоза злословия? Острота языка иногда может сформулировать мысли насекомых, но раскрыть существо средств производства человеческой истины — вряд ли.

Проваторов говорит о своей судьбе и в других понятиях — двух основных — таланте и опыте. Их соотношение — это вторая формула соблюдения и следования судьбе, хотя само слово «следование» Проваторов не одобряет. И все же маэстро предпочитает схватить саму госпожу судьбу что ни есть — за руку! Вспоминается при этом одна история, которую поведала одна пачка по-библиотечному изношенных пластинок, составленных вместе под названием оперы — «Чародейка». Открываю коробку — а там на огромной фотографии наш маэстро — удивительно улыбчивый и сказочно-привлекательный. Молодущий дирижер-постановщик оперы «Чародейка». Рядом с ним — такие же фотографии прекрасных лиц участвующих в опере исполнителей, листанные-перелистанные страницы говорили о том, что на них взирали сотни почитателей Петра Чайковского.

Пластинка для всеобщего пользования налицо. Но как и при каких условиях приходилось делать эту запись — может поведать только один наш маэстро. За три дня до намеченной на радио записи Проваторову вдруг позвонили — просили заменить заболевшего дирижера. Проваторов дал согласие на замену: профессионализм не должен подвести и тут же помчался в библиотеку — взять партитуру «Чародейки», которую до этого никогда не держал даже в руках. Немного тревожила не столько сама приближающаяся запись (а до нее оставалось еще несколько дней), сколько то, что уже назавтра предстояло встать за пульт перед коллективом, который уже все знает и стремиться скорее исполнять это все познанное и разученное в партитуре. А как хочется взять, да и разоблачить хоть в чем-нибудь этого новоявленно-представшего вдруг перед ними дирижера.

Но у Проваторова была еще целая ночь в поезде, ночь на то самое вглядывание в эти нотные значки, цепляние зрачками за буквы с тем, чтобы не только их запомнить, но и выявить то, что заложил в них автор уже на уровне самого исполнения. И вновь этот ход — от глаз к слуху — и все это сохранить в своей голове и принести прямо с поезда на репетицию.

Волнение все же есть: ведь перед маэстро — один из лучших коллективов столицы. А лучшие музыканты оркестра, даже если они настроены весьма благожелательно, все же подчас отдают хоть ка-кой-то чопорностью, а иногда и привередливостью. Но все прошло удачно — и по качеству записи, и по времени. На сей день эта стопка пластинок «Чародейки» — хрестоматийная. Что означает некое приближение к классике.

Нечто подобное случилось и со сложной (по дирижерским меркам) «Свадебкой» Стравинского. Репетиция — через день, но у Проваторова еще не было партитуры — ее никак не удавалось нигде найти. А в ней-то обозначен был совсем непривычный состав: «четыре рояля, ударные, хор а-капелла»... И вновь спасла ночь в поезде — эта естественная дорога до Москвы. Правда, на сей раз на утренней репетиции было полнейшее изнеможение, но концерт удался — было бисирование, как говорят музыканты.

Так невольно предстает перед нами нечто иное, как весьма подготовленное превращение. Подготовленное кем? Самим Проваторовым или его сдульбою? А может, это только лишь удачное сложение обстоятельств? Может, опять стоит поразмышлять?

«Большой талант предвосхищает опыт». Это Проваторов цитирует Малера. Но с другой стороны — получается наоборот, зрелость, свойственная опытному музыканту в понимании, воплощении произведения — это талант. Если ты талантлив, то ты дозреешь, наберешься опыта до самых высоких степеней с тем, чтобы его раскрыть полностью, закрепив его в опыте. Но опыт сам по себе, приобретенный подчас ценой целой жизни сверкает в сфере исполненного таланта. Конечно же, талант можно заменить на родственное ему слово — гениальность, которая на самом настоящем деле вмещает для нас самое существо единения таланта и опыта.

Наверное, здесь стоит воцариться классическому анекдоту, рассказанному Проваторовым, приведенному на сей счет. Конечно же речь в нем идет о Моцарте — ну кто же еще может присутствовать среди этих самых натурально-классических классиков вселенной, как не он, наш вечный Моцарт?

Однажды один великовозрастный композитор принес на суд юному Моцарту свои сочинения. Моцарт взглянул на них (что означает оценил их глазами) и сказал: «Вам следует пописать еще прелюдии, фуги, постепенно Вам должна удасться и симфония». Композитор с недоумением спросил: «Но ведь симфонии вы писали в пять-шесть лет?»

«Но я ни у кого не спрашивал совета», — ответил Моцарт.

Благодаря «опыту» Сальери стал мировой знаменитостью.

А именно после того, как Моцарт услышал самую первую оперу в своей жизни — «Тартар» Сальери, он решил стать композитором.

ТЕАТР НА БУКВУ «А»

О вот, это магическое действо — пеше-постепенное приближение к театру. Продвижение к наполненному содержимым зданию под названием «театр». Как оказалось, в очередной раз, каждый человек вкладывает свое особенное наполнение в существо этого пятибуквенного слова. И все же сквозь высаженные по его обочине деревья и упрощенные в своем уходе цветы что-то вызывает вновь и вновь к благородству. Жаль, что облагораживанием близлежащих территорий занимаются вовсе не артисты, например, балета или, скажем, оперы. Наверное, тогда бы было бы везде покрасивше, но все же каждый должен заниматься скорее своим только делом.

Проваторов начинает озвучивать характеристику этого помеченного нами единственного слова на земле в весьма своеобразных эпитетах и определениях, таких, которые невольно начинают сбавлять этот некий навевавший легкую одухотворенность тонус. В самом проваторовском мировоззрении вовсе неприлично употреблять то самое, на мой вкус, злободневное по отношению к театру слово. Вы, конечно же, догадались, что это слово — «аура». Аура — это нечто, казалось мне, наполняюще-обволакивающее тебя, захватывающее настолько, что ты начинаешь мыслить, чувствовать и делать что-либо только в определенном направлении. Причем делать в форме «создавать», почти «созидать». Аура на букву «а» в нашей кириллице, с нее как бы все начинается в этом учреждении.

И зная, что маэстро работал во множестве театров бывшего и Советского Союза, и нынешних отрешенно-единящихся только в своих границах республиках, у меня после долгих интеллектуальных изысков наконец созрел вопрос. Захотелось узнать, какой же театр наиболее близок для Проваторова по ауре. Вообще-то хотелось заменить ауру на «дух», но потом главенствующая буква русского алфавита возвала к совести. И все стало на свои места.

«Аура?» — переспросил, почти насторожившись, Проваторов. «Это слишком благородное слово для театра. Каждый театр — это и аура, которую можно назвать театром, и одновременно — клоака, или борьба торжествующих на одно лишь мгновение амбиций».

Вот так формулировка — так и возникает само по себе желание читать ее детям до шестнадцати лет. Хотя при этом слове я невольно вспомнила надрывное слушание «Евгения Онегина» в оперном театре толпами зlobствующих от оперы школьников во время их сезонных каникул. Если вам хочется когда-нибудь представить его величество ад в зрительном зале, то приходите — не пожалеете.

На протяжении всего спектакля воцаряется такой шумо-гул, что певцы на сцене кажутся с металлически-натянутыми нервами, которые дают возможность на сей день работать только для себя, но только не для зрителя. А ну-ка, давайте, споем-ка оперу только для нас двоих, троих, но главное при этом всем — не помешать кому-нибудь в зале съесть очередную порцию только развернутого шоколада.

Да, у каждого из нас свое личное и собственное представление об ауре театра. Но Проваторов попросил даже не употреблять это некое почти волшебное-заколдованное слово по отношению к театру. И это можно понять, когда привести формулировку по этому поводу самого Проваторова — «поражения и победы настолько внутреннее дело театра и подверженное очень сильно многим случайностям, так что в данном случае лучше не употреблять слово «аура».

И здесь существо этого самого слова обрастает в жизни и представлениях нашего маэстро неким глубоко-личным опытом, в зависимости от которого Проваторов и расставляет в наделении наших употребляемых слов в тексте свои собственные акценты.

Публика приходит на один вечер, на несколько часов и уходит навсегда. На другой день приходят иные люди и вновь уходят в небытие. Редко кто остается, остается на пару вечеров, на два-три месяца, но не больше. Тот, кто работает в театре, приходи сюда каждый день в течение очень длительного промежутка жизни, своей жизни. Поэтому каждому, кто здесь каждый день — ему приходится переживать и большие взлеты, и подчас незаслуженные падения. Причем эти взлеты и падения — а это терминология самого Проваторова — касаются именно особых людей. Нет, они обычные люди, но выделяются от всех нас только степенью своей чувствительности по отношению к окружающему миру.

И для них пережить подобные повороты судьбы — подчас во-прос жизни или смерти. Ведь все происходящее ощущается как личное и внутреннее, эквилибрирующее на грани взлета канатоходца или же падения, причем падения до таких низов, что практически от тебя ничего не остается. Самое больное в этом во всем — это то, что все это происходит не у тебя в квартире или доме, а у всех на виду, что тысяче-

кратно увеличивает рамки дозволенной в обществе человеческой боли, что рождает целые тоннажи домыслов, небылиц, злословий и острот. Сумеешь при головокружащем падении выстоять, выжить, а затем, очнувшись, начать постепенное восхождение, тогда обретешь почет и уважение. Если нет — то придется уйти в никуда и начинать все сначала.

Не совсем понятно, почему же так создан мир — самые тончайшие чувствующие могут для нас создавать зрелище, и они же наиболее и уязвимы, ранимы в своем искусстве. Ясно, что особенно толстокожие здесь не нужны — в театре, в этом хранилище страстей и страданий.

Поэтому и вопрос уже в том, насколько каждая из этих тончайше организованных душ сможет упрятать подальше свою чувственную наготу от посторонних, возможно, таких же ранимых.

У Проваторова, я поняла, свой путь в театр — подход к этому столь стойкому и нетленному зданию в глазах окружающих. Дорога среди клумб и толстых деревьев по вымощенной брусчатке означает для нашего героя не что иное, как приготовление ко входу. Готовишься открыть эту тяжелейшую дубовую дверь — натягиваешь на себя толстенный черепаший панцирь. Не сказочный, как у добрейшей черепахи Тортиллы, а такой, под которым не страшно даже проплыть миль сто по дну океана в самую оголтелую непогоду. В панцире можно многое преодолеть, даже то, что человечество именует-таки нехорошим словом — «клоака». Броня нужна для того, чтобы не доказывать, «что ты не верблюд». Это первое положение. Второе — броня просто необходима, чтобы «выстоять, ведь театр — это нелегкий хлеб».

Вот к чему приводит его величество опыт, который, как известно, всегда прав. Особенно если он уже подытожен и философски сформулирован в определенные тезисы. Как не грустно от всего этого, но стоит все же прислушиваться и вкушать. И все же формула, хранимая Проваторовым под его черепашьим панцирем, сформулирована в ее непокоренной твердости: «Ставить, ставить, ставить». Это слова, которые маэстро приговаривает всегда как некий девиз своего собственного пребывания в этом так манящем многих здании.

Я заметила, что говорить и настраивать себя на выполнение этих слов особенно удобно при ходьбе пешью, когда в своем вечно праздничном убрании театр предстает перед тобой очень постепенно, во всей своей действительной реальности, окрывая шаг за шагом бездны затаенных в нем событий, способных удивить далеко не всякого.

Знайте, что приговоры не получают, если вы приедете в театр, например, на машине. Тогда вы просто перейдете из одного помещения в другое, утвердив свое бытие таким же, какое оно было на диване дома.

Все, что происходит в театре, для Проваторова делится на совсем другие ипостаси, нежели другим людям. Так, он выделяет некие достижения, отношения с отдельными людьми, с коллективом, но все это объединяет непрерывная работа — обыкновенное производство, вездепроницающая борьба за результат. «Только ты знаешь, что ты прав, ты уверен в своей правоте и ты должен доказать все, что ты прав».

Да, такое предприятие по поводу установления собственной правоты никак не проведешь в жизнь без вышеописанного черепашьего панциря или же слоя какой-нибудь слоновой кожи. Ведь в театре кучи таких вот считающих себя правыми. Я прав и ты прав, но как узнать, кто из нас правее? И вновь пожалуемся судьбе на отсутствие объективной истины в нашей многотрудной жизни. Но, как всегда, ничего не поделаешь.

И все же маэстро и тут прибегнул к мерилу, которое в условиях наших поисков истины весьма трудно оспорить. «Дает силы уверенность в том, что настоящее искусство безотказно действует на всех». Это действительно так: ведь именно правота в производстве искусства, как и его потребление могут захватить вполне огромное количество людей, направленных в одну сторону правотою кого-нибудь одного, чтобы затем, растворившись в его личной правоте, признать свою. Ох, как правота может увлекать и захватывать, внедрившись в глубине каждого из нас поверх барьеров.

Приятно и замечательно, когда правоту созидающих в театре — всех вместе — замечают и благоволят все, кто находится и за его стенами. По этому поводу у Проваторова есть замечательное восклицание, которое можно было бы записать на ряд магнитофонов наших читателей или в форме признанной идеологами государства фразе придать статус лозунга с тем, чтобы его тиражировать во всяких многолюдных местах пребывания в нашей вселенной.

«Я уверен, что самый неандерталец, самый настоящий чукча будет захвачен, когда услышит самое лучшее исполнение какого-нибудь грандиозного произведения в зале с великолепной акустикой!»

Об акустике до знакомства с дирижером, признаюсь вам, обычно имеешь несколько другое представление. Эта часть зала прослушивается лучше, другая — хуже, в третьей вовсе ничего не услышишь. Что-то долетит до тебя воздухом, но чаще всего вовсе не то, что хотел бы сказать в своей оркестровой фразе сам дирижер.

И здесь уже значение «ауры» приобретает некоторый физически присутствующий облик, построенный из доносящегося до вас, сидящих во

всех местах и точках этого конкретного зала, определенными порциями структурированного руками дирижера воздуха. Вы чувствуете его ветер и теплоту лицом, он касается всей вашей наружности, вашего голого тела и вашей одежды. Он обволакивает ваши глаза и заходит в ваши уши, тревожа своим вниманием досуг ваших барабанных перепонок. Они начинают дрожать, как горный хрусталь, донося его оттенки до того, что классик какого-нибудь сентиментального романа назвал бы фибрами души.

Отголоски этой воздушно-проницаемой ауры донесутся и за дверные занавески, нарушив условный договор их о нетленности покоя всех заполнивших сегодня скат зала. Затем волна долетит и до пустых лестничных фойе, вновь и вновь укрепив уверенность в своей неприступности колонны из белого с желтым отливом мрамора. Оставшиеся отголоски никак не повлияют уже на темы будничных разговоров царящих в этот момент гардеробщиц и уборщиц, которые по одному аккорду, отраженному в большом серебряном зеркале на первом этаже смогут судить о том, сколь близок надвигающийся конец спектакля и приготовиться к сдерживанию и упорядочиванию вот-вот нахлынувших, уже ставшими бывшими, — зрителей театра.

Царство звуков постепенно закрывает стеклянные двери и начнет вновь свое ожидание новых лиц, чтобы распахнуть их с необходимостью и удовольствием снова.

О, эти бесконечно выпренне развитые слова, которые вследствие своего богоподобно-возвышенного тона так уже поднадоели всему человечеству! Проза быта строит вселенную мира, с тем, чтобы возвести его в некий возвышенный абсолюте. Но какое число из нас всех дотянутся до него, столь удобно развалившись в пространстве? Ох, эта велико-зловещая мания несокрушимого притяжения земли, которая уже весьма чтима каждым из нас особенно на неприкосновенно-чтимом семейном диване! Диван — это имя прилагательное в отношении каждого человека в сведении его личных счетов и отношений с проявлением этого вездесущего притяжения земли. О, как оно манит и столь разнообразно в дарении человеку столького количества удовольствий! Притяжение земли злободневно-насушное, оно строит все предметы в собственной, только ему присущей позиции, которая охраняет свою неповторимость и вездепроницаемость. Похоже, что только настроение каждого из нас, сформированное этим полюсом земли, и может сказать хоть кому-то о представлении нами ауры хоть какого-то театра.

Оказывается, что и сами по себе груды стекольного песка могут участвовать, причем в немалой степени на что ни есть ауру театра, если

таковая в нем самом и находится. Дело было в Одессе — о чем поведал, как вы догадываетесь, маэстро Проваторов. Администрация театра вдруг почему-то решила во что бы то ни стало понизить оркестровую яму в театре. Сделать глубже и как можно удобнее. Но насколько польза объединяется с удобствами и комфортом — это целый вопрос, иногда вопрос дизайна, но отнюдь не подлинного искусства. Осуществили реконструкцию, по дороге вынуд «мусор» — несколько тонн стекольного песка. О, где наш этот стекольный песок? Куда он исчез с городской свалки? Ведь после его исчезновения оркестр в театре перестал звучать совсем.

Нет, оркестр произносит свое вожденное слово — рождает и растит звуковую ауру. Она произносится оркестром, но не движется по направлению к публике, а висит прямо над автором — оркестром, копошась и колышась над дирижером и музыкантами, давя и мяся пространство. Масса выстроенного воздуха в форме желающей пройти вперед волны вдруг сталкивается с новой, только порожденной волной, и не соединившись друг с другом, но сильно перепутавшись, закидает.

Такое стояние воздуха продолжается во все время концерта или спектакля. Высказанное оркестром довлеет над самим оркестром, чтобы затем остаться здесь же на все время своей непродолжительной жизни, адресованной именно близлежащей публике, а не оркестрантам. О, одинокий зритель, оставшийся на сей раз уж точно без спектакля. Может, на сей раз ему придется работать больше не ушами, а всего лишь глазами?

К акустическим возможностям близлежащих залов Проваторов относится довольно прохладно и почти безнадежно-скептически, утверждая высшую степень проявления их акустических возможностей как «художественный гул». Одним из лучших акустических залов в столице нашей общей европейской родины — Минске — является оперный театр. И все же и здесь Проваторов отмечает звучащее эхо, идущее от ударных и медных инструментов. От эха возникает повторение, которое и накладывается на последующее звучание. Совсем почти механизм такой, как и в Одессе.

И все же эти великие театральные буквы «А» — в начале двух главных слов — «аура» и «акустика» все же организованно-взаимосвязаны самым неподражаемым путем, исконно дополняя друг друга. Может быть, пока только лишь в нашем с вами мировоззрении. Хотя у Проваторова эти слова применены в положительном смысле только лишь в отношении двух неповторимо-уважаемых московских залов. Каких? Сами знаете.

Для маэстро очень важно именно попадание каждого пришедшего зрителя в эпицентр происходящего в театре спектакля — это означает в акустический эпицентр звучания. Проваторов имеет собственное определение акустики — красивое и точное. «Акустика — это инструмент, это рояль, на котором играют». Магия действия акустики проявляет себя в этой точке, которая характеризуется по нескольким параметрам. «Воспринимаются тончайше-тишайшие пианиссимо как огромная художественная сила, а когда звучит кульминация произведения, то сидящим в зале невольно захочется встать».

Вот такое сложное или простое восприятие этого эпицентра звучания, мерилom которого служит у Проваторова никто иной, как чукча. Вернее, «самый чукча». Именно он то же, самый неподготовленный к познанию и восприятию музыкального искусства, попав в этот эпицентр звучания, сможет проникнуться всем звучаще-происходящим на сцене. Вспоминается классическая фраза маэстро, которую каждый из нас может завершить по своему разумению: «Даже самый, неандерталец, самый чукча...»

Так и получается, что в самом Проваторове в каждом зале, где он присутствует, звучит не менее двух роялей, причем и на сцене, и в зале. И здесь уж точно можно уверить, что каждый из нас хоть раз в жизни чувствовал себя чукчей, а если не чувствовал, то попросту был им. И дело здесь вовсе не в представителях каких-либо небольших земель, а в том, что Проваторов бесконечно натягивает на каждого человека некую сорочку постоянного потенциала человеческого совершенствования — о, этот вечный дух русской философии, ничем не выветриваемый из существа приближенных к Божественности людей!

Однако если в обыкновенном мире человек просто с течением времени постепенно подтягивается к Богу, то у Проваторова на вершине зафрахтованных человеческих устремлений находится некий комплекс оккультно-воспитанного мировоззрения, обогащенного понятиями из живущего в востребованных формах российского прошлого. Все это выражается в словах и в исполняемой музыке, устроенной и удвоенной той самой акустикой.

Хотя когда маэстро говорит об акустике, то он все же как бы подразумевает, как мне показалось, одно из главных произведений из его личного репертуара — репертуара наиболее близких ему по мироощущению. И здесь на одном из первостепенных мест стоит один из русочайших композиторов — Скрябин со своей «Поэмой экстаза».

И тут возникает великая формула Проваторова, в которой употреблено одно довлеющее определение. Итак, представляем.

Исполнение обязательно только лишь в Большом зале московской консерватории. За пультом должен находиться один из лучших дирижеров, трактующих именно русскую музыку. Оркестр — тоже лучший из российских. Проваторову близко такое название — «бывший Госоркестр СССР».

А в целом — «гениальное, самое лучшее исполнение в зале с гениальной акустикой гениального и грандиозного исполнения Скрябина». Конечно же, и для гениальной публики. Ведь кто-то должен оценить эту пятикратную, собранную в одном месте в одно время «гениальность». Гениальность здесь выступает всего лишь как одно из условий должного исполнения Скрябина, которого в подобном исполняемом виде стоит поместить в обязательном порядке в эпицентр вселенной, чтобы акустировало и небо, и звезды, и сам космос. Земля формировала и отражала это музыкальное постижение мира, исполнившись благодати в ее русском дне.

Проваторов в подобное придуманное им исполнение Скрябина не стремится ничего привнести сам. Он хочет только точно выполнить волю композитора, запечатленную в его нотном письме. Ведь именно на такое исполнение рассчитывал сам Скрябин, когда создавал свою мистерию. Так постановил Скрябин: заказано впечатление для всей вселенной, он утверждал преобразование всего человечества. Огни зала — огни вселенной, каждый из которого именно у Скрябина обязан сыграть свою скромно-деликатнейшую роль, чтобы зарекомендовать себя в органичном целом.

Только эта пятикратная гениальность сможет воплотить эту высшую грандиозность заказанного на сей час для всей вселенной впечатления.

Зал у Проваторова становится некоей ажурной, единственной в своем роде драгоценностью, которую должен одеть дирижер, оценив предварительно ее каратную стоимость. Наверное, и самих дирижеров можно разделить на тех, кто примеряет эту драгоценность, и тех, кто даже не догадывается об ее существовании, а также тех, кто ее носит постоянно, уже не замечая. У каждого из них свою близость со Скрябиным и каждый по-своему вносит свой вклад в то, что мы назовем преобразованием человечества.

И вновь у Проваторова периодически возникают муки размышлений: «Где же достойно может прозвучать Скрябин?» Вторая цитата маэстро на сей момент — «Акустика в десятки раз повышает значимость исполняемого произведения...» Это словно заимствование из какой-либо лекции, воплощаемой Проваторовым в течение всей его жизни наяву.

Концертный зал имени Чайковского в Москве. Бывшее здание театра, затем цирка — по виду простой вокзальный холл. Акустика здесь очень холодная. Оркестр сам по себе находится в озвученном пространстве, а публика живет во время исполнения своей жизнью. Идут параллельные события.

Гениально-идеальный должен идти Скрябин к нам. А мы должны идти к нему — идти миллионами, подчас в принудительном порядке, чтобы наконец-то привыкли к нему и поняли, что он свой. Приводить один другого, вещать по радио, устанавливать прямые телетрансляции и узнавать, узнавать своего. Включить зам в исполнение и «Предварительное Действо». И снова действовать сначала, раскручивая Скрябина до миллионных восприятий. Вот она, растущая на глазах русская идеология.

В Скрябине Проваторов предвкушает великорусскость Шостаковича. И поэтому в Скрябине для него отображается некая великая недовершенность, недосказанность, которая предполагает великое многоточие некоего перерыва, чтобы возродиться через время и предстать на новопоколенном уровне. Возможно, что в этом говорит сама судьба Проваторова — в вечном поиске совершенства и несознательном устремлении к нему.

Скрябин как бы сам выполняет это предварительное действие, которое для Проваторова оживает в трех видах сплотившихся искусств музыки, поэзии и танца, чем потрясает окружающих удесятерением собственных воздействующих способностей. Глубина потрясений — указание на изысканность и доступность трех муз миру человека, вероятность и вера изменить его инстинктивную жизнь, перевести ее в иное русло.

Кажется, что в Скрябине для Проваторова заложены некие гены вечно-русского желания переустройства мира, причем переустройства в положительном смысле, которое начал формировать еще ген Пушкина. Пушкин близок в мировоззрении Проваторова Скрябину. Прежде всего великой доступностью этого изысканно-детально-утонченного слова, подаренного тысячам единиц для подарения и донесения всем и каждому.

ВЯЗАЛЬНАЯ СПИЦА КАК ДИРИЖЕРСКАЯ ПАЛОЧКА

Наверное, в сим трактате по дирижированию так и не зашла бы речь об атрибуте большинства маэстро — дирижерской палочке, если бы на одной из своих самых обыкновенно-классических репетиций маэстро не дирижировал бы что ни на есть самой обыкновенной вязальной спицей. Сложно сказать, какова была до сего момента судьба этой спицы — была ли она в руках вездесущей какой-нибудь красношапочной бабушки, тиражирующей шерстяные носки или же находилась в неприкосновенном виде в каком-либо вязально-спичечном магазине до тех небывалых ее приключений на этом дирижерском пульта троне. И здесь она магически наконец-то проявила свою вещественную силу, обрел свое весеннее бытие в изысканном исполнении Моцарта.

Вообще-то, до этой репетиции даже сложно было бы предположить, насколько актуально может быть руководство исполнения Моцарта воцарением дирижера над строчками партитуры именно вязальной спицей. Уж точно, происходит само по себе его величество волшебство — поднял спицу, а тут тебе зазвучал сам Моцарт. Да еще как зазвучал! О, как гармонично соединены в мире все грани реального искусства и бытия — от носков до тончайших партитур. И не можешь себе предположить, насколько и как близко они могут вдруг неожиданно сойтись на небосклоне жизни.

И все-таки, не совсем понятно для меня было это присутствие спицы. Она сразу сделала некий загадочный выход на сцену маэстро каким-то почти что бытовым и прозаичным. И одновременно — вознесла как бы само существо философское этой вязальной спицы, если таковое мы способны обнаружить. Хотя какие только слова, вещи и предметы не вплетались вполне органично за последнюю парочку столетий в философские тексты. Наверняка нашлось бы в них актуальное место и для этого куска оловянного провода, тем более когда он наделен таким вполне подобающим местом во вселенной.

Я поняла, что одна из наиболее важных выгод, доставляемых дирижерской палочкой в виде спицы дирижеру — это то, что ее невозможно

сломать. Злишь как только можешь на оркестрантов, почти что кричи, стучи ногами, руками, самой по себе палочкой, но нет. Ничего не поделаешь с ней уж точно — она не сломается, не выгнется, не вытянется. Вот уж на ком можно будет проявить все собственные эмоции — она все стерпит. О, это получается целая ода этой вязальной спице. Но не жалко — уж так величественно звучал под ее командованием сам Моцарт!

Похоже, что к Проваторову попала палочка как первый попавшийся в острую минуту продолговато-заостренный предмет, который контурами своими вполне подходил к работе рук в тот момент. И вот они сошлись — рука и спица, подтвердив собственную необходимость и нужду друг в друге, определив параметры насущного в данный момент сближения.

Спицу у вас наверняка не украдут, даже если вы ее ненароком не забыли где-нибудь в дирижерской. Ведь сюда вряд ли заглянет какая-нибудь вяжущая, например, свитера, глазастая бабуля, чтобы ее сцапать ненароком. И даже если к ней вдруг неожиданно заявит интерес страждущая в данный момент вахту бывшая сослуживица какого-нибудь вязального ателье, то увидев только одну лишь спицу и не найдя другой, потеряет к этой первой своей зрительский интерес.

Дирижерский интерес к вязальной спице вряд ли проявит какой-нибудь проваторовский коллега. Ведь уж наверняка ему не придет использовать ее хоть по какому-то из нами выявленных предназначений. Так и останется она одиноко лежать где-нибудь, потерянная, на всем этом белом свете, никому не нужная и не востребуемая. А сам Проваторов вряд ли обратится к ней вновь. Ведь для этого ее нужно будет хотя бы попросту отыскать.

Самые обычные дирижерские палочки делаются из дерева. Потому они ломаются, теряются, покупаются, находятся или не находятся, дарятся на время или навсегда, иногда даются займы или напрокат, одолажаются, причем чаще всего без какой-либо платы. По наблюдениям, однако, если вы даете сию палочку куда-то кому-то, то практически нет шансов, что она может вернуться к вам вновь. Такова жизнь. Жизнь и дирижерская, и палочко-дирижерская.

Условно всех коллег-дирижеров можно как бы разделить на две части — палочные и безпалочные. Вторые работают без палочек. И это не показатель их высокого или же иного профессионализма, ни таланта, ни опыта. Например, без палочки работает Темирканов.

Проваторов же говорит, что присутствие палочки в его руке — это «элемент техники», без которого он не может обойтись. Некоторые дирижеры пользуются ими либо по ученической привычке, либо по инерции, либо же в некотором предвкушении следованию этой глубокой традиции.

У Проваторова палочек несколько. Может быть, это составляет для нас и некую обособленную его индивидуальность. Палочки путешествуют с маэстро по все городам, таким маленьким сверточком, иногда рассыпающимся в объятиях его портфеля. Иногда куда-то запропавшая в самый нужно-назревший момент палочка может подвести хозяина, выдав его запутанность в приемах собственного бытового бытия.

В мировоззрении Проваторова присутствуют как бы исконно два вида палочек — это каждодневные и одна достойная. Причем именно достойную палочку Проваторов постоянно забывает себе купить. Достойная — это другая, в отличие от каждодневных — ломающихся. Ниже в этой иерархии палочных ценностей стоит «всякая палочка» — это та, которой не будешь дирижировать ни часто, ни долго, а ее вполне можно и не жалко выбросить. Может, «всякая» — это и есть та самая спица?

Наверное, «достойная» — она отвечает тем высоким требованиям, предъявляемым в форме определений палочкам, которые наиболее ценимы всеми маэстро мира. А ведь палочка должна быть достаточно тяжелой, длинной, эластичной, прогибающейся во время дирижирования. Кроме того, меря мерками Проваторова, она повинна издавать при резком взмахе «звук хлыста». Да, при таком установлении в отношении движений и звуков палочки невольно приходят мысли в голову о возможной власти господина дирижера, естественно, над оркестром. Так и хочется представить этот звук хлыста, столь востребуемый, оказывается, даже в дирижерском деле. Хотя хлыст сам по себе весьма многозначителен в этом контексте, однако маэстро формулирует эти мысли и на другом языке — почти физическом — палочка должна «максимально фокусировать энергию взмаха». Ну чем палочка все же не хлыст?

Все свои философствования по поводу палочек Проваторов обычно завершает весьма ностальгично: «Такая у меня была, а сейчас пока нет»...

Недавно Проваторов установил рекорд рекордов — он как-то дирижировал неожиданно попавшейся ему под руки школьной указкой. Естественно, что это произошло из-за очередной потери самой настоящей палочки. И этот сорт дирижирования ему вполне блестяще удалось. Наверное, потому, что в этом деле, все же главное — это рука дирижера, движущаяся в точно-выверенном направлении, отточенном годами опыта и временем. Рука указывает и организует направление, а удерживаемая палочка только лишь подчеркивает это адресное устремление.

Рука дирижера — это не рука Ленина, толкающая и указующая, рука дирижера дает и только лишь отдает, но ничего не берет. Это рука дающего. И счастье дирижера в том, чтобы было кому взять. Именно по эти положениям Проваторов для меня выделяется в массах воздуха и людей тем, что может давать в неисчислимых количествах до таких глубин выбирая собственные недра земли, что становится видна его подлинная неисчерпаемость.

Возможно, что в такой закаленности Проваторова насчет палочек он благодарен как раз Советскому Союзу, в котором никому не приходило в голову производить дирижерские палочки. Вот уж где действительно был дефицит из дефицитов, способный затмить любую из всей импортно-достижимой продукции! Правда, говорят, что в Москве в те далекие времена жил какой-то известный мастер по производству палочек, но ведь его нужно было бы найти Проваторову! А это иногда для некоторых людей самое сложное.

А какое количество пришлось мне пронаблюдать у нашего маэстро различнейших осколков и остатков разлетевшихся, бывало, в сам пух и прах всевозможнейших палочек и даже карандашей!

Так невольно и заметишь, посещая изо дня в день обилие проваторовских репетиций, разнообразнейшую палитру всевозможных вещей, которые были вполне официально употреблены по их дирижерскому предназначению. Однажды, пришлось лицезреть в этом качестве и его величество полосатый носовой платок, вид которого аз пультом не мог не должен был толковаться и комментироваться иначе, как продлевающий бытие нескольких последних тактов звучащего произведения, после того, как на его протяжении разлетелись в пух и прах ряд осколков начинающей дирижирование целостной дирижерской палочки.

Но я заметила, что даже если палочка ненароком улетела во время концерта или репетиции очень далеко, и по форме может вряд ли кому-то напомнить свою первоначальную форму, то все равно, оркестранты питали к ней особое уважение. Периодически палочка может в самом процессе дирижирования исчезнуть вовсе с глаз, рассыпавшись на сотни мельчайших частиц, утвердив свою значимость в заполненном на сцене, а нередко и в самом зале — пространстве. Частицы дерева расплзаются по свету, отдавая дань руководству собственного перевоплощения царской руке маэстро. Но бывает и так, что палочка улетает далеко-далеко, почти в прекрасное далеко в неведомо как сохранившейся целостности и сохранности. И здесь приходится, если повезет, пронаблюдать весьма интересное зрелище, помимо того, естественно, что в официальном порядке происходит на сцене.

В полете энергии взмаха она может улететь и достигнуть самых непредсказуемых мест — как в отдалении дирижера, так и непосредственно у его ног. И тут-то возникает самое забавное — как в процессе исполнения, не сорвав ничегошеньки и не привлекая ни малейшего взгляда зрителя вернуть ее на место. В этот самый момент десятки взглядов любопытствующих оркестрантов глазят на дирижера — что же он решит предпринять в сей столь пикантной ситуации?

Наверняка, если палочка улетела в какой-нибудь отдаленный ряд валторн, какой-нибудь представитель духовых инструментов, на время уклонившись от строя оркестра, сможет ее донести на дирижерский пульт. Его сноровка в форме четверенек поможет выполнить аккуратно свой долг, с тем, чтобы палочка бесшумно легла в открытую книгу партитуры.

Если палочка падает в ноги дирижеру или же совсем рядом с пультом, то здесь ситуация иногда может претендовать на именование ее экстремальной. Так и стремишься не пропустить, как это уже дирижер сможет изловчиться, чтобы, не снижая ни темпа исполнения, ни ряда других исполнительских нюансов, неожиданно наклониться и схватить эту драгоценность в руки. Если в зрительном зале вы сидите где-нибудь вдалеке, и только можете догадываться, что там вытворяет дирижер на своем рабочем месте — в оркестре, то знайте, что его незапрограммированный вами мгновенный прыжок в сторону или же в ноги — эта как раз может быть и охотой за потерянной в данный судьбоносный момент палочкой.

У Проваторова этот момент особенный, как и все в его дирижерской жизни. И здесь, я уверена, он бы поразил вас своей аристократичностью собственного цепкого полетного жеста, разбавив его незаметностью точнейших движений, что в итоге даст возможность вернуть на место свою профессиональную принадлежность.

Этот скачок маэстро станет важнейшей частью его актуальной дирижерской техники. Проваторов наверняка подпрыгнет, затем в прыжке присядет, отведет в сторону руку, и, уцепившись за возделенную деревяшку, продолжит уже в активном полете вверх занесенную тактированием руку. В следующую секунду палочка будет уже пущена в дело — она прошла путь в дирижерском жесте от самой нижней точки амплитуды — почти с пола уже указываются и такты, и нюансы. Словом, все идет, как нужно. Так что подобные наблюдения — не ваших рук дело, товарищ публика, занимайтесь слушанием и воспринимайте все происходящее как должное.

«ОТДЫХ», ИЛИ МУЗЫКА РОЖДАЕТСЯ В ТИШИНЕ

Если признаться честно, то слова «Проваторов» и «отдых» не могут быть совершенно совместимыми понятиями. Если как-нибудь на досуге промыслить сам по себе проваторовский день, то окажется, что маэстро только спит, ест иногда, а все остальное время работает. Правда, в таком распорядке дня и ночи остается время на всевозможные передвижения. «А как же обстоит дело с ними?» — спросите вы. Но даже находясь во временном промежутке ходьбы из дома на работу в учреждениях, Проваторов все это время либо учит, либо повторяет, либо думает, что-то прокручивая у себя в голове.

При этом поддается глубинному анализу не только детальнейшие планы будущих репетиций и выступлений, но и человеческие отношения и психологическая обстановка в подопечных коллективах, последние сводки политических новостей, расстановка людей и стран в мире, театральные новинки, выступления самых известных критикесс государства, а также философские проблемы в отношении таланта, такта, вкуса и мастерства современных артистов отечественной эстрады.

Мозг Проваторова подобен какому-то неиссякаемому механизму выдающей пищащей машинки, которая постигает весь мир одновременно и целиком. Тут же все обдумывается, обмысливается, размышляется, в срочном темпе анализируется с той целью, чтобы через несколько мгновений это можно было бы представить обществу всех, кто способен к этому приблизиться и постичь, в форме постулатов, которые могут стать основой создания любого из мировоззрений всех областей и сфер как жизни, так и науки. Но естественно, что главенствует в этом мозгу синьора Музыка.

Проваторов выходит из метро и направляется по тонким асфальтовым дорожкам к дому, летом проходя мимо разноцветнейших мальв.

Если у Проваторова спросить, какие цветы растут у него под окнами, то наверняка он не только не сможет назвать их, но и даже вряд ли вспомнит, какие они просто на вид. Хотя шикарные мальвы всех расцветок под его домом дорастают практически до второго этажа — так лелеет их солнце.

Проваторов обычно входит в дом по привычке, едва ли заметив хоть кого-то из прохожих. Он никогда не читает объявлений домоуправления, навязчиво наклеиваемых подчас на подъездной двери. Проваторов витает в собственных строго-логических мыслях, соответствующих скорости движения его небольшого медленного шага, и, поднимаясь по ступенькам до лифта, неожиданно начинает понимать, что нужно уже начать искать ключи от входной двери в квартиру. В этом состоянии наш герой может искать ключи до десяти минут. Но перед тем как начать этот трудоемкий процесс, он начинает вспоминать в спешке правила пользования лифтом.

Дело вовсе не в том, какие кнопки в какой последовательности необходимо нажимать. Просто в этот самый момент вызова лифта Проваторову вспоминаются самые душеспипательные случаи, связанные с этой самой распространенной домашней машиной, которые накопились у него за время его собственного бытия. В том числе и эта.

Один дирижер после концерта был провожаем небольшой группой почитателей, которые довели его до дома, посадили в лифт, но не хотели отпускать насовсем. Так приходилось тормозить эту машину несколько раз. В конце концов она неожиданно набрала очень большую скорость, и дирижер не успел убрать из дверей рук.

Руки — это единственное, что есть у дирижера, это единственный инструмент, которым он владеет и которым может высказать свое внутреннее «я».

Поиск ключей здесь перемежает и одновременно соединяет несколько пространств — принесенное с только что закончившейся репетиции, проникшее улицы в подъезд дома и сосредоточенно-ожидательное у входной квартирной двери, которая бережет неприкосновенность домашнего бытия.

Для творчества нужна тишина, и именно здесь начинаешь учиться беречь ее. В доме — два музыканта, не считая подрастающей Каролины. И оба они учат свои произведения для будущих исполнений глазами. То есть смотрят, вглядываются в партитуры, пролистывают их, вспоминают увиденное. Увиденное становится познанным, изученным.

Тереза говорит: «Мы соблюдаем режим. Я потом только один раз проигрываю изученное на арфе. А Проваторову-то ведь и особенно не проиграешь для удостоверения своих познаний партитуры — для этого под боком должен был бы оказаться целый оркестр. Хотя иногда проверить выученное или же доучить можно было бы и на рояле, как это делают многие из дирижеров».

И все же это весьма впечатляет — получается, что взглянул пару раз — и уже знаешь. Причем на самом серьезном деле можешь продемонстрировать и предъявить это знание другим людям. Это можно представить. Но как сложно представить, сколько нужно учиться и какие иметь при этом способности, чтобы заявить вселюдно магию собственного взгляда. Вот было бы здорово в других науках это активно применять — «Взглянул, увидел, победил».

Хотя кажется, что Проваторов был бы не прочь привести к себе в дом и какой-нибудь если не оркестр, то хотя бы оркестрик — для будущей обоюдной сноровки. Интересно, что бы на сей счет сказали соседи?

А проваторовские соседи — очень хорошие люди, в этом признавался неоднократно сам маэстро. Однако у них нашелся только один недостаток, на который бы другая семья не обратила никакого внимания. И недостаток этот, по словам Проваторова, в том, что их соседи не учат партитуры глазами. «Ничего себе недостаток», — скажете вы. Но нет. Здесь дело обстоит весьма принципиально.

Ирония судьбы — соседи Проваторова уже несколько месяцев подряд на рояле каждый день клепят, долбают (это выражения не Проваторова), словом, изучают «Собачий вальс». Я как-то послушала его в течение нескольких часов у маэстро в квартире — до сих пор, спустя пару лет, стоит в уме этот устойчивый, такой запоминающийся ритм.

Исполнение «Собачьего вальса» соседями сверху ежедневно до трех ночи Проваторов назвал «методом долбежки». Неясно, кто больше страдает на этом мероприятии — люди или же инструмент. Увы, но это тоже именуется емким словом «музыка». И ничего тут не поделаешь. Вот бы назло этим соседям этакий компактный оркестрик духовых инструментов заселить хотя бы на одну ночь в проваторовскую квартиру! Да всем вместе зачирикать этот насытно-клокочущий вальс собак восходящему солнцу!

«Музыканту мешать может только музыка» — и эта не твоя, но другая музыка может разрушить атмосферу готовящейся работы. Какие-то иные шумы, говор улицы, грохот автострад, человеческая речь только помогают, формируя фон, а подчас и тон твоей музыкальной работы.

Я подумала, что Проваторову мешает музыка по той причине, что внутри его находятся высочайшие требования к уровню звучания произносимой вслух музыкальной фразы. Она появляется в мире — значит, это кому-то необходимо. Слух ловит автоматически эту, возможно, просто кем-то забытую, брошенную музыкальную фразу или

слово. Оно появилось и исчезло. Но для Проваторова тут же возникает в уме ряд самых простых и оценочных вопросов. Что звучит? Как звучит? Зачем звучит? В этих вопросах — владение профессией, неравнодушие к миру.

Эти вопросы возникают и оттого, что музыка в самом доме Проваторова по традиции молчит. Здесь она тихо накапливает свой энергетический потенциал. «Даже Тереза обычно не знает, что я учу. Она приходит и спрашивает: «Как же ты будешь выступать, ты же не занимаешься?!» Я же ей отвечаю: «Встретимся на сцене».

Я поняла, что то, как дирижер работает с партитурой — учит в данном случае ее глазами или же нет — во многом для Проваторова определяет уровень профессионализма дирижерского вообще. И в этом, как мне кажется, сказывается его личное дирижерское мировоззрение, как бы постоянно и регулярно осваивающее только умом, без какой-либо иной помощи, грандиозную конструкцию, которую вот-вот необходимо строить и воспроизводить с оркестром.

Сможешь ты постигнуть только умом, к которому ведут только глаза, эти тысячи нотных значков, значит, и начнешь принадлежать в проваторовских ценностях к другой мировой когорте дирижеров-людей. Конечно, же не к элитной знати — таких-то и слов у Проваторова по отношению к дирижерам современности нет.

Я поняла, что обыкновенный человек, далекий от мира музыки, или же владеющий неплохо нотной грамотой в пределах школьной программы, даже приблизительно не может себе представить, насколько глубоко проникновение маэстро в глубину партитуры. Даже на этом, казалось бы, первичном взглядывании. А ведь именно от него зависит вся дальнейшая жизнь произведения.

Каждый раз, когда в руках появляется новая партитура, Проваторов раскрывает ее и учит, учит, чтобы знать, чтобы активно и виртуозно в ней ориентироваться. Это делают все дирижеры. Это понятно. Но у меня, как и у всех обывателей, представляющих околедирижерские науки, все время возникал один важный вопрос, который я все же хотела задать Проваторову.

Если он так хорошо знает партитуру, то почему на концерте дирижирует по нотам, по пресловуто-выученной уже и вместе с оркестром партитуре? Причем это воспринимаешь как особенное правило. Дирижирует, перелистывая одну страничку за другой. И это, признаюсь честно, немного отвлекает. И когда вдруг появляется некий удалец, который довольно добротнo демонстрирует свою свободу от партиту-

ры, у некоторой части, приближенной к поверхности мира, это вызывает отнюдь не мелкое восхищение.

И скажу уж точно, что это виртуозное владение окололичностным пространством дирижера будет представлено весьма с каким подобострастием и невинным блеском. И даже в некоторых случаях дирижер сможет предъявить миру некую столь артистичную эквилибристику, что маэстро может нарушить даже свою обетованную землю на сцене и, обернувшись спиной к оркестрантам, представить и свою физиономию на суд публики. Как правило, он будет вам активно улыбаться, указывая неволью и практически неигриво на личные общеукрепляющие движения торса.

И здесь же в моем восприятии мировоззрения Проваторова возникает вновь один вопрос, который уже зрел довольно давно. Это сиюминутно-мгновенное овладение даже масштабным произведением несколько настораживает даже непосвященных. Понятно, что можно вспомнить, что-то просмотреть и «доучить» в транспорте. Особенно тогда, когда есть хотя бы небольшое для этого дела время. Ну, а если его совершенно нет? И это ясно выражается в течение концерта, когда одно за другим, настоящим галопом следуют и партитуры, и настроения, и темпы, и разные размеры, и позы дирижирования, движением которых командуют композиторы.

О, Проваторов, магия исконно-русской первобытной культуры, где еще воздавалась честь, хвала и уважение его величеству книге.

«Проблемы переключаться нет: будто читал одну книгу, потом стал читать другую». И добавил: «Я же все-таки дирижирую по нотам, а не наизусть: открытая страница, как шпаргалка, дает картину всего произведения в целом». И третий постулат Проваторова: «Если дирижер дирижирует наизусть — жди ошибки!» В такой ситуации, как я поняла, лучше быть не очень-то посвященным в дирижерские дела человеком, который сможет и не заметить этих глубоко-дирижерских внутренних драм. Тогда можно искренне полюбоваться гарцеванием некоего молодцоватого джигита на подставке. И ничто не сможет вам омрачить удовольствие, даже если вдруг дирижер настолько забудет то, что изложено далее в нотах, что оркестр попросту остановится. Такое тоже бывало неоднократно в мире дирижирования. Ох, а сколько баек заготовлено на сей счет в мире музыкальных профессий!

На мою бытность общения с Проваторовым мы посетили концерт одного эдакого молодежового удалыца, представшего в его подлинной дирижерской красе без нот. Конечно же, приятно глазу наблюдать зрелище ничем не обремененного человека, который трепещет на

сцене скорее как новоявленный выпускник балетного училища. О, даже я, с моим в то время ненадтренированным слухом, почувствовала весьма ощутимую смазанность исполнения. Можно представить, что в эти минуты думал Проваторов. Ведь дирижер несколько раз подряд забывал показывать важнейшие вступления артистам оркестра. Они вступали, как могли, кто где хотел. Эти бесконечные опоздания накладывались одно на другое, и оставалось только одно — остановить оркестр самому дирижеру, чтобы кардинально переломить ситуацию. Но на такой подвиг он пойти, как вы понимаете, не мог: ведь для этого необходимо было заглянуть в партитуру.

Слава Богу, что симфония эта сама по себе длительность имела небольшую, поэтому и скоро закончилась, оставив неизгладимый след в абсолютных слухах и тончайших партитурных знаний интеллектуалов города.

Вы не поверите, но этот концерт имел сногшибательный успех. Говорят, что такого уровня красавца в Москве бы не допустили за версту от любого, близлежащего к центру города зала. Другие города — другие нравы.

Говорят, что могут быть забыты и перепутаны не только вступления, показываемые дирижером каждому инструменту и группам инструментов, но и сами части произведения. Интересно, а если оркестр все же так запутается во мраке дирижерской памяти, что остановится, что же в такой ситуации предпримет его величество сеньор-дирижер? Может, он побежит за партитурой сломя голову куда-то за сцену или в дирижерскую за собственным саквояжем, попутно стуча своей изящно-выточенной рукой по собственной голове?

Но это почти невозможно, так как если дирижер удалится в столь пикантной ситуации, то всю горечь и позора, и поражения придется принять оркестру — целой группе достойных граждан, главное, ни в чем не виновных. Позор-то они примут, но придут ли они вновь на сцену работать с таким дирижером?

У Проваторова в таком случае обычно возникает ностальгия по Артуру Тосканини, которого он определяет как «редчайшую редкость» в мире. По той причине, что тот имел «фотографическую память». Это значит — посмотрел в партитуру пару раз — и все: она осталась в тебе на всю твою дирижерскую и недирижерскую жизнь. Бери — и пользуйся, где захочешь и когда захочешь. Помнится вся партитура полностью от капельночки краски и самой мельчайшей нотной загогулилки.

И уже он открывает ту самую истинную когорту дирижеров, которые дирижируют по-настоящему наизусть. Малейшее отклонение

в звучании ноты тут же им исправлялось. Тосканини дирижировал весь мировой репертуар наизусть.

А ведь большинство дирижеров, исполняющих произведения наизусть, знают его очень поверхностно — имеют самое общее представление об его строении, размерах, вступлениях музыкантов, нюансах. «Дирижирование без нот выглядит красиво и внушительно», — резюмирует Проваторов некие плюсы этого глубокого, нередко встречаемого дирижерского шарлатанства.

Я поняла, что в области дирижирования — дирижирование наизусть — это одно из близлежащих понятий к существительному на букву «ш». Но пока что оставим на будущее полное разоблачение темных сфер этого двухсотлетнего ремесла, в котором, то есть в разоблачении, нам поможет наш маэстро. Ведь без откровенности профессионала высшего пилотажа здесь никак не сможем обойтись мы, увы, подчас верные своим обывательским вкусам представители его величества публики.

В дирижировании наизусть одну из важнейших ролей играет оркестр экстра-класса. Вообще-то иноземное слово «экстра» для загадочной русской души вполне можно заменить на другое — оркестр просто высокого класса. Тогда дирижеру наверняка повезет: оркестр уж точно не остановится при неожиданном проявлении неуклюжей забывчивости маэстро. Ведь во время исполнения произведения оркестр попросту не будет обращать на дирижера никакого внимания, а тем более, как подобается, ловить взглядом его выверенный жест. Все вождения глаз и смекалок будут направляться прямым ходом в партитуру. Если таковая имеется. Будьте уверены, что в сей ответственный час демонстрации его величества исполнительского искусства оркестр проявит свою блестящую бездирижерскую сыграность, доказывая автономность своей персоны на сцене.

Счастливики ли те в зале, кто сможет отметить и оценить эту двуликость толп голых королей, внезапно обнаруживших мясистость своей волосатой груди? Это наверняка некая философская проблема. А представьте, как она может усугубиться, если вдруг наш дирижер решит предъявить на суд публике целый ряд разнокалиберных по содержанию и трудности исполнения произведений? Наш храбрец может и, не дай Бог, и не заметить, что оркестр уже начал исполнять без упреждающего мановения руки уже что-нибудь находящееся в концертной программке гораздо ниже...

Понятно, что для Проваторова проблемы переключаться с одного произведения на другое, даже при исполнении сложнейших

произведений, не существует. Обычные люди обычно так читают книги: подошел к полке — взял одну, а затем другую, заодно — что-то познал, а что-то пропустил. Дирижер, если он вполне нормальный, так читает партитуры. Проваторов формулирует это так: «будто читал одну книгу, потом стал читать другую...» В том числе и при дирижировании на концерте: «Я все-таки дирижирую по нотам, а не наизусть: открытая страница, как шпаргалка, дает картину всего произведения в целом».

Нет, нет, это еще не парадокс. Он следует далее, раскрывая тайну дирижерской профессии — оказывается, чтобы и по нотам дирижировать, необходимо партитуру знать практически наизусть. Это уже профессионально-мировоззренческий постулат Проваторова, проверенный временем с тем, чтобы сформулировать и подарить его другим. И вновь хочется подвести и этот парадокс под логические отношения понятий — «опыт» и «память». И каждое в самый многотрудный момент приходит на помощь, в том числе и умение держать в голове огромное количество произведений.

Получил партитуру в самый последний момент — назавтра предстояла работа с коллективом, который уже все знал и почти все умел. Может спасти ночь в поезде — и тогда, как Проваторов с оперой Чайковского «Чародейка», предстал перед по-утреннему напудренным коллективом всезнаек бодрым и многоопытным.

Когда дирижер знает наизусть партитуру, он может уверенно дирижировать по нотам. Возникает вопрос: «Как знать? Самую общую канву содержания? Или же каждую чернеющую закорючку, заведующую подробнейшим бытием этих толстых страниц нотного текста?»

У каждого свое измерение глубины. Как и при чтении книг, как и в отношении к жизни. Каждый формулирует собственную мудрость по-своему. И весьма сложно при этом кого-то переубедить. А дирижеры в жизни самые обычные люди: так же кушают, так же, как и все, спят, дышат, думают, живут личной жизнью, просматривают газеты, обсуждают поступки других и строят планы, моют на ночь ноги и посещают парикмахерские. И подчас даже самого настоящего из законенных представителей этой вездесущей профессии сложно отличить от классического типа под традиционным именованием «обыватель».

Я догадываюсь, что тишина, рождающая музыку в голове Проваторова, — необыкновенно тихая. Она заполняет все окружающее его пространство, где бы он не находился. Она как некий повсюду проникающий газ, вездесущий и все умиротворяюще-восстанавливающе-оживляющий. Проваторов живет в этом его личном раздвигающемся

пространстве, словно скрепкой иногда стягивая и мобилизуя его своим тонким графичным движением.

К земле только иногда прикасаются ноги, чтобы, оттолкнувшись от нее как можно дальше, воспарить в гордом и глубоком одиночестве над горизонтальной поверхностью сцены. Интересно, а если бы Проваторов взял, да и исполнил что-нибудь для нас с этих таких недосягаемых для нас мест?!

Тогда бы наверняка нам удалось рассмотреть то, что в порядке следования вековой привычке прячется для нас за спиной. Конечно, сложно предположить, что из дирижера можно будет сделать какую-нибудь отзывчивую и качественную юлу, однако так и хочется хотя бы предположительно взять, да и поворачивать его всесторонне назло всей аккуратной разросшейся спеси представителей этого ремесла.

О, где оно, столь справедливо-наклеывавшееся отношение к публике? Сможет ли его кто-нибудь когда-нибудь узреть?

Сложно даже приблизительно предположить, что удалось бы, наконец, наблюдать. Хотя в отношении маэстро Проваторова наверняка кое-что попытаемся в словесно-доступной форме и изобразить. То, что за долгие годы удалось как-то выхватить и запечатлеть.

Беснующееся лицо Проваторова, которое всей его немногосложной человеческой структурой опережающе несет в каждом своем изгибе, включая и глазном — то, что через какие-то доли секунды вдруг донесется и до нас, как правило, через жест.

Глаза Проваторова как огромные диковинные пилюли, которые несут в себе некую выжатую вакцину всех на свете знаний, устремлений, талантоопыта, ген русской культуры во главе с Пушкиным и Ломоносовым, скорь трагичности судьбы русского человека — и все это в концентрированном виде как в зародышевом еще состоянии, способном саморазвиться и раскрываться все глубже и глубже, достигая периодами предельно высшей самораскрытости с тем, чтобы ее мочь тиражировать в небольших количествах и раздавать, просвещая.

Эти глаза маэстро мне удалось увидеть лишь однажды в жизни. Нет, я не спряталась во время исполнения на сцене — где-нибудь среди музыкантов в оркестре и не подглядывала за исполняющим маэстро из-за кулисы. Я просто решила сделать сюрприз Проваторову.

Я приготовила для маэстро довольно скромный букет свежесрезанных махровых тюльпанов и хотела вручить его неожиданно для маэстро.

Чувствуя завершение произведения, я тихонько поменяла свое место на более близкое к сцене, затем встала и подошла к сцене. Вот зазвучали последние звуки — и я замерла под сценой в ожидании того

самого первого и единственного поворота головы и лица Проваторова к зрителям, чтобы отдать цветы. Я оглянулась — больше ни у кого в зале, как мне показалось, цветов не было, что дало еще один повод утвердиться в своей исключительности. Прошло несколько мгновений — и вдруг в меня вонзается сверху вниз уничтожающий взгляд Проваторова. Оторванные от партитуры, глаза еще не посмели навести на меня резкость с тем, чтобы хоть как-то отразить присутствие другого человека.

Взгляд висел еще пару мгновений, не принимая никого, но и не от-талкивая, он как бы констатировал сам себя в своей непреходящей самодостаточности. И мне захотелось отдать букет именно этому взгляду, опустошившему меня от неожиданности своей холодной неприступностью. Я протянула руки — и цветы воспарили вместе с внезапно изменившимся лицом, которое уже приняло традиционно светский вид с тем, чтобы аккуратно и привычно принимать лавры успеха у публики.

Так снова начинался быт. «Интересует ли меня быт? Только в той мере, чтобы не мешал работать».

Проваторов, как мне представляется, имеет некую переносную личную ауру, которая всегда с ним, не может быть ни забыта, не потеряна, и в нужный момент активно востребована своим владельцем, а иногда, если повезет — окружающими.

Причем я убеждена, что с физической смертью владельца ауры она не погибнет, дополняя форму своего собственного отпечатка, еще ранее сформированного и учтенного в русской части мирового космоса. Понятно ведь, что когда русские в первый раз полетели в космос, неся в открытое пространство мира зашифрованный код своей национальности, то в нем содержался и ген Геннадия Проваторова.

Капли проваторовского земного магнетизма попадают в точки исхода солнечных лучей, чтобы те застыли на точке относительно заметного времени в самом начале обустройства мироздания. Тогда-то, неуклонно кадая с русской части космоса, они и произведут тот животворящий эффект, превращаясь в капли росы на исконности древнерусской земли.

Формула отношения к быту — его «незамечание» в повседневной жизни у Проваторова меняется, когда он говорит о дочери. У дочери как раз-таки быт должен обязательно быть обустроен — ей должно «быть где развиваться, учиться, играть». Он необыкновенно горд бывает за свою дочь: «Представляете, она уже выучила несколько слов по-французски — просто из повторяющейся рекламы!» Проваторов: «А мы ее не реализуем. Это безобразие!»

Каролина с осознанным уважением к собственному достоинству произносит французское «р-р» в начале слов и начинает движение в сторону арфы.

Проваторов как восхищенный отец, неожиданно утвердивший все таланты дочери, вдруг рассказал о наиболее диковинном для него — невероятных достижениях четырехлетней Каролины в области техники, техники вообще, а не дирижерской. Здесь стоит пояснить, почему этот пункт талантов вызвал такое особое восхищение у папы — это ведь как раз то, что немного отличает этого двойника Проваторова в женском роде и четырехлетнем возрасте, собственно, от оригинала — от самого Геннадия Пантелеймоновича. «Нет, это невозможно постичь, она, в свои неполные пять, разбирается очень точно там, где мы с Терезой ничего не можем понять!»

«Она умеет включать не только телевизор и видеомагнитофон, но даже взять видеокассету и, нажав невероятное по количеству и последовательности кнопок, запустить видеофильм!»

Тереза говорит о способностях ребенка гораздо скромнее — она показывает существо движений маленьких пальчиков дочери на рояле. Только сочинения Каролины напоминают этюды раннего Скрябина. Много ноток попросту совпадает.

Некий очередной полупроклюнувшийся парадокс — великость собственного ребенка естественно проявляется для Проваторова, однако чудо здесь назревает несколько в другом — ребенок уже быстро и умело делает то, что Проваторов пока делать не может. И неизвестно, сможет ли когда-нибудь...

Подчас кажется, что столь высоко ценимое Проваторовым искусство владения техникой его ребенком можно вполне объяснить тем, насколько невозможно представить Проваторова наедине, например, с какой-нибудь обиходной человеческой установкой — миксером, печатной машинкой или же компьютером. Нет, он вряд ли бы растерялся, однако точно, что к этим вещам он бы не проявил никакого интереса, даже если бы все эти штучки, сговорившись, вдруг проследовали в направлении Проваторова. Думаю, что при этом наш маэстро спокойно бы просто переменял позу. Хотя с другим изобретением человеческого гения Проваторова представить можно с не очень мощным напряжением. Думаю, что вы уже догадались, с каким именно — это автомобиль. Проваторов берет такси, садится в машины — и вот, он уже на гребне пользования чуть ли не одним из самых чудес света в области человеческого освоения мира и окружающей среды. Однако мир баранки руля так же непостижим

для нашего героя, как и области повседневности японской робототехники, пространственно размещающейся в спичечном коробке.

Устройство проваторовского средства производства гораздо проще: он постигает вселенную тоненькой тростинкой, утверждая особенности своего вида прогресса. Однако непонятно, кто же сможет больше скрыть глобальностей за своим орудием труда: устойчиво-напичканный скафандрный космонавт или же кроющаяся пространства и ауры направо и налево вязальная спица Проваторова?

Есть еще одно слово в арсенале Проваторова, вполне непонятное для него — это слово «отдых». «Когда ты просыпаешься, то сразу начинаешь что-то делать, учить, думать, спешить куда-то».

Конечно же, можно прожить без отдыха в традиционном понимании этого слова — в том числе и санаторно-пляжном варианте. Но отдых у Проваторова, как я поняла, все-таки есть. Он, естественно, весьма отличен от привычного нам. Обычно отдыхом мы разумеем некое прерывание нашего повседневного, выверенного годами и днями цикла постоянства повторений — хочешь ты этого ли же не хочешь. Каждый жизненный день обременен повторениями — в них указывается и подтверждается принадлежность твоя человеческому роду. Спать в пижаме, утреннее пробуждение, кому не лень — зарядка, застилание постели, души и зубопроцедуры, просмотр газет и завтрак.

Если же что-нибудь не сделаешь — знай, ты покусишься на то, что не преемлет никаких условий и оговорок. Еще парочка таких неповторений — и это заметят другие, среди которых найдутся и ортодоксы повторений. Вот тогда-то и попадешься. Будь уверен — если хоть какое-то время продолжишь свою непоследовательность, то общество человек невольно захочет как-то от тебя хотя бы на время избавиться. Какими средствами — увидишь сам.

У природы, в которую так необходимо встроен человек, свой ход вещей, если можно так назвать приписанную последовательность ее личных повторов, которую обозначил для себя ее главный зверек. Он выбрал для себя самое необходимое и востребованно назвал все это годами, днями, неделями, порами года, днем и ночью, бурей, ветром снегом, землей и небом, миром и космосом, большим и маленьким, слогом и буквой... Шел, шел вглубь, понял, что впереди непроходимая стена — и остановился.

Я с самого детства и до сих пор не могу понять, объяснить себе хоть как-то, почему человек встает на рассвете, когда солнце вос-

ходит, а ложится спать вечером, на закате? Как так получилось, что свои дневные дела он совершает именно днем, после благополучного ночного отдыха? Он проживает довольно уверенно день, запечатлев его датой, часом, событием, которое никогда не забудет на протяжении срока его пребывания на земле. Если вдруг решиться и выяснит то, что в этот же момент времени происходит на оборотной части шара земли, то окажется, что все то же. Тот же порядок повторений, те же числа дат, дней... Люди сговорились сами с собой — это ясно, как божий день. Однако как удалось человеку сговориться с природой, чтобы вставать и делать свои узкоэгоистичные дела именно утром, чтобы его весь день сопровождал такой меценатский солнечный свет?

Непонятно, как удалось ему договориться с природой, чтобы именно ночью, на пару с солнцем отдыхать? Причем отдыхать таким простым и даже нигде не заработанным способом — просто спать, засыпая с такой востребованной легкостью?

Что это — некое самое простое и поверхностное, неожиданное для многих единение человека и природы? Или же результат некоего давнишнего их сговора, или же случайное совпадение совместного бытия этих двух мировоззренческих структур. Быть может, это итог некоего познания человека — неожиданного его проникновения в зазасекреченную кладовую тайн? Но ведь тогда получается, что человек так ничего и не узнал, он только сумел назвать одно что-то буквой, слогом, цифрой или цветом. Именование — это зашифровка, кодирование собственного незнания, невозможности проникнуть внутрь. Вот так и получается навсегда и на всю жизнь — все люди имеют одно законсервированное знание — небо, земля, облако, дождь, Дажьбог, лес, лето, шар, вечер, голубь, пионы, трава, а у кого-то, возьмет, да и заклинит слово — «миропонимание».

После недолгого знакомства с Проваторовым мне стало понятно, что он далеко не из тех, кто прибыл на сей белый свет хоть что-то кардинально менять: например, столь волнующее меня устройство дня и ночи? Он весьма органично слился с природой и предыдущим человечеством, не замечая пребывания обоих даже во время своего довольно продолжительного отпуска. И все же особенность его пребывания на белом свете имеет свой собственный оттенок — он делит год на две части — только на две. И в соответствии с ними строит свое бытие, отмечая не свой личный День рождения, а Дни рождения Солнца и Земли — 22 июня и 22 декабря. Живет раз и навсегда установленным сокращением дня и увеличением ночи, уменьшением ночи и пребыванием дня. И считает это единственно правильным.

Это правило своей жизни Проваторов никому не рассказывает, демонстративно пропуская каждую весну годовщину со дня сотворения себя.

Так наверняка проще слиться с природой — ведь получаются только две поры года в году, весьма органично переходящие одна в другую. Причем все становится в природе понятнее — плавный конец обозначен как начало, затем идут гармонии дня и ночи, которые весь год гармонично дополняют друг друга. Остается только выбирать, что тебе нужно, да и двигаться к вышеобозначенным числам.

Так от Проваторова веет каким-то востоком, в храмах которого 22-го числа зимы появляется первенко-плохонький лучик солнца, а 22-го летом, по нарастающей осветив всю полноту существа этого религиозного строения, на следующий день, как и последующую половину года, вовсе не появляется. Получается такой непривычно-продолжительный полугодовой закат солнца и такой же восход. Они равноправны в своей значимости и оба очень нужны. Так они и выдают в результате некую почти физическую постоянную развития, где никак невозможно отступление назад. Ведь все время что-то растет: то день, то ночь, то ребенок, то гриб.

Жалко, что человек не может применить или воспроизвести в своей надземельной части хотя бы часть конструктивных деталей этого вселенского сплетения земли и солнца, которому, даже поднапрягшись, просто попротивостоять невозможно.

Проваторов умело приноровился к повседневному бытию природы, чтобы оно не мешало ему работать. Так и живет, не возмущаясь ни опозданию дня, ни свету ночи, ни знанию своего будущего, ни холодной мокроте ноября, ни бою часов на Спасской башне. Ведь все было так, есть и будет.

Главное, не искать виноватых, почему так происходит.

ДОЛЯ УСПЕХА

Совсем недавно стало понятно, что Проваторов сам по себе не принимает такое важное для любого артиста слово — «успех». Он если и употребляет его, то говорит прежде всего о «доле успеха». Причем эта самая «доля успеха» в каждом человеческом предприятии у Проваторова относительна и весьма условна. То, что одна человеческая единица принимает за высочайшее достижение, то для другой — этот результат под именованием «успех» является чем-то непривлекательным, а потому и непознанным.

По этому поводу Проваторов утверждает, что самая лучшая дирижерская фамилия — Самосуд. Сам себе судья — и себе, и своим творениям. А ведь на самом деле, если кто не знает, был в Большом театре такой дирижер. Однако, как он оперировал своей фамилией, нам не ведомо.

Сам себе посудил, а уж два других судьи — время и общество пусть судят по-своему.

Для Проваторова успех сам по себе очень разнообразен, он имеет и разные ступени, степени, а также оттенки, каждый из которых — любой человек — мог вполне повернуть в свою собственную стезю восприятия мира. И ничего с этим не поделаешь.

Здесь маэстро вновь предстает мыслителем, разбирая существенность понятий, которые для него взаимоисключающе — взаимосвязаны: успех и значимость.

Похоже, что разделение этих понятий произошло в человечестве, в котором находится более одного человека. Если к одному прибавить другого, то один из них может оказаться обывателем. Если прибавить еще одного — это уже группа человек или людей. По-математически просто приплюсовать еще одного или же пару — то вновь изменится название — толпа. А методом присоединения, подбросив еще «один плюс один, плюс два плюс три», возникнет уже масса. Пора производить противоположное действие.

От массы отнять толпу и приблизить под этим именем к одному человеку самому по себе, то толпа станет именоваться чернью. О черни

Проваторов говорит редко. Почти никогда. Он употребляет это слово, когда думает о Шостаковиче.

Толпо-масса в его представлениях имеет только одно грандиозное определение — она «податлива». Причем этим словом может быть обозначена не простая совокупность людей, состоящая из ряда особей, которая группой может находиться, например, на улице или подъезде жилого дома. А та вовсе не совокупность, не предстающая так явно перед глазом, которая рассыпана по уютным и не очень квартирам, достроенным и недостроенным домам, по паркам, авеню и проспектам, по дворам, кондитерским и общежитиям, по лесам, полям и рекам (особенно в летнее время)...

Они все настолько податливы, что только дай призывный клич — и все вдруг предстанут перед тобою. Причем наверняка тут же займутся решением каких-то внезапно назревших глобальных проблем. Они податливы. Как в «приходе», так и в «уходе», выражаясь бухгалтерским языком, так и в выражении реакций этих самых «приходящих» и «уходящих».

Итак, успех и значимость. Проваторов размышляет. Его мысли наверняка проследовали так...

Есть спектакли в мире театра, которые в свое время с треском провалились. Например, постановка Мейерхольдом «Пиковой дамы»: под звучный шепот трех хлопков... но в истории этот спектакль звучит и дышит своей полногрудной значимостью. К значимости привел не успех — а провал. Другой же и спектакль, и концерт может вспыхнуть ярким факелом блестящего премьерного успеха, а через несколько дней погаснуть и не возобновиться никогда больше в веках. Все будут тут же забыты — актеры, режиссеры, певцы и писаки, художники и осветители...

Но что такое «провал»? Проваторов обычно предполагает, что не знает. Фильм «Человек и море» Куросавы имел полный провал в прокате, хотя это великий фильм всех времен и народов.

А вообще, Проваторов как-то заявил, что если на премьере не было определено большого количества хлопков, то это можно назвать весьма справедливым. Ничего себе!

Может, это и есть проявление некоей высшей мудрости Проваторова. Ведь получается, что реагирует на этот спектакль отнюдь не некая объемно-восклицающая массо-толпа, а равномернопознающий все предлагаемое зритель. Он воспримет все, ноотреагирует позже, хлопками внутри ли вне себя, на требуемом расстоянии пространства и времени.

Вот тогда, может быть, и придет эта должно-заслуживаемая оценка. И все же такое отношение к успехо-провалу спектакля у Проваторова, я поняла, сформировано его жизненно-творческой судьбой.

«Этот спектакль, все-таки, дерьмо», — написал на своей нотной партии один из оркестрантов, исполнявших «Катерину Измайлову» Шостаковича после того, как оперу уже запретили. И вновь некая податливость человеческой реакции... И все же, по Проваторову, «настоящее искусство действует безотказно». И так успех для Проваторова относится к категории приближения к истине и к правде, которые полнозвучны во времени и приближаются к огню олимпийских богов, зрелостью которого ослеплены все присутствующие до и после нашей эры поколения.

И все-таки Проваторов не может не знать, что такое успех, потому что хорошо знает цену всему в творчестве, в том числе и успеху.

Одна мимоходом рассказанная, почти нечаянно оброненная история стала тому подтверждением. Ее излагал Проваторов в обычно-необычной манере — как бы подшучивая над собой и одновременно стремясь, насколько это возможно, оценить себя со стороны, по-другому.

Однажды Проваторова пригласили выступить в небольшой курортный городок страны-острова Англии — Борнмут, в котором, что искренне удивило нашего маэстро, содержал оркестр винный завод. И это был оркестр высочайшего класса, как выразился маэстро на местном жаргоне, — это был оркестр европейского разлива.

Перед выступлением к Проваторову подошел директор оркестра и попросил: «У вас такой темперамент, а здесь очень чопорная публика, вы не могли бы быть во время выступления немного посдержаннее?»

Сложно предположить, как бы среагировал какой-нибудь другой дирижер на такое предложение. Ведь получается, что человек на некоторое время должен поменять что-то в собственной натуре. Разве такое возможно?

Но Проваторов учел это предупреждение. И здесь Проваторов, как вы уже догадались, замолчал. Наверняка речь шла о движении всех затронутых понятий во времени, движении всего, что только-только мы назвали. Это то самое, что по только освоенной нами методике Проваторова, выявляет глубину проникновения в понятие «успех».

Выдержав паузу, (ах, как жаль, что нельзя приложить грампластинку или же компакт-диск к сему нашему литературному изыску), Проваторов закончил: «Спустя несколько лет на одном из банкетов в Кремлевском дворце съездов ко мне подошел Родион Щедрин и сказал: «У меня был авторский концерт в Борнмуте. Они до сих

пор там говорят о Вас. Я поздравляю Вас с такой памятью такого великолепного оркестра». Все.

Наверное, та, самая надежная марка успеха, о которой здесь повсеместно хочется вести речь, сокрыта в проваторовской записи «Катерины Измайловой». Ведь именно по этим пластинкам уже много десятилетий изучают эту оперу представители музыкальных школ, училищ, консерваторий и музыкальных библиотек.

Наверное, истинный успех «по-дирижерски» — это когда воедино сливаются произведение композитора с полнейшей воплощенностью его дирижером-исполнителем. Тогда получается, что произведение навсегда связано и просто не может существовать без него.

Так, при издании в Париже пластинки записи этой постановки «Катерины Измайловой» забыли указать фамилию дирижера. А пластинка-то сама по себе оказалась золотой — она получила гран-при как лучшая в Европе в 1966 году. Так Проваторов как бы оказался без фамилии.

А вот шагает еще один представитель этой когорты успеха по-проваторовски. Это продвигается по шири проспектов нашего города штраусовский Кавалер роз, сбежавший от невоспринявшей его публики в оперном театре, покинувший и ставившего его на сцене Проваторова, и солистов, пожелавших предстать в его обличье.

Он ушел, следуя воле Проваторова, который, будучи главным дирижером театра, выносил и создал его.

Кавалер, в силу своего неукротимого характера, не мог найти очень долгое время приюта на территории бывшего СССР. Правда, замечает Проваторов, в 1934 году опера шла несколько месяцев в Ленинграде...

И все же он ушел. Причем, говорят, навсегда. В нашем городе его нрав готовы были лицедреть не более пятисот человек зрителей ежевечерне. Однако уже после первого отделения их становилось в два, три, четыре раза меньше, чем в начале спектакля.

Были и другие моменты пребывания кавалера на сцене, что-то стало слышно и по поводу разногласий, по поводу распределения ролей в спектакле. Хочется объяснить это обилием желающих попасть на роль кавалера. Вскоре проявились и другие потаенные козыри этой оперы.

Однако, если судить по результатам оживающей сквозь годы фактуры, истинным почитателем Кавалера так и остался в нашем городе лишь один маэстро Проваторов. Ведь именно им двоим, достойным друг друга, в тот раз пришлось уйти из воплощенно-обустроенно-

го спектакля в город, чтобы развеять горечь утраченного понимания и возродиться вновь. Но увы, где-то в другом месте и измерении.

И вновь для нас образуется гремучая смесь успеха и провала. Как считать: если Кавалер вышел гулять просто на улицы города, такой аккуратно и оригинально воплощенный в театре — что это, успех? Или же это провал — столь долгое нахождение нигде — то есть теоретически на улице? Если на спектакль поначалу пришло пятьсот, а осталось сто. Что это? Нет, здесь необходимо учесть небольшую, но значимую оговорку: а если эти сто остались после завершения посещения в бешеном восторге?

Но что же им остается спустя несколько лет небытия Кавалера в театре? Искать, если не терпится, его на закоулках с тем, чтобы вернуть на подмостки? И вновь проблема: что значит творить для единиц, выраженных в данном случае сотнями? Наверняка спустя и пару столетий, если они доживут, тот затаенный блеск и шик нашего местного Кавалера не утратит для них своей притягательной силы и глубины постигнутой тайны.

Не совсем ясно, как же все-таки обстоит дело с этими долгожителями, однако понятно, что проживая хоть какое-то время на улицах, площадях и проспектах столицы, наш Кавалер хоть в какой-то степени действует на их аурное наполнение пространственно-временным воздухом.

И к месту будет пояснить, когда же самый обыкновенный городской воздух, принесенный из полей и лугов деревни вдруг может начать именоваться «аурой». Мне кажется, что это слово, если так тяжело Проваторов применяет его к театру, так же естественно и свободно может применить к городу. К городу как к событию человеческой жизни. Заходишь в город — и он пеленою обволакивает тебя, как густой и мокрый туман твое согревающее его дыхание. Город отличается от других поселений человечества более твердым, густым и жестким разделением того, что ранее для всех людей именовалось полем, иногда полем рядом с речкою. Это, наверное, именовалось лугом. Эти все некие упруго висящие до ближайшего землетрясения или наводнения структуры соединены только лишь общим для всех названием этого города. И еще людьми, которые рыскают в этих установленных пределах в потребности обрести хоть когда-нибудь покой.

Постоянство зданий утомляет входящего. Особенно если они не очень красивые, а сооружены на века. А если взять, да и разрушить все их, такие некрасивые, до основания, то это уже будет горе. Эх, где он, тот, который свел это все вместе и сказал: «Не смейте перечить, но все это называется так...»

Равные среди равных, как вы пожелаете — это вокзал, почтамт, театр. Все это здания, определенные собственной предназначенностью находиться на отведенных им местах с тем, чтобы принимать возжелавших почтить их присутствием людей.

Вот и получается, что театр попросту зависит от самых общих черт каждого города, от его наполненности тонкими ушами и чувственными душами. Формулы учтения таковых пока нет, однако уже многое можно определить, говорят, по внешнему виду старожилов, по входной двери вокзала и по названию улицы, на которой расположен театр. Понятно, что первые два здания как бы обязательны к посещению всех живущих и не живущих в городах, а уже третий род, сорт и вид выделенного нам здания — присутствуют в личной жизни каждого по желанию.

Обычно всякий по профессии ищет третью составляющую индивидуально, по своим трудовым потребностям. Ясно, что дирижеры посещают и находят свои здания, поэты — свои, учителя — свои, а дилетанты всех земных рабочих специальностей — свои. И Проваторова здесь не обманешь — в каждом городе он обозначит очень уверенно ход продвижения своей ауры и места совпадения ее с проявлениями ауры города.

Естественно, что наш герой никогда ничего о себе не собирал. За исключением, пожалуй, того, что мимо его воли и желания проникло за двери его квартиры. Какой-то буклет, пара подарочных вырезок, несколько подаренных ради приличия с упоминаниями книг, охалка журналов, которые больше повествуют о времени своего издания, нежели о вечности, десяток пластинок, если повезет, с аннотациями на полувыцветших страницах (какая речь может идти о сохранности материалов о человеке, который горит и сгорает профессией), да и пророненные сквозь года три фамилии публиковавших большие статьи в бывшей центральной прессе.

Как-то на кухне Проваторова, потянувшись за уроненной чайной ложечкой, обнаружила кусочек картона. Это оказалась визитка одного видного государственного деятеля — ранга премьер-министра, которая добрый год сохраняла свои позиции на завоеванном пространстве пола. И так и умерла, невостребованная, через пару минут на дне мусорного бака...

Какой архив, какие документы, какие контакты? Но кое-что — в мере крупиночки, все же есть.

Бывает так, что успех сам по себе выходит из кажущимися столь элитными стен театра с тем, чтобы стать первичной наживкой для

неожиданно ставших плотной стеной газетчиков. И иногда от их выступлений веет отголоском правды.

Некогда выступал Проваторов в одном югославском городе с местным оркестром и смог вследствие высшего пилотажа собственного профессионализма, вполне выявить нечто ранее реально не доступное окружающим. Вполне явно обнаружить затерянный во мгле гор и неуклюжих дирижерских жестов неожиданно проявившийся потенциал оркестра. Оркестр сам неожиданно для себя взял, да и зазвучал. Проваторов сумел найти те сокрытые навсегда гаечки и ключики, завинченные не в ту сторону и кое-где опрокинутые на бок, сумел расставить все на свои необходимые места, объединил и нажал на все это в целом, чтобы оно активно заработало. Наверняка никто это не делал или же не смог сделать такого с оркестром.

Невольно приходит в голову мысль, прямо-таки ударяет, сколько же может быть на земле таких оркестров, вполне замечательных, которые и проживут свою вековечно-скоротечную жизнь, так и не только не выразив своих способностей, но даже и не познав их.

И вот озвученный приговор по-югославски: «Оркестр словенской филармонии с Геннадием Проваторовым звучал так, как в лучшие свои времена».

Так и из местной муниципально-духовой «Немиги». Проваторов, говорят, иногда выдавливал такие соки звучания, что такое не снилось не только близлежащим оркестрантам, но и дирижерам и зрителекритикам, но даже и боннским представителям немецкого народа, которые писали — «Праздник, посвященный 150-летию боннского памятника Бетховену не состоялся, если бы не выступление оркестра духовых инструментов под управлением Проваторова».

О, вновь взывает к чистоте истины эта великая и загадочная фамилия дирижерская — «Самосуд». Существуют восторги публики и вздохи критиков. Но есть и некая точная самооценка, которая находится где-то в мировоззрении человека — в области совести, если таковая имеется в наличии.

У Проваторова по этому поводу есть личный счет удач и неудач, вполне самокритичный, который соотносится в процентном отношении — 40 к 60.

К этим шестидесяти Проваторов относит и ряд концертов, данных им еще в годы советской власти по выездной системе. Тогда уж, следуя неким тоталитарным догмам, успех каждого коллективного мероприятия, должен был быть практически обеспечен и гарантирован. Знай, дирижер, делай свое партийно-дирижерское дело, и все будет хорошо.

Но нет. Успеха как и не бывало. Хотя в зале находились весьма известные лица — выдающиеся доярки, герои-колхозники. После выступления они приветствовали проваторовский оркестр вместо аплодисментов абсолютным молчанием: слушатели просто ничего не понимали, как объяснял для себя Проваторов. А может, они были просто шокированы таким открытым предъявлением существа неизвестного им мира?

Понятно, что аплодисменты могли раздаваться и во время пауз. Но после окончания исполнения, быть может, они ожидали продолжения, никак не реагируя на труд музыкантов?

Проваторов именуется эти концерты не иначе, как ужасными. Конечно, дирижер как одна музыкальная единица может пережить все перипетии концертной судьбы. Но что сказать оркестрантам? Ведь есть вопрос еще и некоей моральной удовлетворенности коллектива от работы?

Вспоминая те времена, маэстро в духе некоей общей для нас всех обреченности, утопая в витиеватости новорусского кресла, которого все же нет в его квартире, немного завуалировав глаза, отмечает: «Искусство не принадлежит народу». Назовем это еще одним парадоксом Проваторова. Это некий ответ на то, что в советское время утверждалось, будто музыка не может быть сложной: народ должен все понимать.

Конечно, если собственное бытие присовокуплять к народному, то восприятие музыки станет намного проще, а жить в нашем мире намного легче. И это пришлось очень тонко прочувствовать и на собственном опыте — на праздновании дня работников сельского хозяйства рядом с бывшим поместьем Радзивиллов. И хотя на сей раз здесь установился несколько иной дух, нет, даже не дух, а запах, настоящий запах чего-то невероятной степени съедобного, все же значимые пространства исторического времени свернулись на сей раз в некие дотоль неведомые сплетения, распознавать которые и прибыл в этот провинциальный городок околостолычный духовой оркестр под руководством Проваторова.

Публика, утомленная надолго застрявшим на небе полуденным солнцем, оформилась в некий полутреугольник, с тем, чтобы плавно и вольно проследовать без помех в отверженные намертво двери второго по значимости сооружения в этом старом городе — здания с готическо-сталинскими колоннами, именовавшегося вот уже несколько десятков лет клубом.

Проникнув в его пределы, она неожиданно в своей организованности столь равномерно растекалась, что оставалось непонятным, как это было возможно, без изнуряющих подготовительных тренировок, смочь приобрести в его величестве — форме — свое второе рождение. Мне показалось, что это стройное овладение полами и углами фойе свершилось благодаря воцарившемуся здесь запаху свежей прожаренной свинины и колбасно-ветчинных неегипетских пирамид, которые в качестве экспонатов демонстрировал на многочисленных столах, подобных магазинным прилавкам, местный мясной комбинат.

Публика, похоже, была ошарашена не столько обилием внезапно представшей произведенной на днях продукции, сколько ее бли-жайшей, не требующей никаких жизненных уступок и жертв бес-платной доступностью. Только то, что полагалось как выше обозначенной нормы, предлагалось приобрести за деньги. Но никто не нарушил этой гармонии воцарения на несколько мгновений высших сил и стихий мира, воплощавших в себе ряд столь долго назревавших в северных странах летучих в своей глобальности понятий, среди которых и такое, как коммунизм.

Казалось, что эти только вошедшие сюда люди как бы вкушали плоды неких иных миров, столь аккуратны, выверенны и гармоничны были многократные действия, производимые, как правило, нижней, слегка отвисающей у некоторых персон, отнюдь не вставной челюстью.

Тем, кто побывал здесь, кому удалось вкусить этот неожиданный в своей организации и доступности миропорядок, думаю, запомнит его надолго.

Вскоре завершившим в пути к зрительному залу трапезу предстояло вкусить еще одно, судя уже по времени — десертное блюдо, под которым в туманных лучах уходящего солнца, разумелся концерт. Публика постепенно стала приобретать некую окончательную форму, которую заранее можно было рассчитать по самой простейшей, а оттого и совершенной физической формуле, которая еще с ранних классов школы поражала своей неповторимой наглядностью и положительностью величин.

И здесь гармония предстала вновь своей неповторимой и оригинальной явью, настолько совершенной, как бронзово-рубиновый бисер гранатно-фруктовых бус опоясывал огромный белесоватый торт, поданный в завершение мясного пиршества нескольким парам особо отличившихся сельхозработников.

Они искренне хвалили только что отзвучавший концерт, словословили приглашенным музыкантам, отбивая чечетку заранее

неприготовленных речей, медленно, но не сонно тупя свой прозрачно-уверенный взор в направлении башен старого города, как будто томно стремясь понять, кто они и откуда.

Наибольшее впечатление произвел «Танец ломового извозчика» Шостаковича, который исполнялся на бис то ли три то ли четыре раза. Грандиозность успеха, похоже, была обеспечена тем великим вихрем, который воссоздал Проваторов на сцене, представ одновременно в нескольких ликах, из которых самой высшей оценки на сей раз удостоился именно извозчик. Непонятно, кто же произвел большее впечатление — то ли сочинение композитора, то ли выдающийся артистизм дирижера, но одно можно утверждать точно: они были в этот раз невероятно удачливы в этой притворно-завораживающей инсценировке.

До сих пор невозможно установить, какой стороной своего искусства маэстро смог объять каждого отдельно сидящего человека, чтобы он превратился в часть общего состава публики, которая смогла предстать в истинном единстве собственного младенческого первородства. Особенно впечатляла искренность и откровенность различения и моментального усвоения того, что происходило на сцене. Это было довольно понятно — ведь эти люди не были обременены ни наличием каких-либо затесавшихся фальшивых нот, ни сутью, или же наличием трактовки исполняемого произведения, ни просроченными вступлениями музыкантов, если таковые имелись, а может, даже и отсутствием неких пар особ или особей, без которых концерт в столичных культурных обсуждениях был бы признан провальным.

Казалось, что эти люди только пришли в наш мир, не научившись скрывать открытости и волеизъявления своих чувств под покровами взросления, дипломатии, угоды бесконфликтности взамен на что-то другое.

О, как великолепно эта незатронутая глобальной государственной симфонизацией публика, столь явно и пространно, посредством шума и голоса декларирующая всю прелесть и яркость непосредственного восприятия красот мира детишками ясельного возраста!

Всеобщее ликование утвердило маэстро как несомненного героя дня, чествование которого стало переливаться во все последующие события этого вечера, как и предыдущие, среди которых — было и изумительное по своей визуальной красоте посещение главнейшей достопримечательности как сего города, так и всей окружающей страны, находящейся в окрестности этого старого несвижского замка, такого непонятного в собственном предназначении и такого великого в собственном, заветно-непоколебимом противостоянии стихии времени.

Проваторов органично двигался не то по китайской, не то по японской аллее, выражая своим немногим собеседникам чрезвычайное удивление и красотами близлежащего к замку парка, и тем, что нечто подобное находится где-то рядом с его работой, как временной, так и постоянной. Он сразу как-то очень точно дал благородное имя этим местам — графские.

Проваторов шел медленно, очерчивая добротностью взгляда страны предстоящих вековых величин, каждая из которых могла наверняка поведать столько же нового и актуального о всеобщем прошлом, как и наш герой.

Спина этого русского маэстро удобно для глаз измеряла ширину каждого представителя древесной породы, таким образом накапливая информацию для запоминания в компьютерной памяти, с тем, чтобы в дальнейшем передать ее в космическое пространство, развесившееся над континентальной поверхностью этой страны.

Мы двигались в направлении темно-серого встретившегося водоема, который тонкими вуальными сплетениями с проступавшими частями обветшалого и выцветшего осеннего горизонта просматривался сквозь выверенные веками сочетания тонких ветвей этих таких толстых деревьев.

Мы негромко разговаривали. Речь шла о крысах. Похоже, что эта тема волновала больше других нашего сегодняшнего гида, который уже довольно продолжительное время работал большим человеком по меркам нынешнего времени — поваром в бывшем радзивиловском замке, ныне свежевыкрашенном в моде захолустной архитектуры последних лет санатории.

Этот экзотический дипломированный специалист кулинарного дела указал на любимые тропы отдыхающих в старом парке этих княжеских окрестностей, а затем высказал весьма благодарным слушателям собственную, весьма привлекательную по звучанию на слух, выстроенную и выстраданную в прекрасное время приготовления завтраков, ужинов и обедов, а в промежутке между ними — еще и полдников — насыщенную логическим блеском и доступную всем желающим теорию о пребывании на этой земле полчищ этих маленьких животных, благородных старожил, как он определял, кладовых всех на свете замков мира.

Повар утверждал присутствие крыс на самых глубоких, нижних этажах или помещениях этого замкового сооружения, причем множественность разноликих судеб этих мелких зверьков он ставил в зависимость от исполнения собственного каждодневного профессионального

долга — кормления отдыхающих масс людей, располагавшихся в иерархии лестничных пролетов и ступенечек немного повыше.

Так и хочется предположить это все происходящее в некоем вертикальном разрезе, пробираясь усердным построением весьма умозрительного представления снизу вверх: проголодавшиеся крысы, изнемогающие от сладострастных веяний по-аппетитному ароматизированного воздуха из щелей в полах; чуть повыше — повара, среди которых и наш гид, беспрестанно исторгающие незыблемость устоев человеческих пищеприемов; ну, а если предпринять еще парочку виртуальных шагов для соблюдения окончания симметричности нашего визуального ряда, то тут уже ничего не остается, как лицезреть органику непостоянства судьбы, рока или участи пребывающих здесь одаренных весом санаторных путевок магистров жизни.

Повар во сне осенней непогоды размышлял: «Крысы — это определяющая черта нашего замочного мира, без этих плотоядных махрово-хвостатых зверьков просто невозможно определить значимость нашего места на земле».

Понятно, что его местом на земле был бывший радзивиловский дом. В словах нашего маэстро поварского ремесла, именно кулинарный вид человеческого искусства, даже во время выполнения его на низменных этажах здания, является единственно-возможным средством обороны и спасения достоинства этих архитектурных красот.

«Если хоть на несколько дней, на неделю прекратить этот бесперебойный процесс приготовления еды, то крысы с излюбленных подвальных мест поднимутся по ступенькам и подпольным ходам вверх, следуя все выше и выше, потворствуя своим изглодавшимся кишечно-желудочным инстинктам, которые смогут не только заполнить санаторий, но и перекинуться на древний по местным меркам город».

«Представляете, что тогда произойдет с нашим замком, что будет твориться, наконец, в нашей околзамковой окружающей среде мира и города, когда толпы воинственных животных ринутся на поиски ставших такими привычными явств средних этажей замка?» — искренне вопрошал знаток кулинарных дел, защищающий неожиданно приобретавшее глубокий генетическо-биологический смысл его такое понятное, заслуженное место под дневным светилом.

Вскоре мы подошли к воде; каждый думал о своем, молча и немного потупившись смотрел в мутную осеннюю воду, произвольно выбирая по школьному вкусу геометрические тела желтых, красных и зеленых листьев, которые аккуратно держались друг за друга, как будто желали пройти вброд этот тусклый, поеживающийся от ды-

хания скомканного облаками северного ветра, ровный, как вышивка гладью, водоем.

Сюжет и интерьеры возможного кинофильма могли дополнить помимо замка, воды и парка — огромное небо, простирающееся от высоты цветного следа, оставшегося со времен летней радуги до тонкой линии свода, форму и положение которого каждый из монтирующих пейзаж своего личного изображения, мог подобрать самостоятельно, даже нарушив те рамочные пределы, которые утвердила тотальная ограниченность рабочего инструмента людей двадцатого века — объектива фотоаппарата и кинокамеры.

Нам повезло — возникла возможность чувствовать нарастание пронзительной тишины, оценить значимость которой способны не все. Если почувствуешь, то невольно заметишь, как ее продлить, не нарушить, запомнить, чтобы взять с собою на память и хранить так долго, насколько возможно, чтобы создать и сюжеты, и интерьеры всех реальных и выдуманных, рисованных и снятых картин, чтобы с лихвой хватило на всех, кому недостает.

Забота о насыщении тишиной — это продление всеобщего положительного умиротворения, которое продлевает ломкую хрупкость бытия каждого: кому на мгновение, а кому — на целую жизнь.

Отношение к тишине формирует разнообразие человеческих орга-низмов: одному она помогает создать художественный образ, другому — осознать свою суть в этом таком непригодном мире вещей, третьему — опробовать себя в таком желанном прикосновении к возвышенной конкретности прекрасного, четвертому — обрести урок соприкосновения с тонкими и высокими материями действительности, которые облагораживают и сохраняют своим повседневным попечением и уходом крыши и террасы жилищ — твоих и твоих близких, включая соседей.

Обволакивающая тишина околзамкового пространства подействовала на окружающих как упруго-организующее средство напряженного состояния умственных устремлений, зовущих и собирающих в существе своей целесообразности винтики и шурупчики всемирной людской целостности, о которой некогда молила вся русская философия и культура, так и не нашедшая своего емкого и надежного пристанища в повседневности, коим все присутствующие могли обозначить каждодневность фирменного оборота мыслей в государстве.

МИР ПАРАДОКСА

Вот он, новый, пронзительный в своей новизне постулат нашего главного героя — Проваторова: «Искусство зовет к себе, но оно имеет гордость, оно не унижается перед теми, кто не способен дотянуться до него».

Вообще-то сегодня довольно сложно представить себе огромный симфонический оркестр высочайшего класса со всеми своими баулами и сноровкой, нарядом академического дирижера Проваторова в выступлении на празднике по случаю недавно добытого из недр земли небывалого урожая картошки. Зрелище-то само по себе можно представить, а может, и лицезреть, но представить в ранге государственной политики по выездной системе — невозможно. Так, пришлось бы такому гиганту-оркестру переползти из села в село с набором классических вещей русской музыки начала двадцатого века. И, главное, ожидать заслуженного успеха, вполне гарантированного в какой-нибудь из западных фешенебельных столиц.

И все же предыдущее положение Проваторова — почти парадокс — не мог бы быть зачислен в касту утвердительно-мировоззренческих по вполне понятным, грубо выражаясь, неким высокомерно-расовым оттенкам причин, если бы маэстро не сгладил его другим постулатом: «Публика — это всегда ребенок».

И тут Проваторов вводит в курс музыкантско-дирижерского ремесла законы, воцаренные в вечное пользование и обращение в детских садах нашего мира, выдвигая вперед лозунг: «Ребенок всегда прав». В итоге получается, что публика всегда права.

Так неожиданно возникает на сию минуту не вполне логичный ракурс. Ведь получается, что концертные залы и театры как бы заполняют в том числе и все взрослые в качестве детей. И здесь уже говорить о какой-то неподготовленности этой всегда детской публики просто невозможно. Каждый приходящий в театр должен быть рад, он должен получить удовольствие. И здесь вступают в дело жесточайшие законы капиталистического рынка.

Обычно человек платит за вход в это здание, которое, в свою очередь как бы гарантирует ему какое-никакое эстетическое впечатление.

Театр начинает нести ответственность за свою работу, потому что получает за свои услуги деньги. Эту формулу деятельности театра объяснил мне один молодежавый вахтер, который застопорил мое бесплатное продвижение в фойе злободневными разглагольствованиями о существовании театрального жития.

«Поверьте, все стараются, чтобы состоялось это для всех видимое и слышимое...»

«В итоге этого всеобщего осуществления получается радость и наслаждение для всех, как для детей, которые получают это бесплатно, потому что не знают пока еще, что такое деньги...»

«Конечно, в успехе могут весьма помочь театру знаменитые имена. Вам становится значительно легче, когда вы разделяете свою ответственность за происходящее с Чайковским и Пушкиным. Здесь, главное, отстоять свое скромное место — кому на сцене, а кому в вахтерской будке. Ведь подчас главное именно то, чтобы в спектакле вас никто не приметил. Особенно когда всех уверенно поглощают масштабы Чайковского и Пушкина, например, в «Пиковой даме...»

Вахтерские максимы, высказываемые в стенах этого небольшого, но звонкого коридора практически каждый час, приобретали все новые формы собственного облачения, которые каждый входящий приветствовал по-своему. В зависимости от уровня соображения своего умственного потолка, однако скорее от времени, которое каждый проникший затрачивал на преодоление этого огороженного пятью дверями помещеньца.

Стекольное покрытие стола давало возможность отстукивать необходимую для снятия нервного стресса дробь этому промежуточному театральному работнику. Обычная, барабанная, она приобретала небывалый размах в пальцах некогда хорошо обученного, но теперь уставшего за свою короткую карьеру пианиста. Пальцы принимали профессиональные рояльные позы и при выдаче ключей от театральных комнат, причем сворачивались в довольно диковинные, казавшиеся невозможными для простолюдина, плотные фигурки, напоминавшие для наблюдавших со стороны некие лепные и скульптурные композиции. Взятые в белые тонкие руки ключи своим металлическим звучанием дополняли в качестве инструмента эту ледяную архитектуру человеческой руки — в вахтерском предбаннике даже летом было довольно прохладно.

Голос этого человека в моем представлении несколько не соответствовал строгому и жесткому чертежу его подсохших ладоней, поэтому удалось не обращать на него внимания и так проникнуться свежими

мыслями, чтобы некоторые из них отложить в возможное долгое пользование в будущем.

Маэстро этого промежуточного помещения вскоре стал вслух размышлять, подошла бы ли его внешнему виду столь достопочитимая им ливрея — мечта последних лет его только что наладившейся и утвердившейся жизни. Если бы вдруг она явилась на его продолговатые плечи и была изготовлена из неких полузапретных высоких материй, то наверняка стала бы столь же значимой вещью в этих закрытых для непрошенных лиц апартаментах, как и неизвестно как заблудшая в эти места репродукция картины Веласкеса.

Пространство квадратных форм художника, казалось, было перенесено на скромность уклада этого полутораметрового заведения, и я, плененная недоступностью столь близкого черного входа в театр, стала любоваться красотой этого нежданного совпадения. Репродукция служила надежной и нужной декорацией рядам уверенно распластавшихся связок ключей, которые хрипло дребезжали при каждом трепетном обращении к ним хозяина. Непонятно все же, почему так все устроено в мире — каждая самомаленькая вещь — даже какая-то связка ключей должна кому-то принадлежать. И к тому же откуда, на каком-то врожденном уровне каждый, кому хоть что-то принадлежит, с самого раннего детства прекрасно осознает это.

Так и этот господин, раздражение в голосе которого для меня уравнивалось его натертыми до подобия лоска, казалось, несколько раз отреставрированными башмаками, вдруг активно стал проявлять чувство собственного хозяйского достоинства не только на вход в театр, но и на те пятьдесят сантиметров скамейки, на которое вот уже как четверть часа претендовало мое утомленное в бегах за Проваторовым тело. Ничего не оставалось в этой ситуации, как отвлечься в своих мыслях от этого человека и проследовать далее собственным ходом.

Театр нельзя оправдывать, если что-то не получилось — «все-таки» — это оправдательное слово русского языка сюда не подходит.

В некоем самом общем движении мира и развития должна утвердиться некая ответственность предложения-представления и восприятия. Наверняка, в этой формуле театрального прогресса и кроется как бы существо успеха во всех его приложениях к человеку, который мы сформулировали как его долю.

Долей могут обладать и насыщаться многие. Это просто, а потому и не очень обременяет ответственностью перед миром. А, наверное, успех как нечто глобально-целое, самодостаточно-довлеющее в своей

исконной оригинальности, — это привилегия гениев. Да и то: к кому как соблаговолит время. Отбросит на века, забудет, а потом найдет. Или же напомнит о себе долей благоразумия и утвердит в постоянное пользование еще при личном пребывании на планете.

Вообще-то, мне иногда кажется, что неожиданно проявленные гении в некотором количестве на планете — это некое обременение для живущих на ней каждодневным бытом. Ведь если вдруг обнаружится в некоей, хотя бы отдаленной близости этот, как правило, вездесущий господин гений, то ох как непросто придется окружающим, среди которых наверняка обнаружится еще парочка таковых, еще пока не признанных, но возомнивших о себе иногда невесть что. Мэру собственной гениальности определяет обычно себе каждый самостоятельно, особенно на первых порах жизни. А если учесть, что гении могут проявляться во всех присутствующих в мире профессиях, коих на земле несметное число, то какой-нибудь отнюдь не первоклассный математик смог бы во всякой прогрессии определить количество каждого из них на один квадратный сантиметр. Вообще, гений — это вначале горестное усложнение жизни других, а потом все же, с ростом и течением времени — резкое упрощение, если вдруг мысли этого гения возьмут, да и проникнут повсеместно в повседневность каждого из нас.

Ведь что ни возьми — вазочки, ручки, очки, ткани, самолеты, изданные и еще не изданные книжки, принтеры и конфетницы, кремы и духи, лифты и кирпичные строения, булочки и бенгальские свечи, грузовая машина, пылесос и кинематограф — это дело рук и мозгов их, уже воплощенных.

Проваторов производит звучание — оно то же дело рук всего находящегося в человеке, уже, естественно, воплощенного. И невольно хочется заметить, что проявления этой высшей меры одаренности человека в проваторовской профессии как бы наисложнейше воспринимающиеся другими людьми на земле. Иначе путь от произведения до всеобщей земной воплощенности, а значит, востребованности, — наиболее долгий, тернисто-тяжелый. И сокращение времени пребывания в этом пути, увы, пока не предвидится, как мне иногда кажется.

Подчас такие мысли посещали меня во время присутствия на неких практически благотворительных концертах. Нет, на них не собирались деньги, благотворительностью выступала сама исполняемая при помощи музыкантов музыка — она звучала для приглашенных бесплатно. Приходи — да и вкушай себе потихонечку.

Хотя иногда казалось, что эта благотворительность происходила в городе в первую очередь вследствие лени филармонических деятелей, которым чаще всего все равно, кем заполнен партер и бельэтажи.

Однажды мне пришлось сидеть на балконе с наиболее продвинутыми представителями некоторых строительных училищ, билеты которым были розданы, как призналась крашенная блондинка справа, во время объявления их классной дамы об отмене ежесубботней дискотеки.

Мне казалось, что некие невероятно взбудораженные античные стихии только могли вступить за происходящее на сцене действие, чтобы хоть в какой-то мере защитить от этого всепроникающе-всепоглощающего шума на балконе. Как можно было создавать такое бесстыдное чудо под лжебриллиантовым потолком, до сих пор остается загадкой. Похоже, что весь дискотечный техногенно-генный гам воцарился на тонких, довольно восприимчивых сводах этого привыкшего знать совсем иные выражения человеческого естества.

О, эти окультуренные неким другим способом деятели человеческого рода, потаенные знатоки некоего иного мира, так незванно-негаданно заявившего о себе власть!

Однажды нечто подобное приключилось на одном из великих концертов, где исполнялась Пятая симфония Бетховена. Часть зала заполняли даже не те смыслово-обозначенные Проваторовым чукчи. И вновь — отсутствующие афиши на улицах города решили заменить раздачей бесплатных билетов — они-то отпечатаны много десятилетий назад, одинаковые для всех лет, исполнителей и произведений. Взял, протянул руку и отдал, а там взяли, непонятно, зачем. Взяли по инерции, как иногда берут просящие.

На этот раз прямота постижения Бетховена выразилась в том, что два взвода солдат, пришедших познавать плоды труда музыкантов, уверенно разместились в лучших креслах партера. Вся значимость воцаренных представителей и других специальностей уже повыше дала о себе знать только что обнаруженным совпадением частоты колебаний оголенных сердец сверху и снизу.

Появление дирижера вызвало поначалу небывалое в этих стенах недоумение, а затем смех и посвистывание. Оказывается, что сии голоса вселенной возжелали обсудить увиденный в первый раз в жизни наряд всех присутствующих на сцене — фрак. Я раньше даже в самых пылких мечтах не могла себе вообразить, как это может быть, оказывается, смешно — серьезные лица в строгих одеждах, приготовившиеся исполнять известную только им сложность.

Сидевших в зале порочно все удивляло. Поначалу образовался некий вакуум между этим, активно живым и слепо повинующимся только командам и другим, только возникшим на сцене. Это другое сразу отличалось некоей устойчивой, непреступной недоступностью, которая сразу себя определила и аккуратно выстроила, уверенность которой могла быть только уколота и в какой-то крошечной степени низвергнута наглостью вульгарной шаржированности.

Если честно, то до этого дня я думала, что бетховенское начало Пятой симфонии — «та-та-та» принимает всех на свете, без исключений.

Причем реакция, казалось, могла бы быть совершенно различной на это «та-та-та» — от тишины до вскрика, однако на этот раз эти зловещие звуки не вызвали никаких изменений в зале — они просто не были замечены за обстоятельными разговорами этих небывалых посетителей.

С солдатами обстояло дело несколько полегче — они немного испугались самого первоначального произнесения слова — «Бетховен» во время представления программы концерта. Тут же пригорюнившись, они притихли, отяжеленные безрадостью предстоящих десятков минут: все-таки армейская дисциплина может выручить и не в столь зловещих ситуациях. Именно она дала ту долю понимания сослуживцам, которой так не хватало ремонтникам в гражданском. Так и хочется поразмышлять, насколько связаны в жизни и мировоззрении людей эти два понятия — дисциплина и культура человека. Может, наведение дисциплины — это и есть то самое окультуривание людей? Правда, из-под палки?

Интересно, а если в ремонтно-строительных училищах ввести в ряду основных предметов преподавание симфонической музыки, изменилось бы что-нибудь или нет? Например, в добровольном приходе на симфонические концерты, или же просто в поведении пришедших из этих же мест. А может, все это бы так повлияло на сих представителей общественности, что они вдруг начали строить и ремонтировать дома и иные здания, включая театры, под звучание той самой «симфонии»?

Хотя подобное нововведение по существу сродни поголовному введению во всех детских садах обучения, например, дирижированию. Тогда бы уж наверняка проступило некое выражение неожиданно пробудившегося национального самосознания в столь сызмальства окультуренных жестах толп наших сограждан. Речь, понятно, идет о внедрении методики Проваторова, насколько это можно себе предположить.

Интересно, а что произойдет, если такая группа жаждущих осквернения высокого искусства вдруг, не дай бог, попадет в театр, да еще купив билеты за собственные кровные? Может, в этом случае и проймет что-нибудь их — хотя бы движение находящихся на сцене? Если они попадут сразу же в театр, то наверняка им будет немного получше, хотя и здесь ясно, что симфоническая музыка — «с» и без театральной приставки требует некоего ворошения интеллектуально-абстрактных потенциалов человеческих масс. Но это не проходит даром: человек вследствие мышечных усилий своего мозга потихонечку обретает вычеловечивающиеся свои черты. А ведь иначе он может обратиться или превратиться в некое невинное животное, вечно гуляющее само по себе, вдали от цивилизованности и цивилизации, коим представителем во все возможные века была и есть симфоническая музыка.

ЗАПАД–РОССИЯ–ВОСТОК

Оголтело вползающий в Россию, никем не придавленный, ящер массовой американоевропейской культуры, голый и жестокий, умело знает свой вес и являет авторитет повсеместно, не спотыкаясь о таможенные барьеры, коими стать могли бы раздольные русские поля и перекрестки больших городов. Средний вариант всего, что есть на свете, всегда в чем-то страшен, в том числе и наползающий уже справа многочисленно-плохой товар всевозможных хлопучек и одежд.

В итоге на середине всех мировых средин образуется и самое средне-настоящее сознание, овладеть которым способен каждый и нежелающий без всякого труда. А получить что-то, что не требует никаких усилий — это приносит радость всем без исключения — такова природа человека. А здесь — особый случай — получаешь даром, да и к тому же в проверенной форме легкого удовольствия. Удовольствия необходимы всем, даже самообольщающимся собственной недальновидностью современным королевским вельможам.

Автоматически в голове человека образуется цепь окостеневших, хватающихся друг за друга тяжеловесно-устойчивых, практически постулатных положений, которые, как грабли, разгребают и классифицируют все выявленное в мире, чтобы даже еще не родившееся, обозначить фосфоризирующей галочкой, чтобы в нужный момент употребить.

О, как это все перемежается, скрещивается, запечатлевается в таких одеревенелых ипостасях, противостоять которым могут только всепоглощающие ядерные войны, которые обитают на сей день только в книгах по фантастике.

А в современных жизненных пространствах хоть как-то противостоять и бороться с этим утверждением внерелигиозного, повседневно-действенного догматизма пока невозможно. Догмы перелетают в форме легковесных, как дождевые облака, от человека к человеку, от страны к стране. Они входят в обиход, становятся незаметными, а затем нужными, вращаясь в логическую почву бытия человека уже оплодотворенные и размноженные человеческим безделием, слухами, болтологией и обманчивой значимостью.

Каждый приносящий в дом догму, как продукты в свой приватизированный от близлежащих родственников холодильник, знает ей толк. Он спокойно сможет отгородиться только осознанным частным делом от мира практически до конца личной жизни, тем самым обрекая существо заимствованно-иностранных догм, а иногда и собственно-национальных, на вечное хранение и пользование, причем к тому же и передаваемое по наследству. Будьте уверены, что наследники наверняка найдутся и с уверенностью собственной правоты пронесут их сквозь ряды рождаемых поколений. Тогда уже бесконечный срок годности им точно обеспечен.

И тут настало время еще одного парадокса Проваторова, который должен покрыть своей проекцией все нами вышесказанное на сей момент, причем образовавшееся на местном, дирижерском поле деятельности.

«Знай, если прошел ты с успехом на Западе, то успех обеспечен тебе и здесь». О, эта таинственная магия слова «Запад», которая всех сколько-нибудь добравшихся до него делает в отечестве подлинными героями. Почему так — непонятно. Нитратная зелень, отточенное сенью искусств мясо, не деревянность, но пластиковость дверей, скрежет умственных напряжений, заложенных вековыми, довлеющими в веках конструкциями в головах и переулках. Остервенелое в рациональных догмах миропонимание, не способное открыть ни дом, ни сердце.

Эта вездесущепроникающая заскорузлая умственная клеть в форме мелочных обиходных самоутверждений пленного ящра приползает в необетованные луга, стремясь утвердиться на каждой мало-мальской болотной кочке. А таковых в умеренных широтах полно.

Я недавно поняла, что не все западное есть ковбойское. Это принесло толику счастья от некоторой познанной гармоничности вселенной, особенно в тот день, когда прочувствовался еще не испещренный язвенными морщинами только в последнее время остепенившийся желудок.

Если бы такое приключилось на Западе, то наверняка бы эти еще не оформившиеся тропы и борозды в нем тут же были заполнены некими химическо-продвинутыми элементами в форме вползающих гусениц, обретающих свое исконно-летописное бытие только в рамках борозн человеческого желудка. Нитратные колики и эти именованные доброкачественными животными совокупились бы в недрах луж остаточного желудочного сока, и наверняка бы дали о себе знать краткосрочным улучшением состояния почти недавно обреченного на мелкую погибель организма.

Так нашли бы еще одно жесточайше-металлические проникновенные логики всех на свете граций в одно отдельно взятое существо, наполненное невесть откуда взявшейся соляной кислотой.

Дефекты мировосприятия сложно обрести случайно, даже если они имеют корнем произрастания некие собственные внутренние органы.

Вообще-то сложно искать некие объединяющие моменты в людях, исходя из состояния их внутренних органов, даже если это все удостоверено рядом профилактически-проверяющих мер в огненно-жизнедышащем пространстве каждого. Тем более, что, говорят, что существо ворса на внутренних тканях всего мирового животного мира принято считать одинаковым. Меры приблизительности у всех разные, однако существо проекций, которые дает рентгеновский снимок, воплощают глубину подобия всеобщности телесных устроений.

Сложно судить, кто, кому, по каким направлениям больше поведal и дал — Восток Западу или же Запад Востоку, на вечном перепутье которых вот уже довольно продолжительное время обустроилась молодая страна Россия, взявшая с обеих сторон что-то наверняка существенное, непонятно, правда, что.

Так и некоторые хорошо принятые на Западе отдельные дирижерские личности довольно часто подтверждают злободневность провагоровских положений о шарлатанской стороне дирижерской профессии, которая особенное свое выражение находит в стране стран — «краю непуганых идиотов». Для нас успех на Западе иногда зарифмовывается некоей определенной неопределенностью, такой же жизненно необходимой для выживания, как подтаявший весенний лед. Громогласность тихих новостей подчиняет себе тогда общественное мнение в жанре сплетен с тем, чтобы в дальнейшем, налагожившись сей суетной свободой и обретя второе дыхание, запускать задымленность собственных каминных и слуховых труб в промежутки нетронутых в ряде поколений книжных полок.

Ох, как маняще-заманчиво это столь легкое обладание профессией! До того зовуще-привлекательно, что его только обозначенную доступность так и хочется демонстрировать с потрясающей уверенностью всем, кто попадет под руку.

Дирижер, даже мало-мальски преуспевший на Западе, воспринимается всем околomuзыкантским населением, включая оркестрантов, администрацию и зрителей с ожиданием некоего таинственного предвкушения: желанием понять и принять то, что было как должное уже кем-то постигнуто и утверждено практически как незыблемое. А если приплюсовать к этим прозападным положительностям и некие

чисто внешние данные, среди которых могут обнаруживаться такие, как пропитанная хотя бы крохотным очарованием доброкачественно-белесая улыбка, познавшая существо ритмического строения такта густоватая, как прокисшее молоко шевелюра, а также как досточтимое приложение — указанное на афише кажущееся постоянным местопребывание пришельца — какая-нибудь легендарно-загадочная страна подобия нераскрытых проникновений и мечтаний ряда душ типа Франции.

Невольно при таком раскладе растворившихся во всеобщей глобальной значимости этих продирижерских дополнений становится глубоко ясным место определения уровня исполнения сей предьявленной для всеобщего обозрения персоны. Оно среди наблюдаемых вещей переходит на четвертое, иногда на пятое по важности место. А если еще повезет с качеством и количеством наполняемости зала, то подступиться с весьма вожденной в подобных ситуациях ненавязчивой критикой просто не рекомендуется. Не затопчут, но запомнят. А запомнят, так припомнят.

О, как я тоскую по такому желанному явлению истины в сей натуральный продуктообмен. Она бы уж точно, в своей независимости ни от кого смогла бы опрозрачить существо призрачного почтения, обретенного недоучившимися всезнайками в кулуарах достопочтимых неучей. Хотя иногда думается, что в данных критических ситуациях истину в какой-то мере смогло бы заменить знание, распространенное тут же, наспех горстями приговоренной неизбежности.

Но нет, разве знание может быть спущено сверху по разрядке, по директиве методом массового заставления. Даже если и произойдет такое, то наверняка каждый возомнившие-доучившийся сможет правом полузнатока отстоять свое представление о только что забрезжавшей в его направлении истине. Возможно, что с недоверием.

Однако если таковое мероприятие все же невозможно, остается только лишь поштучный людской доступ к существу истины, особенно на периферии. Таковых персон, помеченных проникновением в глубину миров, всегда было недостаточно. Они измеряются в некоей геометрической прогрессии, которая неустанно приближается во все времена неизменно к нулю.

Общество испытывает кризис, когда сила действия этих Единиц с большой буквы — тогда за недоброкачественностью толчков и усилий, расколыхивающих дебри пространств, грубо ощущается недостаток всевозможных проявлений познания, обыденного и каждодневного, который затрудняет всех нас, активно живущих одновременно одним днем.

Все равно, как мы не старались воплотить истину в некие реальные очертания присутствия хотя бы в дирижерских делах, все же любая истина имела бы наверняка некий национальный оттенок.

Так, во время одной из западных командировок Проваторова в Польшу, во времена воцарения там знаменито-злопамятной, профсоюзно-забастовочной «Солидарности», местная истина обрела необыкновенно национальные формы.

Часть музыкантов бастовала, поэтому вполне естественно, что они толком не успели выучить исполняемое произведение.

Его величество СССР явно не давал покоя музыкантам оркестра, поэтому они вполне отстаивали право неподчинения замечаниям и указаниям советского дирижера, коим на тот момент оказался господин Проваторов. Вот уж воистину искусство не имеет границ. Просьба ускорить темп игры — тут же грубая форма непослушания: «А кто ты такой?» Нужно было заменить программу: ведь эти музыканты никогда не исполняли «Манфреда», но на этот шаг никто из них не осмелился.

Проваторов замечает, что будь польские музыканты настоящими мастерами своего дела, то отношения между СССР и Польшей не имели бы столь существенного в данном мероприятии значения. И «Манфред» Чайковского, исполняемый в те мрачные дни в таком организованно-познавательном медленном темпе, для всех присутствующе-окружающих не длился бесконечно.

Этот бесконечно-безразмерный «Манфред» провис в воздухе Кракова как отпечаток проникновения правил и законов мира политики в одну из противоположных ей частей света — в музыку.

Вот так послушаешь Проваторова про его дирижерское жительство и до конца не сможешь классифицировать все возможные варианты и причины отказов от работы. В каждой стране, получается, они свои.

Вот как, оказывается, может активно влиять политика на темп исполнения польской мазурки.

Уже у нас на репетиции духового оркестра мне пришлось лицезреть напряженнейшую по драме и раскладу сил и чувств сцену — разъяренный флейтист с первого пульта в прямом смысле словесно и энергетически, с оголтелой взъерошенностью злобы атаковал находящегося поблизости и погруженного в работу Проваторова.

Сцена эта до сих пор не меркнет в сознании и по той причине, что столь мощное остервенение этой индивидуальности из мира альтов и скрипок было вызвано всего лишь необходимостью поработать еще один, вполне урочно-репетиционный час.

Пронзительный крик, столь ярко озвучивший оркестр в мгновение молчания, надо признаться, не застал маэстро Проваторова врасплох. У меня даже возникло подозрительное сомнение, что маэстро мог вполне его если не ожидать, то наверняка предчувствовать, предчувствовать если не крик, то какой-нибудь нежданно-негаданный выпад из оркестра. Наверняка подобное состояние дирижерской души — это составляющая показателей настоящего профессионализма.

Если бы последовала какая-никакая психологическая дирижерская промашка, то этот так упруго, агрессивно и нервно вскочивший молододцеватый человек стопроцентно бросился врукопашную.

Схватка была предложена прямо на рабочем месте — знай, присоединяйся всякий желающий. Благо, что больше таковых не нашлось. А сама зловещая ситуация несколько отрезвляюще подействовала на коллектив в дальнейшей работе.

Проваторов спокойно посмотрел на флейтиста, вылетевшего в порыве силы и энергии, накопленных за несколько лет работы на духовом инструменте, сразу не только со сцены, но и за ближайшую входную дверь.

Вот так работаешь с людьми, несешь им доброту и благо в собственном представлении и не знаешь, не можешь ни предвидеть, ни предусмотреть, что там зреет, что копится в глубине ума и души каждого. Сеешь тебе кажущееся благотворным, а получаешь взамен зло. Сложен и малоизучен мир человеческих организмов.

Эта история имела еще одну деликатную подробность, которая несколько усугубила такую небывалую легкость движения вскочившего музыканта. Дело все в том, что это восстал местный профсоюзный босс.

И здесь становится ясным, что только дирижерское самообладание и уверенность в собственном профессионализме, спаянные воедино, дают возможность противостоять выпадам представителей общественности, которые способны отстаивать свое ложное право на неработу не на жизнь, а на смерть.

Профессионализму сложно что-либо противопоставить. Он очень логически-устойчив, незыблем, как гранитная скала, именно он формирует форму подчинения окружающих, опираясь на свою свободу, независимость, утверждая повсюду дисциплину и порядок.

Похоже, что именно так: эти, подчас доходящие до противоположности измерения бытия смогут как-то сомкнуться хоть легковесным соприкосновением, чтобы начать или продолжить когда-нибудь свой совместный труд.

А иногда, просмотрев книжку комиксов, хочется себе представить то, как Проваторов повел бы себя так, как этот темпераментный флейтист — сбежав с рабочего места, крикнув что-то в оркестр. Интересно, что бы сделали оркестранты: пожаловались на прогул дирижера в тот самый профсоюзный комитет? А может, опоенные неожиданной свободой, последовали бы за ним трусцой?

Сам Проваторов оценивает эту ситуацию с более нравственных позиций, нежели я. И здесь предстает перед нами весьма сильная личность, поскольку винит в произошедшем только себя. И эта собственная осмысленная мощь никак не проистекает от тех традиционно выделяемых в существе русской интеллигенции системных слабостей, формирующих черты ее характера.

Маэстро относит сию историю прежде всего к полю деятельности дирижера-воспитателя. Тогда сразу горестно хочется добавить, что процесс этот обоюдосторонний, взаимозависимый, требующий предупреждения обязательной строптивости, а также вопрошающий при этом, насколько еще способны зацепиться эти важные дирижерские показания в головах присутственных особ. Благо, если в них есть уже хоть какие-то заготовки в форме хотя бы небольших крючков, а если нет?

Тогда уже невольно требуется ставить вопрос о диктатуре. Но все ли способны подчиниться и не противостоять ее таким разноликим проявлениям?

Предположительно, но такая конкретная дирижерская власть имеет большую всеохватность, если она поддерживается хотя бы одной единицей не из оркестра.

Одну историю на эту тему Проваторов за время нашего знакомства и дружбы рассказывал несколько раз, замечая при этом с искренним уважением и почтительностью, что о таком обхождении «мечтал» бы каждый руководитель, не только дирижер.

Однажды великий русский дирижер Кирилл Кондрашин работал с берлинским симфоническим оркестром. Во время репетиции он дал одному гобоисту три замечания, причем все они касались отнюдь не дисциплинарных вопросов — речь шла об исполнении. На другой день несложно представить недоумение Кондрашина, когда он заметил, что на том же месте гобоиста в оркестре сидел другой человек. На вопрос дирижера о местонахождении предыдущего гобоиста прозвучал ответ: «Его уволили».

«Как уволили? — возмутился Кондрашин. — Он ведь выполнил все мои замечания?!»

«Ваши замечания он выполнил с третьего раза, а необходимо, чтобы выполнял с первого».

Несчетное, никем не учтенное количество оттенков и тонкостей имеет только одно направление дирижерской деятельности, именуемое как отношение с оркестром.

И финансово-денежный вопрос, как я поняла, здесь располагается далеко не на последнем месте.

Проваторов периодически приводил из дирижерской жизнедеятельности такие примеры, которые напрямую связывали величину суммы, зарабатываемой оркестрантом, с мерой строгости дисциплины, устанавливаемой в коллективе. Где числа с большим количеством нулей сзади, там и утверждать свои замечания и указания надежнее, а значит, и воплощать свои замыслы гораздо проще.

Так и хочется представить себе некоего меценатствующего миллионера-дирижера, влюбленного в свою профессию до столь высоких степеней, чтобы давать концерт за концертом, расточая свои реверансы отнюдь не только словесного толка в пользу оркестра.

Заполнение тощих полотняных кусков материи определенного формата, расположенных справа и слева пиджака, а также иногда внутри его банкнотами придает небывалый вес разного рода указаниям руководителя, чем вносит свою немаловажную лепту в одно из прилагательных, выявляющих штрихи шарлатанства в дирижерской профессии.

Все эти устойчивые в своей многозначительности слова русского языка — власть, диктатура, мощь, подчинение — блекнут в своей зыбкости смыслов по сравнению с аргументом всех аргументов — толщиной кошелька пришельца, который раскрывает иные, пока еще так явно не обнаруженные свойства и стороны человеческих потребностей.

И здесь может явно вырисоваться некая глубинная формула подводного бытия оркестра: «Где угодно, как угодно, что угодно, с кем угодно готов играть любой оркестр, если ему представят удовлетворение желаний его кассовых устремлений» . И деньги здесь могут стать некоей лакмусовой бумажкой выявления таежных потенциалов всех личностей как отдельно взятых, так и коллективно скомпанованных. Как это все не прискорбно звучит.

Успех дирижера на Западе, столь галантно гарантирующий приобретение некоторых позиций и в ближних нам местах, хочется хоть как-то разяснить утверждением некоей устойчивой в обретении и поиске наносной сенсационности, без которой сегодняшние средства общения никак не могут прожить: получается слишком уж скромно.

Так раздаются у нас некие отголоски столь досточтимого на Западе имени человека. Имя, озаренно-приперченное сенсацией, — это уже активное воздействие на душе-туши части аудитории, которая способна отстаивать не только собственные места в мире.

Не каждый же думает так, как Проваторов, повсеместно полагающий великую чуждость налета всякой сенсационности именно русскому менталитету.

Сенсационность — это подражательность, которая, как медведь в проруби, не имеет ни капли продвинутого будущего. Особенно тошнотворна она, если располагается в рамках псевдозападности, как часто это бывает. И не спасут в этом потоке даже столь многообещающие широты карманов и содержательные объемы портмане новых русских.

Одно из истинных восхищений, которое периодически бороздит мысли Проваторова в отношении Запада — это возможность и способность их оркестров, пусть даже не самых выдающихся, сыграть после трех репетиций концерт. Причем сыграть блестяще.

Так, балет Прокофьева «Ромео и Джульетта» с норвежским оркестром был подготовлен маэстро к исполнению за три репетиции с учетом того, что третья — уже генеральная. У нас же, даже с хорошим оркестром понадобилось бы минимум — 20–24.

О, сколь велика и многогранна эта всепронизывающая разбежка в цифрах!

А если все предусмотрительно просчитать, то каким величественным в своей оригинальности предстанет КПД каждого из таких собраний человеческих одаренностей!? Быстрое овладение произведением на приличном уровне — это для Проваторова целая мировоззренческая модель, которая предстает в собственной высшей самоорганизованности и одновременно кажущейся невозможности ее переноса, перевоплощения в других землях.

Полет многовековой культуры, адсорбированность преемственности поколений, добротные условия работы, выдержанная строгость конкурса в оркестр, нормально-притягательный уровень зарплаты.

Это все философские категории, по которым группируются мысли Проваторова, когда он как постоянно думающий и принимающий решения человек, стремится двигаться по ступеням развития в сторону того, что именуется прогрессом.

Это некая запрограммированность человеческой судьбы, ее упрощение даже не в деталях, а в главных поворотах, которые стирают даже потуги на некую непредвиденность, во многом уходя

от сложностей и перепетий жизни. Сызмальства музыкант тренирует именно те качества и навыки, которые требуются в том оркестре, куда он собирается поступать.

Наверное, такое возможно представить лишь в неких невероятных долговременных благополучиях, где каждое происходящее событие настолько обусловлено предыдущим и значит как предопределяющее последующее, что каждое из них, будь то в человеческой истории, или же истории отдельного человека, можно просчитать по одной, никогда не устаревающей формуле. Таким уж доступно-обманчивым все в этой системе кажется.

Вообще-то, если бы Проваторов и согласился создать оду чему-то исконно-натурально западному, то это наверняка был бы даже не симфонический оркестр, всегда выступающий в готовности своего боекомплекта, а героем стала бы более скромная персона — какой-нибудь технический директор оркестра.

Музыканты наши не хуже, они достойны западного уровня, и даже лучше. Но директора оркестров? Проваторов как-то перечислил их фамилии — тех, с которыми он работал последние годы. Сложно не заподозрить за ними наличия достопочтимых родственников гоголевских персонажей, потому как фамилия, данная человеку богом и предками, главенствует в определении черт характера и пристрастий человека.

Иголкин, Хамкин, Уколкин, Фенькин, Катькин, Кузькин и Васькин. Чего стоит только такой обиходный суффикс «ин»?

Нам обреченно сложно провести подобную аналогию с западными магистрами оркестрового дела, однако проваторовская ностальгия по этим инородным существам открывает для нас новые горизонты миропостижения. Горечь и боль за свое отчество начинают одолевать.

О, господа уколкины, узнайте свое истинное место в мире! Займись сферами иного делопроизводства, нежели руководство оркестрами! Перейдите обратно на доверенные вам сызмальства предприятия и завершите свой предпенсионный марафон именно там!

Тогда вам не нужно будет столь отчаянно перенапрягаться, чтобы вставить хоть одно подобие музыковедческого термина в собственную речь для поднятия рейтинга в своих же глазах.

Продлите свой трудовой стаж на столь почитаемых вами молокозаводах, птицефермах, районных обувных предприятиях и мастерских по пошиву и ремонту санузлов, холодильников и телевизионных кинескопов. Оцените по достоинству хотя бы в смысловом значении свою фамилию, и она вам укажет самые общие направления вашей возможной деятельности!

Сотни людей с другими фамилиями могут вам помочь сориентироваться в жизни, если у вас будет наблюдаться система мозговых усилий, чтобы хотя бы обратиться к ним.

Знайте, что именно тогда вы займете те единственные, натуральные местоположения, где вас не только будут охранять, но и уважать, лелеять, выдавать бутерброды и беречь. А что еще от жизни нужно?

Однажды нашего маэстро пригласили выступить с одним из последних оркестров Англии, причем в таком, где столь музыкальную фамилию, как «Проваторов», никто не знал. И тут то ли третий, то ли четвертый технический директор оркестра проявил в глазах нашего маэстро высший дипломатический пилотаж подлинного английского музыкального профессионализма, который повергает Проваторова в небывалый пламенный восторг спустя прошедших несколько десятилетий.

Этот, столь часто нами упоминаемый для запоминания директор оркестра, сидя в машине, проверял эрудицию этого незнакомого ему доселе дирижера, напевая в свободном полете разговора про между прочим побочную партию одной из малоисполняемых симфоний Брукнера. А когда маэстро невзначай шутливо отозвался продолжением мелодии, то технический проверяющий вскоре дал понять, что миссия его положительно выполнена.

Эти высокие требования рождают и высокую, привлекательную степень созданных условий для работы — для всех видов, пород и мастей дирижеров, какие только ни есть на белом свете. Знай себе, воплощай все, что можешь, а также и перевоплощайся.

Но нет. Не все так кажущееся просто. Тогда наступает время других жизненных тем, проблем и тонкостей. Ведь в дело вступает вездесущепроникающий и очень медленно меняющийся национально-народный менталитет, который усугубляет вечную мировую проблему — понимания друг друга.

Ясно, что Проваторов от собственных подошв ступней и до ореола над головой — типичный представитель глубин городской московско-петербургской культуры. И здесь уж ничего не поделаешь: ничего не отнимешь и не добавишь. Одна из основных сторон этой проваторовской русской ментальности — наполненность человеческой души пережитостью, переживанием. Это то, что как национальная примета, выделяет русских из всего мира, делает их первопроходцами извне. Эта прорусская особенность явно прослеживается везде, она видится и слышится и в мире музыки.

Как-то Проваторов выступал с одним из лучших оркестров тогдашней страны — Югославии — люблянским оркестром.

Каждый оркестр — это вселенский организм, которым правит местный господь бог — дирижер, удовлетворяющий всевозможные творческие желания. Но не всегда бывает так. Даже у Проваторова. Даже у славян.

Маэстро исполнял в Любляне «Поэму экстаза» Скрябина. И до сих пор для Проваторова остается загадкой, как славяне, лучшие музыканты, не восприняли это произведение Скрябина. Нет, они не фальшивили, играли все ноты правильно и даже производили на публику впечатление, но все звучало как будто на некоем, только что безыскусном, на несколько минут созданном иностранном языке.

При этом всем Проваторов слышал от исполнителей: «мы не понимаем, о чем это, почему такой сложный язык у Скрябина? Нам это не близко».

Проваторов искренне признается, что пытался многократно объяснить им мистику воплощения разговора человека с Богом, тему океана как воплощения контрастов ада и рая, низвержения и подъема. Он объяснял то, что будоражило в нем мысли от столкновения двух понятий мировоззрения на сей час — вечно взаимодополняющие друг друга на земле, и не только на земле — счастье и отчаяние.

Это темы рубежов 19–20 века, темы, которые каждый впитавший русскую культуру, пронес сквозь себя. Это Брюсов, Блок и Бальмонт, это предстающие во всех возможных ипостасях Бог и во всех ликах — сатана; это низвержение с пьедестала. Это прямое сообщение с космосом через Достоевского и Толстого.

Но все это для них оказалось чуждо.

Больше всего сразило в этой ситуации то, что такое общение с оркестром состоялось не на каком-то только что заселенном необитаемом острове, не в некоей скрепящей дюжиной судов иноземной заморской гавани, а у близлежащих исторических родственников — братьев-славян.

А что же говорить об остальных, исполняющих и просто постигающих русскую музыку?

«Наверное, человек, который не пережил отчаяния, не может понять, что такое счастье...»

В голове возникает еще один постулат нашего героя по поводу возможного успешного прохождения на Западе наших маэстров — «При огромном количестве первоклассных оркестров там катастрофически не хватает хороших дирижеров».

А с другой стороны, вышеописанный уровень музыкантов, способных представить произведение на суд публике чуть ли не с двух

репетиций, указывает, в каком уровне и классе дирижера они нуждаются. Так и хочется закрепить здесь одно положение по этому поводу в форме постулата о том, каким должен быть на самом деле дирижер. Вот, он только что пришел в оркестр, но уже досконально знает свое дело: все сразу же понимает, оценивает и мгновенно ориентируется в игровой ситуации.

Словом, приходишь в оркестр, а музыкантам есть уже что сказать тебе; они уже готовы и играют замечательно — сходу. Давай, руководи работой, — и все быстро получится.

Хороший оркестрант — это вопрос разрешения и таланта, и приобретения выучки. А уже дирижер — это один из немногих даров природы человеку, число которых, приходящееся на душу населения, даже столь продвинутая западная генная инженерия не сумела увеличить.

«Вся система воспитания в западных оркестрах выливается в колоссальную значимость квалификации, чего наша система попросту не знает», — утверждает маэстро.

Так невольно хочется помыслить в этом направлении далее. Поскольку не хватает хороших, то на замену им плотной группой приходят вездесущие усредненные, которые имеют одну особенность — они слегка боятся друг друга — боятся конкуренции. Блюдут, охраняют собственную огороженную территорию: а вдруг кто-нибудь когда-нибудь возьмет, да и спретендует на это личное, столь вождельно ожидаемое и наконец добытое кресло-место.

Гениям с податливым характером, конечно же, проще — ведь их единицы. В этом месте должна прозвучать одна из коронных фраз маэстро Проваторова: «Я никогда не боялся конкуренции. С моим оркестром еще в Самаре выступали лучшие дирижеры — Домаркас, Симонов, Турчак, Ярви, Рахлин, Федосеев, Кондрашин, Кахидзе, Светланов (он выступал как пианист)».

Для людей с внезапно освобожденным от социалистических окрылений сознанием конкуренция как понятие предстает как нечто капитализирующе-жизнеутверждающее. Однако наш герой видит в ней и истоки неких заведшихся в мире отрицательных величин. Нет обмена информацией, опытом, искренне и по закону добытыми знаниями. Словом, никто никого никуда не приглашает.

Действительно, у Проваторова всегда значилась в списке выступающих дирижерских персон целая галерея различных портретов. Мне кажется, что это объясняется просветительски-воспитательным предназначением Проваторова на белом свете одной шестой части земли.

Привлечение разных неведомых дирижеров для выступлений в собственном оркестре — это прежде всего средство и способ воспитания и развития оркестра. На юбилей одного подопечного оркестра Проваторов умудрился пригласить всех дирижеров, которые когда-либо выступали с оркестром. Вообще-то такую невероятную в дирижерском мире доступность оркестра можно было бы объяснить и тем, что наш маэстро просто не боится конкуренции, как и все гении.

«Если чувствуете себя уверенно на своем месте — приглашайте! Не бойтесь каких-либо критических замечаний в адрес вашего коллектива. Оркестр такой, каков есть. Нужно выращивать его путем приглашения компетентных дирижеров».

Хотя бывали и не совсем добрые истории. Когда приезжий дирижер, имеющий статус гастролера, мог нелестно прямо «на оркестре» (а это слововыражение позаимствовано из дирижерского лексикона) отозваться о дирижере-хозяине. Таким образом получалось, что несколько «затуманивался» тот самый важный воспитательный момент.

Хотя и наоборот, может быть он как раз наступал, если данный оркестр обозначен в мироздании как просвещенно-просветленный. Если так, то сразу же разберется, кто есть самый настоящий на самом деле.

Так рождается еще один пример одного из главенствующих ликов Проваторова — бесконечное стремление овладевать чем-то новым, только что представавшим неизвестным и непостижимым — учиться. Обычно обыватель именует это состояние постоянного желания узнавания как «вечный студент», хотя именно в непрестанном познании чего-то человек способен что-то передать давно питающемуся прожеванными резинками обществу.

Проваторов узнает практически все уже не из уст людей, а из книг. Причем как бы держится направления, (отстаивая его в многочисленных словесных баталиях), которое дали ему те столпы русской мысли в те времена, когда она еще светилась на улицах и в учебных заведениях, а не была законсервирована в тонкие переплеты книг. Проваторов ушел вместе с русской мыслью из заведений в книги, из которых живительной влагой поддерживает свою мыслительно-физическую форму.

Плохие слова о предыдущем дирижере «на оркестре» — это в самом общем для нас значении — вопрос человеческой морали в ее традиционном русском понимании. А для Проваторова — это «вопрос профессиональной дирижерской этики».

Но можно ли перевоспитать целый класс дирижеров? Как людей нет. Не будешь же менять всем без исключения родителей. Однако

обучить профессиональной этике наверняка можно, хотя человек при этих понуканиях невольно может превратиться в некое хвостоподобное животное. Так нельзя, не туда стал, не то сказал...

Получается, что любой подобный высказыватель как бы находится не на своем месте. А может, не в той профессии? Так и хочется привить, как новую ветку облезшему после бури дереву, всем дирижерам на свете эту немеркнущую в необходимости вечную миссию Проваторова — воспитательно-просветительскую.

Тогда бызалетевшая к нам в форме стрекозыили бабочки усталая за много лет востребованности марксистская словесная формула «человек человеку — волк», стала бы на русской, проваторовской почве «человек человеку — добрый зверь» в худшем случае, а в одном из лучших — «человек человеку — просто человек».

И все же мораль гораздо шире этики, она, паря в пространстве небесно-чистых гор, подчиняет себе этические позымы миллионов, проверяя их на прочность и надежность, чтобы передать их дальше во времени, оценив их качество и изменения в количестве.

Итак, западный музыкант в форме своей остроуголочной приветливости высшего профессионализма улыбается вам, покорно следуя обращенному к нему чеканному строю вашей речи и движений рук. Он предупредителен в опережении следования еще невысказанным вашим желаниям, предугадывая наперед, что вы хотите касательно его подумать. И здесь уже злободневная мечта дирижеров — отсутствие фальшивых нот оборачивается глубиной непонимания, которую наш маэстро обозначил для нас еще в Любляне.

Проваторов говорил словами, стремясь узаконить общность значения не только графических знаков — нот, но единство установленности для всех людей смыслов. Смыслов не только слов, но и образов. Ведь когда бездейственны слова, в ход вступают образы.

Если к слову прибавить образ, то возникает дух. Слово, образ, дух — это метод русского дирижерского познания Проваторова, обращенный не только к нотной строке партитуры, но и к музыкантам, сидящим напротив. Наверное, в нем и кроется то наполнение переживаемостью, которой так не хватает на Западе при исполнении русской музыки.

Выполнение этого метода — ключ к мировоззренческой двери, которую, правда, снаружи еще никому не удалось открыть: только изнутри.

Слово можно не понять, не услышать, образ не принять, но духу противостоять невозможно — он обволакивает всех вместе

и одновременно, как пролитое туманное молоко из опрокинутого кувшина матери годовалого младенца.

Он трепещет в калейдоскопе цветных полотенец времени, чтобы оставить в мирском и светском покое только тех, кто хоть когда-то не доверял ему; трясет забытые толковые словари, выбрасывая наружу стопки нетронутых совокупностей букв, которые никогда еще не обрели значимость слова. Он не складывает предложений, уничтожая в реальности своего бытия скороспелость человеческих формулировок. Он был, есть и будет всегда, но вызвать его могут только единицы.

Если дух является и витает во время исполнения какого-то произведения, то он и дарит его в первозданно-замысленной форме всем присутствующим.

Ведет к нему образ, который активно используется Проваторовым в толковании, в представлении нотного текста музыкантам, чтобы вызвать то единственно-необходимое звучание. Это прослеживается практически на каждой репетиции, включая и подготовку к исполнению и музыки безобразной.

Маэстро выступал в Норвегии и во время работы с оркестром применял тот образный язык, который действовал всегда безотказно. Но переводчик внимательно выслушал высказанное и заметил, что все это непереводаемо: «У нас нет таких слов и нет таких образов в памяти — ни фольклорной, ни народной».

А образы-то проваторовские были исконно русские — тема земли многострадальной русской, отражение нападения половцев на Русь. Понятно, что это довольно далековато по исторической нагруженности смыслом до норвежских фиордов, но такие трогательные для русского сюжеты в форме сказочно-доступных обликов прошлого, рациональным норвежцам стали несколько в тягость, которую они сформулировали вопросом: «А почему это должно кого-то волновать?»

Подобие собирает и организует мир: аналогичные проблемы поджидали маэстро уже не на северо-западе, а на самом настоящем Востоке.

Проваторов исполнял Вторую симфонию Арама Хачатуряна в Китае. Произведение композитор написал в 1943 году — в разгар войны, и этот факт не мог не отразиться на его содержании. Симфония с трагическим набатным колоколом, она выражала всю мощь и силу переживания человека в защите своей родины — России, Армении.

Китайские музыканты где-то когда-то что-то слышали о Хачатуряне, но никогда ничего его не исполняли. Понятно, что армянский язык вообще, в том числе и музыкальный, не очень-то близок китайским оркестрантам, но предложенная партитура была принята

с мерою воодушевления. Ведь дисциплина у них в крови: в оркестре не было шума, все замечания дирижера воспринимались безропотно. Русский дирижер? Почет и уважение, правда, в те годы — немного холодноватое.

«Вообще-то, — признался Проваторов, — китайцам не очень близка тема войны с Германией...»

И некий общий психологическо-культурный результат не заставил себя ждать. Китайцам очень понравилась работа с оркестром. В восторг привело слушающих и великолепие музыки Хачатуряна (немаловажную роль в этом, как вы понимаете, сыграл наш герой).

Однако и музыканты, и публика, и даже рецензенты оценивали в первую очередь декоративность звучания симфонии, и никак не обращались в своих толкованиях к высказанным и автором, и исполнителем, и образам, и смыслам.

После концерта Проваторов решил вручить, как он обычно любит делать, только что подаренный ему букет одной из оркестровых дам. Мадам оказалась не только русской, но ученицей Мстислава Ростроповича. Вот так сюрприз!

Вот такое китайское восприятие Хачатуряна. Как различить, как понять, где самое настоящее качество, в чем же состоит хоть какой-то стандарт исполнения?

По-китайски декоративно украшенный Хачатурян, американский вальсирующий Шостакович, — они привлекательны, своеобразны и красивы. Но, может быть, это та красота, которая переходит в ранг бесполезной, непрестанно утверждая свое существование в категории пустоты?

По нескольким таким замеченным приметам можно подчас и утвердить, что и Китай, и Америка по отношению к нам, к нашей музыке — это восток?

Непереводимое, непредставимое, словесно невыразимое — это непознано-непознаваемое, непонимаемое, это то, что воспринимается и толкуется только по-своему.

Так уж сложен для постижения этот непереводимый язык и мир русской музыки.

ОДА ШОСТАКОВИЧУ. БОЛЕЗНЕННАЯ ДЕЛИКАТНОСТЬ

Если Проваторову отдать в руки земной шар, то буквы, из которых он сложил бы экватор, обозначили имя и фамилию одного человека — Дмитрий Шостакович.

Проваторов о нем говорит часами, днями, годами и десятилетиями. Отчасти это понятно: ведь исполнение произведений Шостаковича — это звездный час его жизни. Шостакович в представлениях Проваторова — это мерило и человеческого, и обывательского в человеке. Если говорить просто: все те, кто не слушает произведения Шостаковича, — обыватели.

Шостакович, опоясывающий мир в виде земного шара, отвечает на все вопросы не только самой общей жизнедеятельности, но и разрешает самые конкретные, почти ставшие повседневно-бытовыми насущные человеческие проблемы. Шостакович — это и самая доступная на свете детская цветная картинная азбука и одновременно — фолиант сверхзакодированной информационной глобальности, постичь которую сложно и спустя прожитую жизнь.

Ответ Шостаковича на эти вопросы — признак обозначенности и знакового присутствия русской культуры в областях мира, доступных человеку.

Из нескольких общих тетрадок с записями разговоров, воспоминаний, замечаний на репетициях, выписок из статей и книг, журналов выделилось одно всепоясняющее слововыражение, характеризующее само существо характера этого композиторского гения: «болезненная деликатность Шостаковича». Так и хочется озаглавить всю стопку завленных впечатлений этими тремя словами.

Они настолько вместительны по смыслу, что вбирают все наговоренно-высказанное — так интересно размышлявшими все эти годы знакомства с Проваторовым весьма знающими и компетентными людьми.

Это неожиданное, такое личное и почти интимное отношение к композитору Проваторов выстрадал, сохранил и сберег, чтобы до-

нести до других, потому что оно единственное, вынесенное из впечатлений личного общения великих профессионалов и людей. Конечно, можно собирать тонны рассказов известных и неизвестных персон по всем возможным вопросам и сторонам жизни всех на свете знаменитых даровитостей, но так, как оценивают друг друга равные по уму и таланту — это уже переходит ранг приближенности к правдоподобию истин.

Болезненная деликатность — это боязнь сделать человеку больно. Не только человеку ближнему, родному, но и каждому, если можно употребить здесь слово — всякому. Так назревает то одинаковое, равное отношение ко всем людям, которых ты встретишь или не встретишь в жизни своей на земле.

Шостакович носил в себе переживание того, чтобы не допустить, предусмотреть эту боль в другом человеке. Так и получались для окружавших ясновидящих эти такие несовместимые в своем значении слова — болезнь и деликатность. Один знакомый заметил, что для некоторых людей тонкая деликатность по отношению к другому человеку — это уже проявления некоей затаенной болезни.

А здесь эти два слова стоят вместе, укрепляя два смысла. При чем что же кроется за ними? Переживание. Переживание предостережения, предупреждения боли другого, потому что ты воспринимаешь ее как свою.

Получается, что человек начинает переживать за всех знакомых и незнакомых людей, берет их страдания в себя, несет своей всей жизнью, никогда не предает, но и иногда высказывает это все не словами, но другими прописными знаками.

Если попытаться проявить, как черно-белую пленку, все возможные степени и оттенки этого человеческого качества, формы и свойства поведения в обществе, то первое, что приходит на ум нечто вежливое, мягкое, хрупкое, чуткое, тактичное. И все же этот весь конкурс слов затмевает это гриппующе-группирующее определение — «болезненный». Оно предстает в одном из единственно возможных своих утвердительных значений, выявляя такую высочайшую степень положительности, что она иначе как болезненностью не может быть определена.

Качество нарастает в своей твердости и устойчивости, но соблюдение предела наивысшего качества выдает некую долю отрешенности человеческого тела в сторону болезненности, которую не всегда, правда, можно заметить и установить. Выполнение такого действия — это преимущество особенно тонко чувствующих характеров.

А может быть, в данном особенном случае, болезненность вызвана стремлением спрятать, хотя бы при общении, собственную, столь емко и вполне конкретно осознаваемую гениальность? Быть может, это определение деликатности как раз выстрадано многоликими столкновениями с комплексами окружающих, которые обнаруживались в общении с разного рода гениальностями?

Сложно представить себе в повседневной жизни человека, которого можно было бы определить или же наделить такой чертой проявляющегося характера. Наверняка ему бы по привычке тут же навешали кучи всевозможных психологических неурядиц, особенно приписав ряд неполноценностей и слабостей характера.

Время нынче такое, что традиционную мягкость интеллигентности принято считать человеческой слабостью. А когда эта привычная глазу многих слабость вдруг начинает восставать и подавать признаки сильной фигуры или личности, то тут начинаются резко и неожиданно меняться миропонимание, а подчас и мироустройство.

А может, это определение главенствующей черты характера композитора — выражение самого затаенного, глубоко внутреннего отношения самого Проваторова к личности Шостаковича?

РУССКИЙ ЧАРЛИ

С Шостаковича у Проваторова начинается и история музыки, а главное, дается ответ на извечный вопрос — «Что может музыка?»

Музыка сопровождала его всю жизнь, весь дирижерский путь возможно и потому, что Проваторову довелось исполнять все симфонии Шостаковича.

Иногда кажется, что сама профессия дирижера подразумевает обязательность исполнения произведений Шостаковича: столь особенен и специфичен, сложен и богат язык этого композитора, который, как нечто логически-структурирующее внутренний мир Проваторова, включая и душу, несет в форме правды свое вечное бытие.

Сам маэстро, уже используя музыковедческие термины в науке философии, говорит об интонации правды в произведениях Шостаковича: «Правда плюс интонация — равно Шостакович».

Это уже не просто формула, а постулат мировоззрения.

Вам что-то не нравится у Шостаковича? Неужели? А вы помните, что сказала Фаина Раневская в очереди желающих увидеть оригинал картины Мона Лизы, когда один из парней заявил, что полотно ему не нравится?

«За четыреста лет существования она уже имеет право выбирать, кому нравиться, а кому нет».

Шостакович неисчерпаем: ответы на все вопросы всех на свете современностей. Его парадокс, который, как кажется, наиболее ценим Проваторовым — это то, что совершенно новая музыкальная форма и новый музыкальный язык были даны ему от рождения.

Премьера Первой симфонии потрясла весь мир своею необычайной убежденностью и убедительностью. Это было нечто не слыханное в мире и одновременно близкое всему русскому, русскому сердцу, как были близки когда-то ему Глинка и Мусоргский.

Глинка, Мусоргский, Шостакович — это триединство как некая нерушимо связывающая нить музыкального становления нации, которое Проваторов наделяет в первую очередь содержанием и содержательностью. Причем содержание, образы и слова как выражающие

именно это слышание Проваторова, которое стало видением, может быть разным у каждого человека. Чем глубже человек, тем больше он мыслит, тем больше он думает о музыке.

Для Проваторова Шостакович выразил прежде всего трагизм русской души, учел при этом опыт русской культуры, литературы и живописи девятнадцатого века, в котором царили Достоевский, Толстой и Репин.

Новое обрело свою нерушимость в обращении к старому, оно скрепляется старым, как книга нитью переплета, бесконечно утверждая важность повторения с тем, чтобы явилось нечто иное, которое можно назвать другим именем — «новым».

Шостакович уже родился со знанием, как это делать. Только так можно объяснить существо проникновения его девятнадцатилетнего возраста в степень пережитости русского человека, которая названа здесь именем трагизма, одной из самых сложных, проникновенных и зыбких его степеней.

Человек рождается со знанием. Оказывается, такое бывает. Получается, что ему и познавать-то нечего. Бери, знай, рассказывай. Кажется, все просто: подбери себе только подходящие символы языка и формы и высказывайся. Если повезет, то поймут. Если одни не поймут, то поймут другие. Вот такая простая сущность гениальности.

И здесь знание не только генно-национальное, но и генно-всемирное, как будто предками Шостаковича на этом свете были все люди всех возможных исторически зафиксированных и незафиксированных времен.

Слушаешь Шостаковича — и познаешь весь мир, утверждая знание всех знаний, всех человеческих наук.

Поглядите: выкатился на плотный махровый ковер, застеленный на арене, небольшой по росту шут, необычайно гениальный комик. Вот он предстал во всей полноте своей комичности — все радуются, смеются, потворствуют ему. Ан, нет.

Проходит несколько мгновений, и вдруг все начинают понимать, что перед ними — гениальный трагик.

Проваторов утверждает, что сам Шостакович предстал в своей Первой симфонии как трагикомик, постигающий мир глазами Чарли Чаплина. Это добавило в размышления Проваторова о первом крупном произведении Шостаковича некую долю определенно-выделенной им доли космополитичности, которая смешивалась с весом наших представлений о незыблемости русскости.

И все-таки Шостакович в то время — юноша, что подтверждают его последующие произведения — Вторая и Третья симфонии, которые отражали веру в революцию как средство переустройства мира.

И вновь новизна утверждает распознавание произведений Шостаковича в мире.

Я почему-то никак не могла вникнуть в сущность постулатов Проваторова, которые имеют отношение к Шостаковичу, а если точнее — к русскости этого композитора. Наверное потому, что они изначально были высказаны Проваторовым в виде некоей не смеющей терпеть никаких возражений лекции, почерпнутой из изгибов личной судьбы маэстро.

Проваторов начал монолог о Шостаковиче на нашей второй встрече, которая состоялась, как вы помните, после столь скрупулезной проверки маэстро, насколько я могу соответствовать его представлениям о человеке, который смог бы писать хоть что-то касающееся близких ему областей мира.

Проваторов высказывался о наблевшем за многие годы, а я была очень рада, что этот человек доверился мне, что может так просто и доступно повествовать о самом сокровенном.

Я почти механически слушала Проваторова, удрученно про себя отмечая, сколь далека я еще на сей день к этому обширнейшему богатству изысканных словоформ чистейшего русского языка.

Очередная группировка слов давала о себе знать ударным и структурирующим все высказываемое понятием, ставшим таковым прямо за несколько мгновений из такой узнаваемой фамилии — Шостакович.

Проваторов рассказывал, если судить по содержанию, — лекцию, но если оценивать по насыщенности прочувствованно-пережитого, то это было некое сугубо внутреннее, личное послание, обращенное к трем весьма последовательным и активным буквам одного из рядов русского алфавита — «како», «люди», «мыслете». Ход рассуждения опускался до бездн аутентичной кириллицы и, внезапно почерпнув глубины всех повременных наслоений значений, практически не пересмысленный, выходил в просвет уст маэстро, озвученный разноликостью интонаций его речи.

Проваторов говорил то тихо, то громко, разбивая уверенностью своих убеждений провисшее в квартире воздушное пространство, то окаймляя его спонтанностью слога, то разрезая его бурей кипевших чувств, то сотрясая его затвердевающей на глазах плотностью не терпящих возражения только что дидактически изданных во всеуслышание всем присутствующим постулатов.

О том, что музыку иногда лучше слышать и понимать, когда она звучит очень громко, я узнала совсем недавно. Как-то зашла к знакомым ребятам из Польши на стук отлетавшей в такт звучащей музыки двери. Казалось, что входная дверь вошла в состав некоего мощнозвучавшего оркестра, удивленного тем, что что-то в этом мире еще способно держаться на завесах. Полнозвучное напряжение колонок давало о себе знать из всех четырех углов комнаты, а немногочисленные желающие вкушать мощь сего радиоприема препроваживались в эпицентр жилого помещения, который располагался в точке соприкосновения всех возможных на данное время звуковых волн.

О том, что сотрясалось несколько этажей сверху и снизу узнавал каждый, кто находился в сопредельных территориях. При подходе к зданию вначале могла идти речь о каких-то тяжеловесных отражениях воздуха, которые толкались возле прохожих, нежно, а иногда и грубо обволакивая туманность и неопределенность их темных фигур, то приближающихся, то отдаляющихся.

В сладкие времена империи — громкая музыка — показатель некоей диссидентствующей натуры, выказывающей особенность своего существа столь нерадивым для непонятливых окружающих способом.

Некоторые, однако, шли на звук, как на свет, подтверждая узнавание таким образом только что созданного мироздания.

Громкость — это признак постижения, полной выговоренности и высказанности отраженного пространства, в котором повинен обустроиться и обжиться каждый.

Как? Просто идти на звук в самый центр.

Проваторов знаючи ходит по отрешенной от полнозвучия Шостаковича комнате, проявляя устойчивым прибавлением звучания каждое приближение и нарастание кульминации. Явно, что исполнение слышали все располагающиеся на прибрежных этажах дома и наверняка вкушали предлагаемое, кто как мог.

И все же Проваторову не хватало всей силы звука его проигрывающего устройства, и он начинал притопывать ногами от нехватки звучания, столбенея и пожирая пространство разбегающимися глазами, чем-то напоминая ту рыбу, которую вот-вот заберет колышущаяся приливом волна в недоступные для наблюдающих гавани.

Проваторов слушал, ходил, говорил, уменьшал и увеличивал звук, размышлял внутри себя и вслух, раскрывая на ходу нескольких дел секреты и тонкости исполнения произведения Шостаковича: ошибки, недочеты и нелепости дирижера, а также в равной степени — его проникновения в существо ткани звучания, пронизательность его

личности, вопросы одухотворенности, если таковые замечались, а также назревание содержания озвученных строк партитуры.

Проваторов так умело, просто и всеразъясняюще толковал этот читаемый и произносимый многими людьми одновременно нотный текст, что его плотные, содержательные и убедительные образы настолько запечатлелись в моей памяти, что в последствии только и знали себе возникать, когда бы и где бы я не слышала эту музыку.

Я настолько свыклась с этими, казалось, самыми точными и действительно правдивыми, одушевленными отражениями, что испытала невольное потрясение, когда в один из солнечных библиотечных дней обнаружила в книге великого русского дирижера — Кирилла Кондрашина совсем иное объяснение.

Образы Кондрашина были емкие, почерпнутые из тех же пластов разреза времен, что и проваторовские, многозначные и прочувствованные не только разумом, но и главенствующей повсеместно у великих — интуицией.

Так получалось, что два человека уверенно глядели в одни и те же значки, созданные неким непознаваемым для остальных другим человеком штрих-кодом, но говорили при помощи множества людей каждый о своем. И наверняка, если бы к ним присоединился третий, даже если вдруг где-то обнаружившийся брат-близнец, то вновь все было бы истолковано совершенно по-новому, при помощи только что изобретенного и утвержденного языка жестов.

Словом, разбирайся и проникайся всем на твоих глазах создаваемым, как твоей душе угодно.

Шостакович, война. У Проваторова — спертость воздуха застенков, у Кондрашина — скрежет гусениц танков. Это начальные представления, которые ведут за собой нити образов все дальше и дальше, балансируя смысловыми оттенками, равновесием между добром и злом, откровением и воображением, всемерностью памяти и одиночеством воспоминания, красотой, страхом и отвращением, интуитивно переходящими друг в друга посредством самовыражения зеркальной поверхности воды, представляющей в обозрение каждому человеку в многоликости цвета, состояний твердости, мокроты, газообразования, формах поглощения всеми живущими, в ясности и наполненности содержания: чистого, как напиток из яблок и винограда, и не очень, как стекающие с нечищенных годами крыш домов задержавшиеся дождевые капли.

То, что у неба есть верх, низ, глубина, правая сторона и левая — это воплощается здесь вполне взрослыми людьми, которые выросли из открытия направлений своего обычного детского рисунка, когда

учитель, а может, и мать, объясняли, что у нижней кромки листка располагается земля, покрытая зеленой травой, вверху — голубизна неба, а в середине — каждый человек как «я», или же встающее или садящееся солнце, застопорившееся на время рисования в этой части листка, как будто разделив на какие-то пару мгновений человеческую систему координат.

Солнце входит у каждого человека в свое время, разъясняя причину своего движения всякий день по-новому для тех, кто интересуется. Есть люди, которые идут, движутся рядом, вслед солнцу, иногда опережая его, — у каждого свое продвижение, свое положение, своя позиция относительно общепризнанного всеми государя.

Отношения с солнцем складываются в те самые непосредственные, начальные рисуночные представления о белом свете, которые обустраиваются еще в детстве и которым существо человеческое, как и весь остальной животно-растительный мир наполняется, когда берет в руки кисть или карандаш.

Белый чистый плотный или прозрачный лист каждый делит по своему, следуя разуму, интуиции, чувству, удобству расположения руки и бумаги, подводным камням природной геной инженерии, любви к цветам и цвету, выбору права, лева, верха и низа, рассредоточения продвижения облаков и ударов молний у тех, у кого небо темно-грозовое, а также руководствам и советам людей, которых ценишь и уважаешь.

Категории добра и зла еще не высветили к этому времени то поле сознания, которое разделяет на части все предстоящие предметы и явления на хорошие и плохие. Это придет несколько позже на логическом основании разделения и установленного различия права и лева. Главное, не перепутать все и следовать уверенно ставшему таким привычным.

Потом придут ширина, длина, много, мало. Затем возникнет желание проникнуть вглубь, вширь, обозначить словами крайности — полюсами, концами, пределами, что определит личный выбор, отвечающий за пристрастия.

Привычка принимать решения приведет к утверждению и отрицанию как средствам возможности дальнейшего воображения. Вскоре вступят в дело неожиданно воплотившиеся в категории самые первоначальные, врожденные ступени познания — видимое и слышимое. Своей монолитной и непрерывной работой они делают временное пребывание каждого в этой право-левой вселенной сложным и ответственным трудом.

Движение не ограничено: оно течет, как вода, во все стороны листа, включая и продольно-поперечные разрезы, если пустить в ход

ножницы или тонкую иголку, хотя бы в мыслях. Можно вращать и сам лист, обретший удивительную тяжесть своей уполномоченности в руках, сменив направленность земли и неба.

Остается наметить место для подземных недр, если они хоть как-то заметны и выделяются из земли, а также обозначить пространство космоса, если кто-то вспомнит о нем.

Наверняка космос можно разместить в некоем гостиничном номере на обороте поверхности листа, которая не повинна остаться неприступно-чистой по причине забывчивости. Ведь оборот — это всегда приложение к глубине сути того, что было первым, простым, таким надежным, а иногда еще и одушевленным, если повезет. Но стоит понять, что одушевленное — не всегда живое, особенно если оно отражается вашей незагадочной копией на обороте.

Лицо листа хранит все, что когда-либо к нему прикасалось: будь то еще не поблекший слой грима строптивых от влажности мелков, или же добротность восстановления памятью неожиданных поворотов судьбы. А оборот? Он почти всегда остается естественной и ничем не прикрытой тайной. Даже тогда, когда лист по каким-то причинам изменит свой формат, близость рисовальщику, плотность так давно постигнутой фактуры, а также оповестит о необходимости соблюдения условий самосохранения или же замещения другим листом, что бывает крайне редко.

Начинать сызнова детство листу не полагается не только по причине необратимости превращений и происшествий, но и потому, что каждый введенный в его память штрих делал такие единственные в своем виде ходы и ячейки, что даже малейшее посягательство на их нарушение означало бы не просто изменение бытия, но предложение устойчивости тому, что только отвергалось как отрицательное.

Это невозможно, это положение перехода подразумевает обязанность наличия нуля: обращения в него без предупреждения, без приближения с привыканием, но с согласованным с предками знанием. Может быть, это и возможно, но никто этого не хочет, никто к этому не готов.

Получается, что ноль в данном случае — это уничтожение, наверняка самым доступным из средств-стихий — огнем.

О, это движение по прямой, по кругу, к центру, к изнанке... Кто-то назовет его нормой, кто-то отклонением, кто-то существованием, кто-то — буквой «есть», кто-то заполнит его промежуточными телами между правом неба, низом земли, самобытностью листа и вечным огнем или огнями, один из которых имеет имя «солнце».

Клеточные страницы быстро заполнялись постулатами Проваторова, которые в отношении Шостаковича становились незыблемыми в своей твердости и устойчивости и даже некоей нетерпимости к высказываниям других. Благо, что в те начальные стадии общения с маэстро я как бы и не могла ему не противоречить, а также, как я догадываюсь уже сейчас, воспринимала все высказываемое и говорящееся как единственно возможную на этом белом свете истину, которая опиралась в постижении и самой себя на правду. Настолько убедительными, проникновенными и значимыми были слова маэстро. Как будто он был самым личным, самым настоящим и самым ближним свидетелем откровений событий и людских отношений в эпохе.

Самое удивительное, но когда я пришла в гости к маэстро в самый первый раз, то услышала слово «истина» в прямом, самом обиходном употреблении. Жена Проваторова при первой встрече сказала просто и уверенно: «Наташа, все что ни говорится в нашем доме, — это правда. В нашем доме живет правда». То, что правда с тех пор приобрела для меня черты вполне конкретные, осязаемые, те, которые она должна иметь в обустроенной повседневности быта. Это я помню до сих пор и ни разу в этом не усомнилась, даже в сложные времена некоторых мелко-наступательных разоблачений местечковых троглодитов.

Истина и правда, собранные вместе, дают столь мощное и могущественное сплетение, что занимают целые области не только мировоззрения, но и полушарий и сфер мира, обнимая и устанавливая правила приближения и прикосновения к себе.

Правда — неспособность соврать, изменить что-то в угоду кому-либо, передать то, что было и как было на самом деле. Истина — это возможность соотнести правдивое с ложным, с тем, чтобы оценить все предстоящее вокруг мерою справедливости, морали и порядочности.

Правда — это слишком по-русски, по-проваторовски. Однако именно такой я представила то возможное значение, которым наделили это слово мои тогда новые знакомые — Проваторовы.

Вообще-то, это некая откровенная диковинка: приходишь в дом, в котором ранее никогда не был, тебя удостаивают признанием, что здесь проживают господа истина и правда, ты веришь, не моргнув глазом, а потом не только не забываешь об этих словах, но и начинаешь во многом руководствоваться ими в дальнейшем своем пути, вновь и вновь подтверждая наличие их и в этом доме, и уже в наружной жизни.

ПЕРВОМАЙ-2000

Конечно же, у Проваторова есть собственное определение правды и истины, которые обрели для меня свое первое точное словесное измерение в отношении к слову-понятию «Шостакович».

И вновь формы миропостижения Проваторова посредством системы познания «Шостакович»: «он правдолюб и голос совести мира всего». Проваторов сравнивает его с Пименом Мусоргского, ставя в ряд идущих от самых истоков «Повести временных лет» русских авторов-летописцев, аккуратных, былинных, достоверных, нациясберегающих.

Шостакович — энтузиаст (как здесь обойтись без этого украденного на время советами добротного слова) отражения тех событийных перемен в обществе, которых свидетелем и участником был, отражения средствами искусства, теми способами, которыми он владел. Он кодировал звуками музыки то, что так громогласно на весь мир происходило в России.

Он говорит своей музыкой: «Знайте, так было!»

Знать, как было — это значит постигать в соответствии с правдой, которая далека от навешивания ярлыков, возникающих в умах тех, кто соотносит имя Шостаковича с атрибутами советскости и официальности.

По Проваторову, Шостакович только отражал происходящее в том числе и в советское время, но никогда «не кривил душой в рабстве советской идеологии». Потому и критерий в оценке его музыки тех лет: гениальное воплощение происходящего.

Получается, что если хочешь себе представить атмосферу 1917–1918 годов, понять, к чему стремились и что творили, то открывай пластинку или диск Второй и Третьей симфонии, и наслаждайся, проникайся участием во всеобщих делах.

Для маэстро те годы — выразители некоей утвержденной сверху, как тезис партии, доступной всем, данной в руки радости, в которую верили миллионы в каком-то исторически-истерическом экстазе, прямо-таки на глазах творящем историю. Приходи, присоединяйся, участвуй!

Хотя Проваторов здесь находит две радости — одну приказную и государственную, а другую — шостаковичскую, выстраданную.

Первая утверждает радость прекрасной жизни просто потому, что она советская. И это казалась людям проявлением высшей справедливости, воплощения мечты каждого как вполне добротной и доступной действительности.

Получается такая глубина радости, что каждый может как бы придти и просто взять ее по потребности. Наверное, так бы и было, только вот мера потребностей у всякого человека своя. И ничего с этим не поделаешь. Берешь, сколько захочешь, сколько заблагодарассудится, при этом ничего не делаешь и ничего не создаешь — вот она, лихорадочность революции, оголтелый характер мажора, если пустить в ход музыкальную лексику.

Проваторов однако говорит, что у Шостаковича-трагика радость другая: выстраданная, потому и несоветская. Вообще-то само слово «советский» в мировоззрении нашего героя не связывается практически никак с Шостаковичем, как бы складывается пропорция, если такую можно обнаружить в данном соотношении. Пропорция один к тысяче, или к миллиону — один Шостакович к миллионам всевозможных определений советскости. Советскости в разных ликах то и дело предстают перед нами и будут появляться вновь и вновь, отражая потери человеческого генофонда. Шостакович незыблемо-неисправимый останется, в одном из своих глубин постигший и удостоивший понимания сущности этих непреходящих измен и изменений истории, олицетворив каждую из них в доступных даже для нелюдей общинных материях.

Итак, радость другая — нормальная, человеческая, та, которая может принадлежать человеку не как доступная вследствие ее легко-сказочной придуманности, а только та, которая есть на самом деле — желанная, выстраданная: она может родиться только в схватке с препятствиями.

Так наверняка мыслит Проваторов: «К радости ведет духовный альпинизм путем колоссальной энергии, выносливости — и одерживает победу».

Проваторов так думает, размышляет, рассуждает — здесь можно употребить все «умственные синонимы русского языка, и каждый из них что-то подскажет об очередном оттенке мыслительной деятельности маэстро, каждое чеканно-выверенное слово которого — на вес золота: так тонко и осторожно сберегается здесь каждая, великая и малая, капля словаря русской культуры.

Первое мая, я поняла, что это праздник для Проваторова во все годы столетия потому, что Вторая симфония Шостаковича — «Пер-

вомайская». Она шостаковичская, праздничная, значит, будет всегда такой.

Первомай для Проваторова не окрашен духом советскости — он шире, глубже, значимее того куска смысла, которым наделила последняя или предпоследняя из империй — Советская.

Первомай Проваторова утопает во Второй симфонии, «Первомайской». Шостакович всевластно объял содержание первого дня последнего месяца весны и запечатлел его в жесткой, грациозно-грандиозной партитурной форме, каждая деталь которой для нашего маэстро — это проявление того толстейшего пласта той самой настоящей русскости, которая всегда будет востребована.

Ясно, что эти законы мироустойчивости, выработанные Проваторовым, еще не до конца прочувствованы и постигнуты обществом. Это подтвердилось именно на Первое мая такого срединно-происторического 2000 года, когда маэстро, будучи главным дирижером одного из крупных и чтимых оркестров славяноговорящей восточной части европейского континента, решил на злобу и вечность дня исполнить, что ни на есть гениально, первомайскую симфонию Шостаковича.

Афиш, как бывает, не было, как и активно не достающих рекламных объявлений. Единственное, что готовилось к концерту — это пламенно-попыхающий в счастье собственного улично-площадного обнаружения щит, на рисование которого не пожалел скромного напряжения столь традиционно экономящий свои силы и энергию вялый худрук филармонии. Это было как некоей открытой констатацией факта недельного присутствия его на работе, так и сквозьзубно-процеживающегося уважения к работе оркестра.

Правда, это единственное представительство рекламы на сем континенте хотя и было подвластно среднему филармоническому начальству, все же исполнение его предоставилось одному из немногих художников этого заведения, который в порыве негромогласной вспылчивости одновременно всех на свете своих способностей, перепутал пару букв в фамилии композитора.

О том, что аншлага на концерте не будет, стало ясно еще утром, когда тонкие полоски дождя пытались вскрыть формулу краски на запотевшем от ночной усталости картонно-полотняном щите с главными надписями на нем: «Шостакович. Первомайская. Проваторов».

Я подумала, что слова эти не смогут даже прочитать в мокром и влажном тумане те немногие любопытствующие, которые проедут за весь сегодняшний по линии трех троллейбусов, по-субботному уныло

и не торопливо шествующих в перпендикулярном направлении относительно филармонии.

А если добавить к этим немногим оставшимся зрительским группировкам тех, для которых творчество Шостаковича начинается с симфонии Четвертой, одной из самых трагических, которые, увидев афишу со Второй, Третьей симфонией, наверняка сморщатся, как будто слышали нечто нелицеприятное. Ведь понять и оценить Шостаковича по представлениям Проваторова об исконности запечатления времени: «Знайте, так было!» смогут в этом городе, быть может, одни-единственные и одинокие единицы, которых не может быть в силу их обособленности сколько-нибудь много или хотя бы достаточно для наполнения зала.

И все же непонятно каким образом, как бы совершенно наощупь или уверенной поступью доброкачественной неожиданности зал стал наполняться, обретая формы наполненности кресел этого предвыходного дня. Собранных по закономерности открытости входных дверей в учреждение культуры в непревзойденную весеннюю непогоду сложно было выделить хоть для какой-то поверхностной классификации каким-нибудь мощным аналитическим аппаратом — столь одинаковыми, обветренно-промокшими они представляли.

Небывалая одинаковость присутствующих объяснялась не только некоторым их бытием под осуществившимся именно в тот день прогнозом погоды, но и отпуском сезонных рабочих филармонии, что весьма актуально и злободневно сказалось на работе гардероба.

В этом 2000 году гардеробщиков распустили рано, не предполагая возможного наличия майских снегопадов, виртуальных дождевых пург, становившимися явью в странах, где нет интернета, или же других всевозможно предлагавшихся природных катаклизмов, решивших справить свое торжество самовыражения в тех точках мира, где люди особенно нуждались в солнце.

Зрители шли, не раздеваясь, прямо в зал, который от количества обустроенных на местах плащей и макинтошей, казалось, вот-вот выполнит норму своей наполненности. Среди представителей учреждения культуры на концерт пришла только тетя Глаша — поинтернационально-уличному — Глафира Сергеевна, которая за много лет работы вначале в гардеробе, а затем после повышения по служебной лестнице — в качестве вахтера — настолько привыкла к звукам игры симфонического оркестра, что не могла прожить без них ни дня.

И все же субботне-первомайский вечер прошел очень удачно: оказалось, что пришли именно те, кому это было интересно, что весь-

ма редко бывает во времена сумбурные, с налетом и отпечатком глобальной переменчивости. Публика светилась витражами теплого света, который отражали тусклые рамы недавно обустроенной сцены, устанавливая небывалую, подчас невыносимую степень домашнего уюта, которая и создавала атмосферу прихода того, кого так долго ждали.

Праздник пришел, наделяя теперь частицей своего однодневного бытия каждого, кто хотел.

В этот умиротворенно тихий и дождливый вечер праздником стало исполнение «Первомайской» симфонии Шостаковича, такой толкующей, зовущей, рассказывающей, поведавшей о том, о чем не догадывался и не знал никто.

И все же из присутствующих, наверное, самым знающим и ведающим был маэстро. И не только потому, что симфония пришла к нему из рук Шостаковича, но и потому, что Проваторов знал, «как было». И не только это.

Озвученный нотный текст прозвучал как прочитанный в собственной непостижимой первозданности, такой яркий и самобытный, что невозможно было предположить, что за словом «Первомай», по крайней мере, в России не могло крыться нечто другое, нежели эта симфония Шостаковича.

Получалось некое удивительное проникновение в открытую книгу истории, где музыкальные образы настолько утверждали былинную точность и значимость факта, что от воплощения всех черт знаменитого «эффекта присутствия» в лоне эпохальных событий становилось не по себе.

Чтобы не потеряться, можно было на всякий случай олицетвориться в некоего самого легко представимого персонажа толпы или одушевиться неким подручным животным какого-нибудь перенесенного в начало двадцатого века героя античности, неожиданно представшим в форме скульптурного бюста за несколько мгновений до свершения великих событий начала века. Если это все предусмотрительно и заготовительно проделать, то наверняка удастся обозначить на долгое время и расположение собственного личного местонахождения в нивах истории.

О, это столь проникновенное слушание звучащего полотна, которое не дает возможности понять, где ты: столь емко постигнута дирижером фактура сути произведения и отдана, как опадающий лист клена зрителям.

Проваторов — Нестор, вначале читающий, а затем — пишущий, пишущий без карандаша: только слогом разделенного жестом пространства.

СОНЕТ ШЕКСПИРА И РУССКАЯ ВЛАСОВЩИНА

Каждое слово, каждая интонация — и речи, и жеста, и музыкальной фразы тонко, аккуратно и надежно сберегает всю свою былинную наполненность шостаковическостью, в промежутках своего атомо-электронного бытия раскрывая свою наболевшую сокровенность всем, кто есть вблизи, не перебирая, чтобы не отдалить выбором. Ощущению становления всеохватывающей глубины, подобной растворению распахнутых дверей только что расположенных декораций на сцене, помогало лицо в форме яркого пятна, которое принадлежало уверенно проникавшему сквозь бахрому занавеса лучу света. Он кувырчался в промежутках свободы, данной матерчатой упругостью ткани, подтверждая и одновременно укрощая магией своего обаяния разочарованность уставших предметов, замороженно самоутверждающихся в пылу промозглых иллюзий, приобретенных во времена, когда все вещи современного мира были еще любимейшими падчерицами на столах начинающих амбициозных ученых, так упоенно затаившихся еще в забытии своих суетных дел.

Кто-то думал как-то в троллейбусе, маршрут которого недавно впопыхах отменили, что суета выявляет основу предательства, предстającego во все времена в многоликости форм и чистоте откровенности взглядов.

Власов — довольно проникновенная фамилия в русской истории, хлесткая и звонкая в своей неугасающей актуальности, озаряющая тона положительного и отрицательного света, идущего от светил неба, столь подробно и органично проникающих в недра человеческой природы.

У Проваторова есть свои личные околывласовские истории, утвержденные выверенностью исполнительских мерок, закрепленные постулатным движением дирижерского жеста. История эта выдержала не одну смену эпох, демократий, установившись в сознании нашего героя как разноголосье оттенков негибкости снайперских оценок времени.

Дело в одном сонете Шекспира, к тексту которого для написания музыки обратились два композитора, две незабываемые фамилии русской истории — Власов и Шостакович.

Власов по поручению Центрального комитета партии сочинял не только музыку, но и формулировки для разоблачения творчества Шостаковича как антинародного. Антинародное как металлическая категория отсутствия изломов сознания со времен средневековых мощных столичных троп и тоскливости закоулков монастырей, когда каждый знал упругость идеологии, подтверждая изгибы ее ступенек твердой, брошенной неуверенностью собственных ступней и квадратной симметрией застарелых асфальтовых высоких крыш домов, где хранился просыпающийся сквозь пальцы и потолки, как время в песочных часах, хлеб в виде зерна.

В данном случае идеологические кривые приобрели видимость вечного спора формы и содержания в ракурсе томного луча долговременного и повсеместного утверждения одной казавшейся нетленной догмы, практиковавшейся любителями мимолетной истины в качестве философской системы.

Власов обвинял Шостаковича в искусственном усложнении формы, в преобладании ее над содержанием. Но прошли годы — проваторовская рука так и тянется к классическим шостаковичским партитурам, включая музыкально озвученные по-русски слова Шекспира, распознавая искусственную усложненность и бесформенность давно забытого сонета Власова в противовес нащупанной шероховатостью пальцев доступной ясности, строгости, ощущения величия при необычайно-невероятной экономии средств произведения Шостаковича.

Это некие игры формы и содержания, вечные, как свет и земля, входящие и расходящиеся, проникающие друг в друга, воплощающиеся одно во втором, уничтожающие и дополняющие не только себя, но и то, что есть рядом.

Власовщина — бесформенность истории, которую Проваторов формулирует по-своему точно: «вот уж где воцарение преобладания неуклюжей композиторской техники над содержанием — это сложная музыкальная конструкция при удивительно бедном выражении музыкального содержания. В общем, настоящий сумбур вместо музыки. Помните, как в Тринадцатой симфонии Шостаковича, написанной на слова Евтушенко? «Забыты те, кто проклинали, но помнят тех, кого кляли».

РАБОТА

Сложно себе представить, что с Шостаковичем можно общаться не опосредованно — через листы партитур, звучащие исполнения в концертах, пластинки, тонны томов библиотечных разломов книг и журналов, но и напрямую — соприкоснуться с ним во время работы, каждодневной, упорно-напряженной, значимой.

Как-то недавно в проваторовский оркестр приехал выступить один западный маэстро из Норвегии — высокий, статный, по-североевропейски пасмурным лицом, соломенной крышей волос и форменным орлиным носом, немного утяжеляющим его изящный торс.

Его уверенное продвижение по сцене, залу, настолько органично вписывалось в окружающую действительность, что хотелось хоть чем-то наверняка устойчивым и доброкачественно-надежным уколоть, но не разрушить эту привнесенную с севера в наш дом гармонию. Это была некая почти неправдоподобная демонстрация холодности рационального расчета в профессии, сокрушить которую, казалось, невозможно никаким более точным и мощным логическим посылом, но приблизиться и затронуть до равнодушия сможет только чувственность, единственная, что рождает образ.

Мы сидели в первом ряду балкона до начала очередного дежурного концерта филармонии и молча наблюдали, как лениво и флегматично загораются тусклые фонари на задворках сцены. Норвежец занял позу ритуального ожидания звучания, тактично поклевывая носом в знак согласия с монологом переводчика. В этом традиционном, умиротворяющем приготовлении к концерту захотелось что-то изменить, чем-то удивить, благо, что случай представился прямо на глазах — у дверей балкона появился Проваторов и я, не выдержав соблазна поделиться собственным восторгом открытия знаменитых страниц биографии Проваторова, улучив паузу в проникновенной речи переводчика, отпартовала скороговоркой норвежцу: «Вы знаете, а этот дирижер работал с Шостаковичем». Понятно, что в мире есть только определенная прослойка людей, на которых могли произвести впечатление эти слова. подействовать эта фраза. Почему-то

интуиция подсказала, что этот уроженец Скандинавского полуострова как самого большого в Европе относится к их числу.

— С кем? — переспросил норвежец, обратив свой взор к фигуре Проваторова, приблизившейся к нам.

— С Шостаковичем.

Как оказалось, сложно было найти более емкое определение и представление руководителя этого оркестра. Лауреатства, звания, несмытые временем почести, нестертые краски наград остаются все равно как бы между прочим, ведь люди и организации, их учреждавшие и вручавшие, уходят, растворившись, как промокашка в воде, во множестве самих себя.

Остается, как говорит Проваторов, имя. Вот оно уже цепко и непроизвольно, ненарочно и ненарочито держится, как рыбак за уводимую китом удочку, за те проблески сознаний и переулков материй, которые в ответе за обретение историей истинно человеческого, личностно-наполненного смысла.

После переспроса норвежец мгновенно зиркнул на Проваторова, затем на меня с опаской; его глаза покрылись поволокой некоего странного удивления, которое, казалось, пришло из самых истоков его практически невесомого существа, отвергнув сам невероятный намек на возможность хоть какого-то внешне-искреннего проявления чувств.

Затем он как бы вжался в кресло, освободив близлежащее место в пространстве от длины собственных рук и ног, скрючившись от некоего подобия напряжения, которое придало неведомый ранее вес его уютно разместившемуся в балконном ряду телу.

Вот и все. Правда, наш скандинавский знакомый весь вечер поглядывал на Проваторова, делая свой взгляд то точащим, то зиркающим, то глубоко и определенно-направленным, то примитивно-незаметным, но всякий раз — заинтересованным.

Я подумала, что нечто подобное наверняка ожидал узнать о Проваторове этот дирижер из северной страны, наверняка он уже был подготовлен к этому, возможно, всем своим опытом жизни: ведь человек, который занимается творчеством, пронизательно угадывает, подчас не подозревая о точности оценок, сколь велика каждая появляющаяся фигура на небосводе его искусства.

В 1963 году Шостакович каждый день приходил на репетиции своей оперы «Катерина Измайлова», которую ставил как дирижер-постановщик Геннадий Проваторов в театре имени Станиславского и Немировича-Данченко. Ежедневно маэстро чувствовал присутствие

автора, хотя эти титаны музыкальной мысли не подходили друг к другу. Когда узнала, что они не общались, показалось это довольно странным, ведь на всех наблюдаемых репетициях Проваторова композиторы всегда, если они, конечно, были живы, стремились как можно активнее участвовать в творческом процессе, даже если это отнюдь не подготавливалось развитием постановочной необходимости.

Но после посещения ряда репетиций Проваторова стало ясно, что маэстро, как и большинство дирижеров, не приемлет даже мало-мальского замечания, не говоря уже о проявлении хотя бы малейшего давления, исходящего от происков полудазнавшихся в тених собственных далекоидущих иллюзий поднаторевших в утверждении собственной исключительности персоналий.

Ясно, что Проваторов делал в оркестре то, что замышлял в своем труде Шостакович. Каждый приход этого гения всех народов и времен, его слушательское внимание и молчание — тому подтверждение. Ведь молчание — это традиционный знак согласия в мире.

Шостакович зашифровал, а Проваторов разгадывал страницы «Катерины Измайловой», которая не шла на сцене более тридцати лет после запрещения ее Сталиным. Новый директор театра имени Станиславского и Немировича-Данченко Владимир Александрович Чайковский на свой страх и риск поручил осуществить постановку молодому, никому незнакому дирижеру Проваторову. Проваторов совсем недавно поступал в театр и не прошел по конкурсу. Не хватило одного голоса. Чайковский просто «унес» партитуру и отдал ее Проваторову. И не прогадал.

Понятно, что на глазах Шостаковича Проваторов творил в своей профессии то, что требовал сам всевышний.

«Я не подходил к нему — это отражало мой пиетет по отношению к автору», — формулирует так просто и откровенно свои внутренние правила жизни маэстро. Хочется добавить, что после знакомства с Проваторовым, — это одиночество «творящего на публике» обьяснялось и самим существом натуры дирижера. Это некое невесомое состояние маэстро, которое заметно и распознаваемо только для его ближайших друзей и знакомых.

В нем проявляется не только глубочайше-тончайшее уважение к автору, но и «независимость и вера в себя как влюбленного в музыку Шостаковича и знающего, как эту влюбленность воплотить».

Они понимали друг друга на расстоянии, наверное, все же как-то разговаривали намеками вопросов и ответов глаз.

Шостакович подошел к Проваторову уже на генеральной репетиции и сказал: «Сегодня дирижирую я. Буду стоять за вами и подсказывать темп».

За весь спектакль он два раза положил Проваторову руку на плечо и проговорил: «Здесь — медленнее. А здесь — немного побыстрее».

Кажется, что именно время работы над «Катериной Измайловой» — это и время решающего, осознанного становления Проваторова в профессии дирижера. Музыка Шостаковича казалась ему бесконечно органичной, естественной и необычайно доступной, хотя и совершенно новой. Эта гармония постижения, по сути, и определила глубину проникновения дирижера в текст композитора до самых сокровенных, первозданных срезов и уже оснований бытия, среди которых — и сам замысел автора.

Исполнение Шостаковича — абсолютное дыхание Проваторова, это дыхание озоном, настоящее, ритмически выверенное, полноценное и незабываемое; то, которого ждешь, без которого не можешь обойтись, потому что в нем — вся твоя суть, без него — ты не жилец, не рабочий. Именно в таком толковании становится понятным, почему Проваторов-мозг насыщен до предела, он структурирован образами и словами произведений Шостаковича. Слова становятся понятиями, затем категориями, потом в этой пока оголенной логической сети воспринимается весь мир, все люди и цивилизации.

Музыка Шостаковича — признак судьбы Проваторова, которой он следует всю свою жизнь.

Проваторов уже пятый десяток лет хранит подаренную Шостаковичем партитуру «Катерины Измайловой», никому не показывая ее и не рассказывая о ней. Местонахождение ее в доме Проваторова как бы расставляет некие иные, непривычные тона во всей духовной наполненности его дома, утверждая не музейные, а человеческие отношения, реализованные в форме достоинства книги.

Буквы дарственной надписи руки Шостаковича — особенное проникновение в доверие обоюдное, авторско-дирижерское, такая степень доверительности, что она переходит в завет, который дает возможность высшей надежности, преемственности, ставшей правом передачи бесценного ребенка из одних рук в другие.

«БЫТЬ» И «СЧИТАТЬСЯ»

Мозг Проваторова кипит интонациями Шостаковича, музыкальными и словесными, почерпнутыми из мира и объясняющие мир. Проваторов распознает добро и зло посредством воплощенных в его уме шостаковических идей, как кто-то черпает эти ценностные ориентиры в виде компаса человеческих судеб из рассказов матери, волшебства сказок, читанных дедушкой, из столбиков строк «что такое хорошо, что такое плохо» Маяковского, из угаданности окружающими верности наказания за проступки, из общественных наук, философий и демократий, из бережного отношения к цветку, раскрытого на уроке биологии, из выкриков толпы на открытии супермаркета, из чистоты богатырства русских летописей — у каждого свои источники.

На репетиции идет речь об «интонации правды» из уст нашего героя. Он так по-шостаковичски и по-русски ищет соответствие этим категориям и в творчестве далеких от восточнославянской природы рационалистов, упорных, вездесущих, вездепроникающих вследствие своей глобальной гениальности.

Добро, зло, совесть, правда, истина — они вынесены из Шостаковича, они превратились из обычных повседневных слов в судьбоносные понятия и обустройствающие мир и мировоззрение категории, формирующие и складывающие и души, и науки.

Интонация правды, голос совести — это направления обращения Проваторова к оркестру, к каждому из музыкантов в отдельности в решении не только творческих проблем исполнения, но и разрешение конкретных, бытовых вопросов жизни оркестра посредством слов, которые несет русская культура с самого детства каждого из нас.

И это выглядит и есть на самом деле весьма актуально, достойно, своевременно и современно, на языке общепотребительном, который ясен каждому, будь то водопроводчик, сантехник, иллюзионист или ведущая скрипка центрального оркестра, каждый из которых, в свою очередь, использует эти слова в своей личной жизни, в своем, но приближенном к проваторовскому значению, ведь они все вместе работа-

ют, понимают друг друга, делают общее дело благодаря этим, таким явным точкам соприкосновения.

Если бы вообще эти порядки разноликих людских смыслов не различались между собою, то было бы просто: был бы Бог.

Тогда бы уж он точно начал повелевать обустройством наполнения содержанием и смыслом всех вместе человеческих голов одновременно, тогда бы и знание не понадобилось: с рождения уже все разложено по структурным полочкам сознания — живи себе по ним и раскрывайся в заданном режиме нарастания какой-либо прогрессии — в том числе и математической.

А можно просто расслабиться и плыть себе по кем-то запрограммированному течению — до самых истоков или же концов — как заблагорассудится в выборе части света. Купайся себе и жди — авось повезет: жизнь прожить — поле перейти.

Эти понятия Проваторова реальны, прозрачны и равнозначны, общеупотребительны как в отношениях с коллегами по работе, с друзьями, с членами семьи, так в отношениях и со всевышним, одного из коих, наверное, можно назвать и Богом, в которого, однако Проваторов не верит. И не только потому, что он человек — не верующий.

Вопрос о вере в смысле возможного именованья верующим поверг Проваторова в минутное замешательство, а затем в размышление; похоже, что вопросов на эту тему ему еще не задавали.

«Я бы хотел, чтобы Бог был. Это смысл существования». Все.

Далее Проваторов предпочитает говорить о судьбе. Судьба начинает заменять Бога — она принимает решения, не спорит ни с кем, сортирует и компанует обстоятельства, ведет человека по нити плетения перемен, соцветий случайностей блефа и блеска.

Такое понимание утверждает Проваторова как представителя иконных вертикальных связей во Вселенной, немногих из тех, что несут ответственность и обязанность за достоверность классичности преемственности и повторения.

«Ты отвечаешь за предыдущие поколения, а они раскрывают наши философские представления о судьбе».

О Боге Проваторов никогда вслух не говорил и не размышлял, отрезая возможные намеки на суждение жесткостью формулировок: «Бог требует ограничений. А я ограничений терпеть просто не могу».

«К тому же я не толстовец».

Разная индивидуальность, различная чувственность, различное знание и различное требование свободы у каждого из нас.

«Я не знаю, какие границы и в человеческих действиях, и отношениях положить, утвердить, чтобы быть и одновременно считаться хорошим».

О, как велика эта разница в установленных Проваторовым главных глаголах русского языка: «быть» и «считаться»: они творят бездну, которую наш герой всегда точно осознавал.

Проваторов даже сложил пропорцию, которая выражала соотношение того, что ты сам думаешь о себе и то, что думают о тебе другие. По этим меркам его деления устанавливаются небывалые величины — насколько высоко ты чтешь себя, настолько уже в обратном направлении — тебя не почитают другие.

И все же наш маэстро по этому отношению весьма точно и обстоятельно определен: как газетно-словарной деятельностью прибывающих на концерты, так и представительными специалистами и коллегами, зрителями, включая и неподготовленных, и профессорами консерваторий: определен как «непревзойденный мастер шостаковичских воплощений».

Проваторов исполнял все четырнадцать симфоний Шостаковича, причем много раз и во многих городах мира. Из тех раз, что мне приходилось посещать эти исполнения — с огромным успехом. Зрители неистовствуют, вызывая рокотом аплодисментов к дирижеру, требуя повторения на бис, вызывая громоглашью восклицаний вновь и вновь его появления из-за кулис.

Для нашего маэстро наступает как бы момент истины — ведь важно произвести впечатление именно с произведением этого композитора. И в эти мгновения тотального успеха и реального воплощения славы Проваторову важно вести себя честно: он подходит к дирижерскому пульту и поднимает над головой увесисто и значительно томики партитуры с золотой надписью «Дмитрий Шостакович», объявляя законный успех автора, успех, естественность которого дирижер только подтверждает.

Проваторов не уходит со сцены с партитурами, он, придав им ореол некоей недосыгаемой универсальной значимости, кладет их обратно на пульт и уходит, уже навсегда в сегодняшний вечер.

Так начинаешь понимать тот смысл, который Проваторов вкладывает не только в свое классическое исполнение, но и то, что каждый дирижер, будь то самая великая или самая маленькая величина, берет что-то свое собственное, исконное у Шостаковича, свой срез понимания, свой уровень познания, свое представление о том, что можно почерпнуть в росчерке пера и шрифта партитуры. Один при-

ходит, исполняет, подходит к пульту другой, пусть даже через сотни лет, раскрывает те же страницы партитур и все повторяется, но уже по-другому.

Бездна Шостаковича неисчерпаема. Всякий, кто хоть в какой-то степени стремится приблизиться к нему, берет что-то свое, но охватить все в целостности, дотронувшись до дна истока — это привилегия гениев, каждый из которых уже на своем, гениальном уровне, осознает то, что ему не удалось в соотношении с его личным идеалом, и то, что и как удалось другому.

И здесь Проваторов вновь — единица единиц — ведь его представление об исполнении Шостаковича подтверждено и удостоверено самим автором как лучшее.

«Это родное», — говорит Проваторов, утверждая некую сверхгенетическую связь с композитором, которая обуславливается огромным числом соприкосновения пониманий, одно из направлений которых — осознание трагизма русской истории, «русской души» (воспользуемся на этот раз западными формулировками).

РОДНОЕ КАК ТРАГИЧЕСКОЕ

Проваторов, увлеченный до дна собственной природы Шостаковичем увлекает, и ты начинаешь обращать внимание на те предметы, события и личности в мире, о которых ранее просто не подозревал как о возможно существующих. А они начинают переходить в иные, уже твои реальности, создавая некую совершенно только что неизвестную действительность, которая имеет право на существование подчас гораздо больше, чем те, которые проявляют

себя на каждом шагу как необходимые, подтверждая статус ежесекундного общения и обращения с человеком.

Как-то прочитала в одной газете интервью с Ириной Шостакович — женою Дмитрия Шостаковича. Она говорила том, о чем я неоднократно думала и размышляла, когда слушала проваторовские прочтения произведений композитора. Да, в Англии после исполнения Десятой симфонии Проваторова вызывали семь раз, где-то десять, а где-то еще больше; зритель ценил. Но что? Что он оценил, что он понял? Оценка — это всегда соотношение. Чего с чем? Партитуры с исполнением? Или же одного исполнения с другим? И тут в дело вступает его величество, непоколебимое ни смешанными браками, ни вековыми и континентальными мутациями и скрещиваниями, ни панъевропейской ветхостью критическо-кризисных паспортных печатей однополый любви — его величество нестираемое и непоглощаемое, чувственное и рациональное — его величество национальность.

Дирижер обязательно имеет национальность, иногда — две или три, или же явную смесь нескольких.

Ирина Шостакович говорила о том, что западные дирижеры при исполнении произведений Шостаковича подчеркивают в трактовке стройность и рациональность концепции, а русские дирижеры — трагизм кульминаций. Однако с этим утверждением Проваторов не согласился.

Одно из самых трагических исполнений, которые довелось ему слышать — было у Герберта фон Караяна с боннским оркестром в Ленинграде. В этих комментариях к другому, но его Шостаковичу,

услышанному у иных дирижеров, Проваторов предстает уже как истинно и национально знающий — как надо это делать.

Наверняка уровень исполнения Шостаковича в мировоззрении Проваторова настолько велик, насколько дирижер приблизился и проникся духом русской национальности.

Исполнение, трактовку Седьмой симфонии великим Артуро Тосканини, выступление которого довелось слушать нашему маэстро, Проваторов не смог назвать совершенным. Открытость гениальности Тосканини Проваторов определил как возможность гениально влиять на оркестр, взять, «выжать» из него все, что только можно.

Однако трактовка симфонии Шостаковича у дирижера в мерках Проваторова откровенно страдала: он скомкал кульминацию первой части Седьмой симфонии Шостаковича. Наш маэстро определил это как то, что «чрезвычайно досадно» и что нанесло ущерб всему исполнению — Тосканини не почувствовал и не выявил как раз трагическую кульминацию, которой Проваторов, как можно догадаться, очень дорожил.

О, эта одна только не состоявшаяся кульминация! Она для нашего маэстро определяет ту великую долю различия, которую питает и организует тот «кошмарный ужас, который пережили мы». Нет, Тосканини в мировоззрении Проваторова предъявлен традиционалистски и классически, но в других сферах сознания: «Тосканини был исключительно смелый человек, настоящий гражданин». Проваторов выдерживает паузу и добавляет:

«Но ощущение русского трагизма, которое было заложено Шостаковичем в партитуру, ему чуждо. Шостакович требует и пережитости, и той широты и масштабности выражения, которая свойственна только русскому мелосу».

О, это грандиозное выражение: «русский мелос», такое всеобъемлющее, все строящее, обозначенное как одна из логических и эмоциональных основ, законсервированная в своей недостижимой первозданности и всепроникающей изысканной энергетике нации, такое родное и изысканное в простоте доступности и недостижимо-недостижимое для тех, кто не впитал его с молоком матери.

То, что называет Проваторов собственной влюбленностью в музыку Шостаковича, он отдает и Тосканини — уже по отношению к Верди.

Вот она, жестокая правда в конструкции нашего героя: «Кто же спорит, что при исполнении опер Верди Тосканини прочувствовал весь масштаб и грандиозность музыки и воплотил ее по-итальянски замечательно и с настоящей влюбленностью».

Проваторов слышал и Восьмую симфонию Шостаковича в исполнении другого великого западного дирижера — Бернштейна с московским оркестром. Сложно представить и перечислить ту свору наступающих и переполняющих Проваторова чувств, когда он вспоминает это выступление. Вероятно, все это можно выразить новой волной восторгов Проваторова в отношении Шостаковича — мол, музыка его настолько велика, что смогла сама по себе выдержать, да и адаптироваться и к такому проамериканскому прочтению.

Финал Восьмой симфонии для нашего дирижера, что неоднократно повторялось и подтверждалось, — это сама выстраданность: и человеческая, и симфоническая, которая долго готовится всем предыдущим симфоническим развитием. «Финал, — формулирует Проваторов, — это выстраданное, грозное предупреждение злу, это утверждение невечности зла».

Бернштейн, конечно же, великий дирижер, но в нашем Проваторов-мире он живет где-то явно на другой стороне земли, может, и на Луне. Дело все в том, что финал Восьмой симфонии Шостаковича Бернштейн сделал канканом. Похоже, что этот шостаковичский канкан будоражит нашего маэстро до сих пор.

«У него была не угроза, не пригвождение зла к заслуженному столпу, а резвые колокола радости. Это был блестящий галоп», — резюмирует Проваторов и с некоей долей обреченности добавляет: «Казалось, что когда шел медленный темп, дирижер скучал и спрашивал: ну когда же можно будет побыстрее?»

Американский звонкий оружейный блеск тоже подошел Шостаковичу, наверняка выразив те грани произведения, которые были, возможно, навек сокрыты для нас, обычных зрителей и которые сам маэстро Проваторов подозревал, нет, знал у Шостаковича как исконно принадлежащие, но не разбуженные никем.

И все же как-то хочется различить эту некую возможную блестящность Шостаковича от вызванного стилистом-дирижером блеска его музыки, от блеска его исполнения.

И это исполнение Бенштейна, выражаясь дирижерским языком, можно именовать как трактовка, которая в мировоззрении нашего героя весьма далека от той зрелой объективной истины, приближаемой к правде, которая заложена в самой партитуре. В итоге получается, что на место интонации выстраданной правды становятся наболевшие отзвуки классического вечера, проведенного в здании варьете.

Однако Проваторов уверенно подтверждает: да, Шостакович может быть и таким! Это природа гения — быть разным у одних, и дру-

гим у других, но никогда не чуждым себе. Для Проваторова именно этим схожи Бах и Шостакович.

И все же Бернстайн утверждает некую относительность познания Шостаковича, относительность, которых в этом мире талантов и поклонников очень много может быть, но они где-то существуют в ореоле вечных приближений к некоему завуалированному абсолюту, который рождается как торжествующая в собственной непогрешимости аксиома, полновесная и почти зловещая в собственной недостижимости и грозной одеревенелости по отношению к многочисленным стараниям и достижениям человека.

О, как много зависит от национальности в этом искусстве тончайших проекций и невероятностей изысков и утонченностей человеческих самовыражений и репутаций, каждая из которых все же предстает только в единственно возможном на сей момент жанре — жанре шедевра.

Понятно, что классификация разновидностей тонкостей нервных окончаний, задействованных в воплощении сих глубинных материй — привилегия великих, однако вскоре я поняла, что и сама могу кое-что весьма проникновенно прочувствовать, а не только тыкать молчаливым карандашом в толстую тетрадку, графически утверждая гармонию стыка чрезвычайной в собственном великолепии стилистики исконно русских слов маэстро Проваторова.

ЗИГЗАГИ БЛЕСКА

Как-то в продолжение одного из очередных странствий вслед за Проваторовым пришлось оказаться в дирижерской комнате оперного театра.

Ее прямоугольная форма опрометчиво была заставлена мебелью, упорный ряд которой вполне сосредоточенно и организующе возглавлял вполне традиционный полудеревянно-полуфанерный шкаф, редко когда вдоволь наполнявшийся верхней одеждой все пребывающих на этот белый свет, а затем и в эту комнату дирижеров.

На шкафу стоял такой же формы, как сама комната, ящик с рифленой и выпуклой матерчатой вставкой со стороны, обращенной к каждому входящему. В ящике находилась радиоточка местного театрального значения, которая, как правило, транслировала то, что происходило в самом зале — спектакль, концерт, просто шум.

На этот раз уже при входе я поняла, что попала в эпицентр неких глубинных музыкальных событий не только потому, что ретранслятор был неожиданно слишком громко включен, обрушиваясь спертостью издаваемого звука на каждого встречного, но и потому, что радостно проникнулась исполняемым творением, вполне осознанно отметив про себя, что вот эту уж музыку я точно узнаю.

И все же по прошествии нескольких мгновений я слегка ступсывалась, осознав, что наверняка передо мною — что-то из белорусских народных напевов, в которых разбираюсь весьма плохо. Однако вскоре определенная наслышанность где-то в недрах слуха дала о себе знать уверенностью до боли знакомыми тонами Чайковского, которые формировались где-то совсем внизу, на уровне неких самых простых и основных музыкальных сплетений ткани композиции, диктуемой этим безжалостным в своем назначении металлу и фанере радиоприемника.

Вообще-то местонахождение его можно было бы оспорить, как и собственно — предназначение: ведь дирижер не сидит во время спектакля напротив на диванчике, он работает в зале. Получается,

что эта трансляция в дирижерскую необходима только в перерывах, когда звучат звуки антракта с приглашением проследовать в зал.

Кто-то дирижировал в этот вечер. Проваторов подтвердил, что исполнялся балет «Лебединое озеро» Чайковского.

Откуда все это? Почему что-то народное так точно проявлялось для меня в этом таком знакомом отрывке Чайковского?

Проваторов вразумительно растолковал. Дирижер-то этот заканчивал консерваторию скорее всего по классу одного из народных инструментов.

Так и на прочтение и толкование партитуры Чайковского наложилось, как это обычно бывает, существо, внутренняя суть самого дирижера — его культуры, образования, а возможно, сформированной таким образом его собственной, в данном случае приближенной к духу народных местных напевов трактовки произведения.

СОБЛЮДЕНИЕ СИММЕТРИИ АБСОЛЮТА

И все же хотелось как-то нарушить незыблемость этих бесконечных тронных речей Проваторова о Шостаковиче, и я ринулась на практически безнадежные поиски компромата. Нашла. В одном из интервью Альфред Шнитке рассказывал о том, как присутствовал на последней прижизненной премьере одного из произведений Дмитрия Шостаковича.

Малый зал московской консерватории был только наполовину заполнен. Когда исполнение было закончено и раздались негромкие аплодисменты, композитор спокойно и не спеша покинул зал... Шнитке резюмирует: «Общество устало от Шостаковича».

Как только я поделилась добытой с таким трудом из ряда книг информацией, удобренной признаками сенсационности, с Проваторовым, тут же раскрылась некая незаметная ранее, сокрытая, а потому и оставшаяся почти неведомой часть симметрии его мысленности.

Маэстро объяснил все тонко и ясно: «нагнетание популярности художника — это особенность тоталитарных режимов». Так, Шостакович живет для маэстро в постоянном соотношении и взаимодействии категорий абсолютного и относительного — в единстве и разнообразии этих измерений.

Явная относительность проявляется в том, что все количества исполнений, в том числе и самых классических авторов, необходимо увязывать с потребностями времени. Эта сторона как бы подчеркивает взаимное конкретное и виртуальное общение творения композитора и публики, где главенствует его величество интерес, безусловный, никем почти не направляемый и не ограничиваемый, заметный, емкий, утверждающий, который может иметь некие параметры, ежегодно-ежедневно уполномочиваемые в мере востребованности партитур и выливающих из них звучаний, как в концертах, так и пластинко-дисках.

Все это обозначает для Проваторова некую субъективную значимость Шостаковича. Пришел один тоталитаризм — установил одно, пришел другой — заарканил и выдвинул новые потребности и интере-

сы, белозубая демократия разыскала и растиражировала нечто третье, а смесь ветреных пушечных диктатур — четвертое.

Единственное, что всех их объединяет — это уже абсолютный стержень значимости Шостаковича — это реалья объективная.

Значение у Проваторова принадлежит к абсолюту, а известность — относительности.

В этот абсолют значимости каждая эпоха вносит свое ощущение от произведений композитора, пополняя лики всемирного опыта. Суета вокруг воспоминаний о годовщинах стачивается, стирается, если уплотняется в сферах вечного, то остается.

Между абсолютном и относительностью Проваторов ставит смех как распознавание точности их взаимоперехода, как острие лезвия топора, который отсекает претензии и патетику сюсюкающей, тщетной и пустопорожней суетности, обозначения отличия массовости от неизменности актуальности.

Абсолют — это постоянство. В данном случае — это постоянство исполнений Шостаковича в человеческом обществе, которое уже в русском мире обеспечивается духовно-культурной чуткостью русской интеллигенции. Это правило узаконено у Проваторова как вечное, приближенное по непоколебимой, тысячелетней устойчивости знака «пи», оно объемлет своим действием и другие фигуры мира музыки: Баха не исполняли сто лет после его смерти — это не мало.

Если какой человек и какое время не приемлет сего постулата — в сознании нашего героя вступает в действие понятие вины (вина 20-го века, вина 21 века перед Шостаковичем и т.д.).

Как нельзя не исполнять Баха, Моцарта, нельзя не исполнять Шостаковича.

НЕ МОГУ МОЛЧАТЬ

«Октябрьская», «Первомайская» симфонии. «За ними должна была идти Четвертая — «Ленин и революция», — размышляет вслух Проваторов, — но нет, этого не произошло: Четвертая симфония стала первым памятником жертвам тирана и яростным проклятием тиранизму как явлению, воплощением в финале симфонии веры в грядущее возмездие». И вновь Проваторов наполняет собственным, выверенным и выстраданным смыслом такое близкое ему произведение Шостаковича, в котором каждый значок, каждый такт востребованы в мыслительном процессе, в прочтении, в трактовке, в дирижерском замысле, в исполнительском воплощении.

И вновь шостаковичская летопись. Проваторов уверен, что никто так не рассматривает и не оценивает эту симфонию. И вновь вступают в свою основополагающую роль обыденные понятия, которые у нашего маэстро обрели свое второе рождение в форме установившихся, всеобъемлющих философских категорий, измеряющих своим содержательным наполнением каждую строку текста партитуры.

Судьба Шостаковича прошла путь свой в дальнейшем летописном измерении, на сей раз обозначив посредством тончайших оттенков и переливов эзопова языка эпохиальность смены многоликих исторических жанров.

Понимание иносказательности музыкальной речи с недомолвленным сокрытием прямоты затаенного смысла — привилегия поначалу только лишь единиц, которые способны посредством опережающего проникновения своих утонченных

герцеподобных волн и сил ума и чувства распознать, а затем постичь ретушь недомолвок и кладези спрятанных в жилистых страницах творений правды.

Полный разгром Сталиным Шостаковича — страшный удар для композитора, который заставил заговорить языком Эзопа, поменять замыслы.

Ведь Сталин — отрицательная единица, умная и пронизывающая, уверенная в непоколебимости собственного зла, формирующая его

в беспрекословных постулатах, которым может противостоять только безыскусная разборчивость времени.

Четвертая симфония Шостаковича — особенная для Проваторова. Казалось, что в тот самый первый день нашего знакомства и последующего разговора только и могла идти речь об этом произведении композитора, и ни о чем больше. Ясно, что все выговариваемое в этот вечер — наболело, оно стремилось наружу, ждало собеседника уже довольно продолжительное время.

Оно было несколько раз освидетельствовано словесно где-то внутри, в самой глубине самосознания нашего героя, поэтому уже приобрело параметры сокровенности и пределов наполнения и осуществления смыслов, которым придана значимость совершенства.

Уже не рабочее, а личное проваторовское отношение к Шостаковичу заметно взяло верх в образе, содержательной трактовке и толковании Четвертой симфонии, исторический и общественный путь которой для него стал единым с человеческой судьбой композитора.

Проваторов вошел в некую трагическую, важнейшую роль и повторил вслед за педагогом Шостаковича Штейнбергом: «Дима, если ты не хочешь, чтобы тебя расстреляли, сними с исполнения Четвертую симфонию».

И вновь борьба содержаний. На этот раз — не между дирижерами. Проваторов по-своему разоблачает то весьма «определенное» содержание, навязанное официозом, которое не несет партитура в рукописи Шостаковича.

И в этих своих постулатах наш маэстро противостоит не только толпам дирижеров, оркестрантов, но и армиям музыковедов, приближенных к ним, включая непризнанных и отвергнутых, полагая, что взятм произведении музыка несет, выражает и утверждает самую себя.

Отвешен занавес объективных действий мироустроения, очерченно-го взором Шостаковича. Информация, должна соскакивать с плоскости пультов музыкантов — обозначена телесностью ощущений человеческих страданий и сочувствия горю у Толстого словами: «Не могу молчать».

Здесь же присутствует пласт, характеризующий посредством движения музыки будни советской действительности: Россия расширяется до размеров СССР.

Это проваторовская молитва русской содержательности, исходящей и ведущей свой ход и строй из ранней юности, от подросткового возраста Пушкина.

Сочувствие большому горю — отказ от талисманов богатства, переход в объятия сочувствия, это уход от Запада, от принципиального

желания жить мерами имущественной жизни. Придется объяснить западным мировоззрениям — как университетским, политическим, так и религиозным, что богатство — не от слова «Бог». Ведь именно и только молодость способна выказать старым цивилизациям искренне и не тая правду как свою востребованную суть. Мне ведь только восемнадцать, а вам давно, много столетий назад — тридцать три.

Час двадцать длится симфония — это зловещее ощущение собственной страны, которая хочет уничтожить надвигающимся железным валом плотно скомпрессованного металла своего сына — художника.

Художник отвечает; ответ этому надвигающемуся скрежету железной маски родной страны — грандиозный стресс отчаяния, пережить который способен лишь тот, кто искренне любит ее.

Иерархия нападок как иерархия ценностей; самоедство как самоутверждение для ближних, карьера для знакомых; затвердевание мысли как заготовка экскремента; воспевание вульгарности как образа всеупаковывающего бытия; красоты мира как микроскопа процеженных шаржированных комиксов; большое как флагман маленького, которого не должно быть вообще: только крупное как общедоступно-общепотребительное; походы в космос — только по одной ступенчатой цепи с одной целью — добычи нитрино; призрак атласа мира в клетке из плетеных скомканно-промокших обоев, застрявших в промежутке между прогрызенной решеткой экзотического зоопарка; опрокинутые и уроненные в спешке золотодобычи и ничегонеделания кумачевые сердолики — вестники главенства одних над другими; тошнотворность термодинамики как теория пребывания науки на земле; тиканье таксомотора как визуальный ряд недоступности другой географии мира; таежные татуировки как погодные записи исторических событий; своры подземных колодезных баров как танец со скользящим шагом танго; поощрение только того, что понятно всем; щепетильное нанизывание страхов в мокрой от простуды сиреневой носоглотке; выведение и размножение в непредвиденных количествах бранных осоедов как запоминание установок короткой памяти; остервенелое остепенение островерхих и остроглазых островитян в остекленевших острогах; пряные пляжи прыскающихся прямизной пружинящихся пруссаков; сличение слоновости слоняющихся словоохотливых сложноподчиненных и сложносокращенных слуг; фрезерные станки молодящихся фрейлин, зафрахтованных фривольными фресками, фуфайками и фуражками футболистов; хроническое хрюканье худосочных хуляще-хулиганствующих хуторян; царапающее цацканье цеженных царственных цельнометал-

лических целковых; черенкование чадолюбивых и чаеразвесочных черепичатых чернокнижников, черпащих черствеющие черноземы у чесаных чертей; шастание и шатание шальных шаблонов, шантажирующих шевелящуюся в шатких шахтах шантрапу; эксцентричные экзаменаторы, эволюционирующие экипированный эклектикой экзальтированный эфирный эгоцентризм; юркий юбилей ютящихся и юлящих в юртах ювелирных юннатов и юнкеров; языкастое ябедничество ячеистых и яровизирующих язвенно-язвительных ящеров и ярмарочная ядреная явь ясновидящих язычников, ягуарная ясность янтаря коих — явление ядра нации.

Формулировка Проваторова — в Четвертой симфонии есть «житейская морда торжествующего обывателя» как образующая лики толпы, отколовшейся и отдалившейся от народа, в том числе и потому, что солидаризируется с тираном. Маэстро Проваторов переходит на сказочно-легендный язык раннего эпоса.

«Тиран — это главный обыватель эпохи, это дракон, который живет за горой, возглавляя толпу, разоблаченную Шостаковичем в уничтожающем сатирическом обличье».

И вновь получается пропорция у нашего маэстро, даже самое элементарное — буквенное нарушение которой просто недопустимо: вначале идет разбиение по парам: художник, единый с народом, и тиран, единящийся с толпой.

По-дирижерски жесткое соблюдение драматически-драматургического равновесия обеспечивается четкой адсорбированностью водопадно-скользящих положений нот, шествие которых по партитуре образует устойчивую лестницу никем не поврежденных смыслов.

Художник находится в таком же соотношении с народом, как и тиран с толпой, хотя блеск идеологии стремится поссорить творца искусств с людьми, населяющими государство, используя шепот степенной логики сердобольного планктона противоречия.

Интересно, а если достоверно выполнить сию логическую функцию, приблизив хоть как-то художника с толпой, то тиран как-то соотносится с народом? В ракурсе близости, слововыражения, неких общих дел, раздумий или размышлений на злобу дня, утверждения тиранского существа в разнообразии представителей иных классификаций и племен.

Гора, за которой обитает тиран — залог достоверного следования, исполнения, строгого и неквелого этих положенных законов жизни и бытия, о которых условились и договорились в Четвертой симфонии Шостакович и Проваторов.

И все-таки, как Проваторов толкует, как он понимает эту ноту, этот аккорд композитора? Эту явь изображения движения толп обывателя? Быть может, это прозрение?

Однако маэстро объясняет для особо непосвященных: «Шостакович использует одесский улично-обывательский фольклор — «бублики-голубчики».

Да, слышу: пищат южно-прибрежные мотивы высочайших степеней проникновения в существо банальности, торжествующей по случаю постижения неведомо-незыбленных сил улицы, покоящихся на первородстве слов и интонаций, бурлящих в собственном раскрытии, которое подтвердил еще когда-то господин Маяковский.

Так предстоит вкушать прелесть изыска той породы советской власти, которая, как опрокинутая бутылка пролитого шампанского, была выплеснута нареченно-нарочито вместо тонконожного бокала на закоулки, дворы, площади и площадки, готовя свой исход из мира сего как хрупкий аристократизм несгибаемо-добротной участи всякой подделки, даже самой по виду надежной, без капли намека на подозрение в непригодности, удобной, красноречивой, обитающей в колкостях подобий неревнивой жены, бледной и румяной, как барышня у золотого самовара, как блеклые тени на каменной мостовой, обретающие свое короткое бытие вместе с тусклостью вечерних планов и надежд ломового извозчика.

Симфонический текст не объяснишь словами советской речи, предстоит обращение к языку общечеловеческому.

Человек и против природной стихии — в этом случае ему придется хотя бы немного поклониться, чтобы выжить, значит, потерять собственную индивидуальность — подчиниться и принять ее исконные, плазменные формы.

Интеллигенция извиняется за прикрепленные за нею позиции в мире и уходит с них, чтобы выжить. Исчезает воля — не только у людей, но и в пространстве, став еще одной точкой его ограничения. Воля раздавлена толпой. И вот уже умертвленная воля подкрадывается к художнику. Остается обратить свою боль только к тем, кого можно еще выделить, отсоединить, позвать из толпы.

О, проснитесь, чтобы не допустить этого страшного кошмара всезаполняющего потопа. И все же художник, разуверившись во многих мечтах, но не во всем, он сумел сохранить свою веру вопреки увиденной очевидности, ведь будущее — за светлой головой.

И вот оазис, малосенький, короткий момент просветления — это кусочек положительного времени, фрагмент истины в Первой части

текста Четвертой симфонии Шостаковича, кусочек, в котором каждому плачется о том, о чем мечтается.

«Плачется о том, о чем мечтается» — это уже глубоко и чисто по-русски: это вновь мотив исходной, постоянно пребывающей где-то внутри и снаружи человека русскости, которая подтверждается в собственном наличии во вселенной.

И все же для Проваторова Шостакович обращается вполне конкретными словами, он русский господин Цицерон, облокотившийся на воздушное небытие нежной, гвардейской весты от исполинской неги лозы аппенинского винограда, обретшего свой полюс стабильности именно на этом географическом сапожке, мерно отбивающем такт собственного, редкой пробы пульсоритма, заимствованного прямоком из внутренних органов вращающейся земли и шуршащего стуком футбольного бутса по близлежащему треугольно-островному барабану-родственнику от общего сейсмолого-активного происхождения: сколько-то секунд, минут, часов, веков, тысячелетий тому назад.

Бумажно-картонные отношения и распри, происходящие на стесненных нагих картах воодушевленных землекопов мира, нельзя назвать старомодными, ведь расточительное прозябание суши на восточном крае света своей страны берedit ведомственные и учрежденческие умы тех сиротливых пайков суши, которые взяты под тревожную стражу тех дезертирующих в напрасном повелении радиоволнами прохожих, чьи земли кусочками резаных шнуров опоясывают тонкими штрихами толстые, устойчивые зоны приема спекшихся разнuzданным пиршеством горной породы материков.

Все содержимое человечества переводится в универсальную самородково-самобытную единицу, не подаренную богами человеку, как огонь, а отвоеванно-завоеванную с ранних дней зари доверившихся природе первых подчиненных и подданных природы, первых потомков и первых прародителей.

Растраниженное расточение времени, в том числе и признанного историческим, для наших предков-прадедушек оправдано добытым ими угощением спарившихся на несколько мгновений природы и богов — звуко-буквенным словом, свертком драгоценных смыслов, затаенно-призванных обозначать существо первобытных представлений о прекрасном как о добром, о здешне-доступном, о добротности качества былого, об арифметике прочувствованных польз, о колее минувших стараний — вот он, активный свод мыслей и образов индустрии первобытных кофеен, зеркальный цвет спектра которых дошел до нас в форме вестей о необиженной хрустально-шершавой зиме, ветреной,

как лепестки розы, проснувшейся впопыхах и ставшей на место участливых проводников хризантемы.

Слово значимо с запечатленностью в нем буквальности смысла, пронзительного, звонкого, исполински-истомного, ведомого всей мощью голоса, которая доходчива до каждого, кто владеет всей обреченной всепоглощаемостью сознания, подчас робкого, иногда темного, редко массового, часто плохо обустроенного, сызмальства формируемого, по-детски наивно-провидческого.

Проваторов воедино соединяет сознание и веру — они подтверждают неожиданное, внезапное обнаружение друг друга: довести до сознания каждого с тем, чтобы внушить с огромной силой веру.

Художник мыслит образами, как всякий человек — картинками в детстве, отталкиваясь от своих насущных, самых злободневных вопрошаний: почему листья осенью на деревьях желтеют, почему небо голубое, почему собака лает, а кот — мурлычет, почему идет дождь, почему снег — белый, а уголь — черный.

Музыкант, художник, оратор, тонкий владелец слова, заповет смысла — этот словарь каждый из человеков, если и вспоминает, то использует или употребляет по-своему. А если по-проваторовски — в толпе, наконец-то, должны появляться лица.

Проваторов в этом смысле — некий, вечно восстающий в непреходящем возрождении и устремлении к высшей цели, к совершенному воплощению всего, что только можно встретить на своем пути. Именно художник очерчивает тонус лица, спасая его от обреченности вечной, по-дьявольски безулыбчатой безликости, штампующей и раздающей носы, рты и щеки повсеместно направо и налево.

Художник познает ваше лицо, поначалу устанавливая его беспрекословный, ничем не заретушированный лик характера, создавая глубину и благородство оттенков, творя вибрацию живого полотна тканевой поверхности, такой тончайшей по насыщенности колоритного перехода цветов, как и могучей, цельной, единой, значимой, обретшей свою неповторимую феофановскую, софийную жизнь и обитель.

Своя картина мироздания — соединение ромба и квадрата в насыщенности красного — так предстает слава божества; темно-зелено-синее в оправе упругости овала — сила неба; соединение квадрата и овала, силы и славы — образ человека, ставшего богом — это золото.

Золото не только предстает металлом для орденов, но и цветом солнца, доброй, отзывчивой стороны и хорошестьи богатства, тепла и света, так опрометчиво выдающих электричество.

Вот проявляется приветливость, доброжелательность, нерасплывчатая уверенность в том, что кто-то может посочувствовать, а значит, помочь. Происходит обнаружение в данный момент истинного на сей час человеческого обличья: выпуклость емкого и объемного лба в близости посаженных глаз рождают доверчивую открытость взгляда, раскрывая доступность духа, устремленного, праведного, надежного, который так необходим всем, кто хоть однажды использовал в речи слово «благо».

Послушание плоской поверхности доски, избранной из сотен претендующих на доблесть увековечивания, высокая гармония композиции единства фигурных тел, несущих незыблемую устойчивость числа «три» в вечном порядке вещей, мягкое движение в ритме согласного круга как признанного идеальным пространством, понятная достоверность перспективы и чистота плавности священных линий, просветленность и лаконизм насыщенных красок; здание, дерево, чаша как предметы, пришедшие из мира сего — все организовано и создано так, «...дабы взиранием на пресвятую Троицу побеждался страх ненавистной розни мира сего», как словесно обозначил для нас всех Епифаний Премудрый.

Пронзительная картинность раскрашенного взгляда на подвластную гармонию мира — обнаружение своей индивидуальности, чаще всего гениальной.

Толпа оличивается, не оличивается — да, те, кто обнаружил у себя парус и выдвинул его вперед, указав путь некоего возможного восприятия едва слышимого, и все же пробуждающего говорения. Придвинуться поближе, отворить свое душезнание, проникнуться тем, что тебе неожиданно стало дорогим, может быть потому, что ты это просто понял, пронес сквозь себя и изменился.

Это вызванное изменение наш герой маэстро Проваторов именует как одно из великих предназначений всех видов искусств — способность воспитать. Именно ораторство в его самом общем, насыщенном философией смысле — точная равнодействующая всех миров, от наук до искусств, где главенствует как универсум единицыобмена — слово.

Растет накал слова, всей речи, ее тона.

Накал зреет, обозначая ряд следующих друг за другом ступеней нарастания величайшей трагической кульминации. Последовательность движений музыкальной речи — точечная прямая графика судьбы Шостаковича. Проваторов как-то даже сказал, точно и емко характеризуя свои представления о мире: «Четвертая симфония — автобиографическая по содержанию».

И вновь маэстро за очевидными доказательствами обращается в пятистрочье партитуры, где действие разворачивается в низком регистре у тубы. Здесь Проваторов просто чувствует удары шом-полами.

«В логове что-то затрепыхало. Тиран проснулся?»

И вдруг назревает необычайный по своей величественности подъем; он звучит с высочайшей силой всей мощи верхних голосов как заклинание — такой предельный вес дается этому звучанию, подготовленному долгим и непрерывным подъемом к этой вершине».

Вот он, идет марш всех сумбурающих критиков всех времен и народов — по хлесткости и пронзительности характеристик звучания, данного ему Проваторовым, начинаешь понимать, что этот классовый отряд в проваторовской мировоззренческой беспрекословной незыблемости отношений добра и зла принадлежит к лагерю обывателей. Маэстро показывает указательным пальцем звонкую, говорящую строку в партитуре, опознавая эти маршеобразные дебри щемящего самознания ерзающей гвардии писак посредством чтения симфонизированного одесского фольклора, завербованного в нотный текст интонациями прибауток и трактирных куплетов.

И вдруг эта стая критиков проникается неожиданным прозрением собственного места на земле, почти опрокидывая себя, она оголтело начинает отсвечиваться упругостью только что установленной границей собственных отличий от толпотворных рядов обывателей, стремясь почти вповалку то едко сказануть им что-то ради назревших отсоединений, то практически-трагическим образом ухватиться хотя бы краешком стеклянного глаза за оберточную бумагу внешности.

И тут же разворачивается комок соперничества между породнено-отталкивающимися поясами человеческих ярусов: «А в нашей буче и того лучше». О, эта феерическая сила блеска и проникновения темперамента! О, эта смерть энергии, направленная на созидание! Все кипит, бурлит, рвется вперед — и эта несокрушимая одержимость ведет вновь к кульминации.

Этот все сметающий на своем пути смерч и одновременно все рождающий, он переплетается в некую инаковость существования, он становится тишью.

Такое можете представить? «Тихий Шостакович?» Такого не бывает, бывает только лишь Шостакович в тишине.

Самая глубокая по выстраданности форма смерча — это начальное цепенящее онемение, породившее высшую точку своего развития — тишину. В мире Проваторова это беззвучное слово столь зна-

чимо в своем наполнении, как все другие, иступленно бряцающие силой своего звучно-звукового самовыражения.

И здесь вновь маэстро отмечает пространственную неулетучиваемость отменного казначея всех эпох — обывателя, выделяя особо насыщенный разряд оных, который идет уже по сей тропе стертых карманами молекул целковых, именуемых изыском французского слова «буржуа».

И вновь в традицию несения бремени ответственности и обязанности за отсутствие розни в мире нынешнем, которая переходит из поколения в поколение, передается от человека к человеку — включена как обязательная принадлежность личность нашего героя. Именно в этом контексте Проваторов и наделяет бытие и существо этого домовито-обустроенного обывателя западного толка, сложив и предоставив все распознавание его весьма протяжно-туземного пребывания на земле осмысленно-затверделому сочетанию букв: «буржуа».

Это все то же продолжение разговора на тему привычных жреческо-алфавитных путаниц глаголов великого русского языка, когда два основные из них, перепутав друг друга, меняются, иногда по ошибке, наделенными смыслами и значениями.

Понятно, что главные, или основные — «быть» и «иметь», которые организуют две основные ячейки в голове и глобусе, соответственного коим идет всеобщее разделение на «я» и «ты», на «мое» и «твое».

Но само первое отношение «я — ты», оно главное, потому как при реализации всех положений положительных ценностей они дают «наше», которое уже подчиняет себе, стирая различия между «мое» и «твое».

Эти логические, словесные прения можно продолжать, нанизывая их в просверленных линиях измытаренной бесконечности, идущих вертикальными колоннами травы от бездонности низа плетения вязи алфавитных значков до преимуществ непрерывно-красивой игры слов тех, кого можно называть нашим современником.

Обуржуазившийся буржуа сидит на литых закорючках испещренной надписями буржуйке, запивая цедрой неиспарившегося лимонного сока свою бутербродно-бумагопрядительную долю, ресурс выработки которой уже взял несколько лоснящихся концом света бритвенных отметок на дребезжащих от яркости электрического сана, сытых, как жир и спесь намордника, стоящих на цыпочках и цепочках притонов — небоскребах.

Осиный укус бритвы рожден правом, которое настолько окостенело в выполнении своего основополагающего действия, что умело и быстро схватило, обмазало слюневой жидкостью, подробно прожевало,

затем не спеша проглотило и, залив добротностью желудочного сока, умертвило обязанность.

Рубцам социологии стало подвластно и искусство, цифровые конструкции которого опережают совершение не только чувства, но и мысли, повелевание жертвенностью и скорбностью тонких материй отошло на то ли третий, то ли четвертый план, если таковой проявлялся в промежутке ближайших нелюдских столпотворений.

От цифр тоже можно кое-что определить как хорошее, даже если это что-то хорошее — нечто достопочтимо обуржуазившееся. Важно, чтобы цифирная грамота не обрела некие миротворческо-зауалированные формы, которые не сможет даже перевесить конкретной условностью своего промежуточного бытия столь благородная особа, как цифра девять, единственная, кто может решительным образом отстоять гордость за занятую позицию в ряде одиночек и двоек.

По-русски бы все это назвали толковым вкладом в лоно мировой культуры, оттенком точного счета горизонтов, который так уважают на Западе и в глубины заповетно-попутных хронометрий, без которых невозможен доверчивый босяцкий приют на подворьях разлетающихся миров, справки о наличии коих во вселенной — позывные ломких человеческих приспособлений в виде радости заявленных стрелами компасных направлений света, истомы кружев и разводов бумажных прядей словесных слепков, пушечного мяса стрекоз и воробьев, облокотившихся в незванно-нечаянном остепенении стесненных льгот жителя, ставшего совсем недавно считаться городским по той совсем наивной причине, что он смог преодолеть в силу первобытно сохраненных обстоятельных черт характера и воли судьбы эту отгороженную сверху от материка, просматривающуюся с высот космических далей, опушенную четырехдневным цветением лотоса опушку.

Воодушевленное рыдание землекопа не забыто, оно замечено навязанностью перемен стесненного времени, складированного, как пенка для бритья в уличной дешевой парикмахерской, если двигаться умелыми перебежками всеширогто, параллельно экватору, по тридцать седьмой или тридцать восьмой параллели шара, непонятно кем названного земным.

Круговерть изменений пробегает по кругу и по внутреннему стержню, строя сферы и облака, аккуратнo вращая всех нас, оповещая каждого, сколь трудоемко и почти недоступно освобождение от нетленности условностей и относительности условий взаимопротяжения, а если и удастся, и взаимопроникновения, которое уже своей всепоглощающей зрелостью начинает разрушение не только смиренных в своей злободневной откровенности господ — то бишь деревянных заборов.

ЭПИДЕМИЯ НЕВОСТРЕБОВАННОСТИ

Итак, этот человек с заголовком статьи о нем самом, где главенствует определение «не востребуемый». Ясно, что сам маэстро воспринимает себя, как и все на свете люди, несколько иначе, чем остальные персоны, нас всех окружающие. И это подтвердилось, когда я поделилась этим определением, казавшимся довольно необычным и новым в моем личном мире слов и выражений с уважаемыми, сведущими людьми из музыкально-музыковедческих кругов.

Некое откровенное недоумение, искреннее удивление осветило лица этих доверенных, завуалированных персонажей нашей истории, каждый из которых установил свое представление о месте Проваторова в таком знакомом им мире музыки. Однако в самом целом и общем они были едины, сфокусировав суть вопроса не как насущную проблему, а как тему для наклеивающегося весьма успешного исторического исследования.

Глобальный авторитет, всеохватывающий все структуры бытия этого мира воодружен как некий прижизненный памятник Проваторову, монументально-словесною и металлическою магией которого подтверждена сама непреходящая самоценная аура, созданная этим человеком.

Думалось в итоге этого блиц-опроса, что маэстро в этих крошечных оазисах общественного мнения фигурирует как достопочтимый, заслуженный «последний из могикан», формула отношения к которому — уважительное и оберегающее сохранение как конкретного человека, воплощенного в одном теле, так и затаенного, замороженного, неповторимого таинства, выражающий приказ сумерек и зари эпохи.

Так возникает это невольное представление о том, какой же преизящный лик нашего премудрого мужа избрать для формы монолитного затвердевания, включая и выражение глаз, поворот головы, разбежку прядей кучерявых волос, жесты рук с остроконечной деревянной палочкой, бремя тела и материяу высших сил дирижерских одежд.

Все заявленные черты — это будущие приметы для узнавания граций этого человека, как телесных, так и душевных, столпотворение мыслей во всяком из тех, кто их имеет.

Куда поместить всходящее солнце, выполняющее в этот единственный миг излюбленный заповет маэстро — зимний или же летний солнцеразворот?

Может, воздвигнуть его на плечи? Тогда бы оно могло стать быванием граций, как телесных, так и душевных, этого человека, просевающих освятить тяжестью своих лучей ту долю просвещения, которую отдал Проваторов наземным жителям?

Еще одна актуальнейшая дилемма — куда поместить девять золотых чанов с гречишным, липовым и лавандовым медом, символизирующих плоды искусства окрытых уст, преисполненных высоким художеством оратора и пронизательностью оракула, вспоенных и вскормленных тонкостью нюансов поглощения пренежнейших вкусов маточного молочка, почерпнутого овалом пиал непосредственно из пчелиных домиков.

Наверняка придется делать именно так — ведь как можно иначе, не посредством меда, суметь отразить реки изысков владыки красноречия?

Ясно, что изображать маэстро необходимо без оркестра, даже с маской самого доброго, отзывчивого, непоколебимого, ставшего почти родным, вхожего в семейные дела, ведь самовыражение группы людей под названием «оркестр» — это почти всегда все же козни разбойников, близких, дорогих, большей частью безмолвных, но чаще всего беспрепятственно и безрассудно зловещих.

Однако вряд ли найдется в этом монументальном ансамбле место и для другой активной группы людей, располагавшейся, как и оркестранты, поодаль от дирижера, но не впереди этого мужественного человека, а позади него.

Вот так бывает в жизни, что только тогда, когда начинаешь возводить, хотя и при жизни, памятник избранному своим герою, проникаешься и теми сложностями обстоятельств, кои стоит переживать и в которых стоит очутиться этому богоподобному, нет, скорее благородному богоизбраннику.

Ведь по сути, его обступают с двух самых важных сторон человеческого организма — лица и затылка — безмерно страждущие, равнодушно-заинтересованные, которые могут подчас перепутать орудия производства: скрипку с пулеметом, цветок с тухлым яйцом, установив именно таким образом свой путь отношения к инакомыслящему, к другому мировосприятию. И чаще всего с этим ничего не поделаешь, как весьма сложно что-то противопоставить догме.

Наверняка кто-то предложит взять из предметного мира вещей дерево, растущее всей цепью двух тысяч годовалых колец в форме

фигуры пересекающихся под прямым углом линий, по-другому названного предметом в виде «стержня с перекладиной», обустроенного все тем же прямым углом как всеясного и всеобъясняющего символа необходимого и неизбежного присутствия человека в одном месте в одно и то же время, пусть даже один раз в десятки сотен лет, которого нельзя заменить ничем, потому что оно проверено, удостоено и удостоверено миллиардами скопившихся в своей зрелости на земле, непригодных для положительных дел отрицающих и отрицательных обстоятельств, которые, как клубок с шерстяной нитью во главе, имеет только одну направленность в устремлении собственной судьбы — созидать, саморазрушаясь.

Не поможет здесь изменить хоть что-то ни взвешенность рассудочных предположений и обращений к трудящимся, расположившимся сзади и спереди сцены, ни умственное моделирование возможных поведенческих попользований обоюдоострых ножей сих двух толп, ни щит и меч как трагически-традиционный жест рукой от лба к груди, воспетый за много лет до основания дирижерского ремесла и припасенный заранее под сводами удачно раскроенного и скрупулезно сшитого в 18 веке фрака, ни призывы к общности ценностей всех вкушающих прелестности слов и искусств, ни ученость и порядочность фамилий, запечатлевающих испуг времени, ни кротость, терпение и совесть тех, кто сумел понять других и остаться в гавани бутафорских душ самим собой.

К памятнику обязательно должно вести несколько дорог, чтобы всякий желающий, подойдя к нему поближе, смог бы подобрать единственную суженую тропу, тропку, тропинку, желанную только для него. В путь брать ничего не нужно, необходимо лишь заранее попрактиковаться в тренировке внимания: собрать несколько столовых ложек росы, размером средней емкости любимого домашнего сервиза и, не уроня ни капли, доставить к тем участкам земной поверхности, которые указаны в самых главных человеческих книгах.

Труд на луговых травах в сборах росы даст единственно верный ответ на важнейший вопрос бытия — насколько ты промочишь ноги, если ранним утром пойдешь в поход по направлению к сверхприродному гиганту, у ног которого, знают все, находится небывалой чистоты цвета голубого ангела источник.

Небывалая на свете прозрачность воды определяется уровнем попадания в нее пылицы близлежащих травянистых растений: если смесь массы, опавшей с телес тычинок перевешивает блуждание знахарских гирек или же вес цветков позднесеннего мха, собранных

в первых числах ноября, то близ находящиеся кузнечики, склоняясь ниц, принимают экстренное постановление о фильтрации жидкостей маленького водоема посредством запуска в него издали точечных кораблей, изготовленных детсадовскими мальчишками с небывалой лаской и обаянием из только что полученных из типографий крупных городов промокашек из тетрадок в клеточку.

Бумага для этой цели выпускалась специально, подвергаясь щепетильной, по всем направлениям проверенной обработке.

Мероприятие это проводилось крайне редко ввиду устойчивости постоянной природной очистки воды, и каждый, кто намеревался хоть как-то продвигаться в направлении Проваторова, мог не беспокоиться, что ему может не хватить хотя бы миллиметрового глотка проистекающей из самых исконных внутренних сред земли целебности, когда он достигнет тех минут существования рядом с источником.

В дорогу каждый следует своим путем, но среди общего для всех снаряжения — столпотворение мыслей в голове, которое может быть преодолено только кратчайшим и непосредственным соприкосновением с солнцем, которого можно достичь только преодолением тупика окружности пороков и признанных своими насущными прав человека и держав.

Можно идти и за солнцем, и вслед солнцу, и впереди солнца до тех пор, пока оно не станет обрезанным серпом полумесяца, установившим свое господство в полуночный час на акварельном холсте точечной графики молодого художника, у которого назавтра был перенесен строгий зачет по специальности.

Вас не затронет полуденный зной солнца и по той причине, что в горизонтальном окружении солнца, источника и памятника не действует в непрерывном изготовлении своих литых форм его сиятельство время, оно застывает где-то на углу опушки леса и мостовой, обходительность которой по отношению к ступням и подошвам ног проходящих требует особых подходов для возможных запечатлеваний.

В этой безвременной области человек не хочет ни есть, ни пить, ни спать, потому что не накапливает усталости, не стремится как-то выделиться из окружающих посредством неких внешне-антуражных косметических уловок, потому что это никому не интересно и просто бесполезно вследствие всеобщей погруженности странников в непредвиденную никем ранее, вопиющую и откровенную открытость такой невероятной глубины, что человек становится способным воспринимать и принимать без мер, условностей и договоренностей все то, что только есть в форме глагола «быть» в этом на вид геометрическом

кубе, от которого после долгих тренировок с гениями всех эпох и народов смогло отказаться время.

Человек отказывается от всех тех жанров и форм, в которых он привык постигать все вне и внутри его, обретая некую невероятную силу и прозрачность подобия просветленному и промытому в водах шелковому плащу, на глазах всех нас сотканного из упругих нитей толстого шелкопряда, восседавшего в форме шероховатого непотерявшегося египетского иероглифа на веренице аллеи из трехсотлетних дубов.

Времени не было и в помине — поэтому человек не только не старел, но и мог отказаться от тех пунктов изо дня в день повторяющегося жизнеобеспечения, которые ему навязывались с детства, начиная от причесывания и умывания по утрам и заканчивая проблемами расстилания кровати в период поздних зимних вечеров.

Человек становился свободным от ритуалов обслуживания требований собственного тела, и одновременно распростирая свое бывшее еще недавно затаенным в балансировке собственного «я» самое сокровенное, ни под каким предлогом недоступное еще несколько километров отсюда, а сейчас молчаливо-трепещущее в ожидании желанных перемен судьбы летаргического сна бесплотный лик магического воздушного дыхания, кем-то названного духом.

Именно дыхание служит средством и вместилищем тех незаметных проникновений, которые взимаются, как таможенная пошлина, присутствием окостенелого времени на границах перехода, прихода и ухода человека из одного мира в другой.

Здесь же, в этом панцире отсутствия временных границ дыхание в форме духа справляется во всех параметрах наполняемости человеческого существа этими духо-духовными необходимостями, среди которых наверняка найдутся общие для всех человеческих персон свойства, кои каждый может обнаружить в своем организме, если погрузиться хотя бы на несколько мгновений в доступную его стилю и образу жизни думу.

Ведь это и начала, побуждающие к действию и определяющие поведение человека. Кто-то добавляет и установление давно знакомых нам слов — сознания и мышления, вхожей сюда же и некой исконной силы, названной в России моральной, в целостности суммирования которой образуется и само содержание этого классического триединства букв как отличающегося особенностям самого человека, так и выявляющего способы его самого прихотливого, обыденного бытия, подчас весьма устойчиво связанного с обычаями воздуха или неожиданными проникновениями запаха.

О, как велика в приемах собственных самовыражений эта гремучая смесь ролей, потери и обретений многоликих смыслов, постулатов и предположений, опрометчиво именованная в докладах и бульварных обозначениях спаянностью трех небывалых прожекторов «д», «у», «х», скользящих, как промокшие от дождя листья и спадающие одежды с входящего в незнакомый дом запоздалого прохожего.

Но ты же хочешь и стремишься измениться! Узнай, к кому ты приблизился, оставив за спиной позади себя время, его оценки, знания, предубеждения и неприемлемые решения!

Иди что есть духу, иди во весь дух, иди так, чтобы духу не хватало, иди как в хорошем его расположении, так и в плохом, иди: изменение поможет.

Иди, слушай все, что звучит, проникнись простотой пророчества, не стыдись непонимания, ступай без сомнения и робости, ведь удостоверение и залог непревзойденности твоего будущего знания в том, что ты признанная человеком особь, которая сумела сделать выбор этого пути в те годы, когда еще правило время, навязанное кем-то постоянно молчаливым в пятом измерении.

Из слышания придет видение, они совпадут, а тебе останется слово. Все. Ты исполнил долг пришедшего. Оглянись в последний раз: удостоверь отсутствие времени; зеркалом может послужить все тот же неопишуемый в собственной живописной целебности родник, основным творением коего считается пятизвучная буква кириллицы — «слово».

Это бездонный мост, сплетающий воедино все идущее от воды мелкой речушки, в том числе и измеренный Цельсием пар, а также все спускающееся с высот небес — только здесь заявляют о своих точках соприкосновения изведенное и непознанное.

И только тот, кто дотронулся до тайнств этих верхов и низов сможет постигнуть то, чему так всегда мешает время. Оно тушит острое и тонкое, именованное чувственным, как будто морковь в кастрюле, оно путает людей в домах и истории, оно нетерпеливо в отличие от среднего арифметического человека, оно струит болезненность и руководит блефом счастливой старости, оно не бережет и не уважает ни век, ни геометрические, земельные, жизненные отрезки, оно стягивается, как резиновый чулок, когда нервно и чутко оскорбляет пространство.

Оно шепчет каждому из нас по своему хотению и велению:

«Взял, что нужно, теперь знай, уходи».

Ты станешь тем, кем мечтал быть, получив во владение универсальную единицу всех человеческих искусств, расторопную и вольную,

размыкающую чудотворство живописной иконы и магию трепещущих звуков музыки, красноречие ораторствующих риториков и темперамент разлетающихся осколков скалы из-под рук ваятеля, роскошь поворота изящного стана воркующей в танце грации и добрососедство испытываемой тяжестью нег мебельных предметов комнатной обстановки, вышедших из-под отточенного еще в сказочные фрагменты веков рококо выпуклостью рельефа рентгенограммы проголодавшегося, соскучившегося по работе за несколько часов прогула резца.

Ты победишь время обретением отказа замечать его, сможешь давать точные советы, не потребляя, но отталкивая от толп мыслей и словес, накопленных в веках и в поколениях; благоразумие, праведность и ясное постижение мироздания вольются в тебя, растворив твою гордыню, и казавшееся трудным станет для тебя легким, а второе, третье навсегда станет первым; ты узнаешь прелести безукоризненности речи и ответственность мудрости, оценишь качества и способности каждого, кто находится во всех странах, островах и континентах, обнаружив в любом человеке нечто истинно и достоверно положительное, то, что может долго господствовать и расцвести для всех.

Двери для пути изменения отворены каждому. Теперь все зависит оттого, в какой из зигзагов жизни ты решишься пойти по нему в тот момент, когда поймешь, как хрупко и невиданно мало знаешь ты о себе, жизни, мире и профессии, чтобы, удостоверившись в полноте незнания, устремиться посредством восхищения достичь высот целесообразности и целеполагания, продуманности и интуитивного предвидения, измеряя ценностью шагов прекрасного и красивого, изысканного и доброго, безобразного и прелестного, ужасного и игривого, злого и превосходного, привычного и недоступного, крохотного и сверхгигантского, ядреного и сочного, яблочного и папирусного, черного и белого ступени винтовой лестницы испытанного и пережитого познания.

Вот таким, пожалуй, абстрактно-востребованным получился в наших представлениях маэстро Проваторов. Причем эта востребованность все же носит некий характер отражения всего того накопившегося в отношении прошлого — ведь с нами живет рядом и сиюминутность, сиюмгновенность, постоянно преходящая, но неизбежно имеющаяся в наличии.

О, вновь эта тяжеловесность навеки ушедшего прочь, но стремящегося воцариться навсегда в настоящем и близком будущем!

Так можно и остаться в провисшем межвременье, не выразив то, что нашел в себе.

Всякий человек, вводящий в свой язык понятие «невостребованный» вкладывает в него свое значение. Смыслы у Проваторова, естественно, свои. Чтобы их обозначить как можно всесторонне, необходимо долгое общение. Проваторов никогда ничего не раскладывает по пунктам, полкам неограниченной доступности понимания.

Новый разговор начинается со встречи, он подразумевает исключительность совершенств вновь и вновь впервые возникающей загадки, выговоренной не словами, а колеями накатанных смыслов. Ты участвуешь чаще всего молчанием. Только внимательнейшее слушание речи дает право именоваться собеседником.

Идет процесс выговаривания, говорения, чаще всего выявляющего особенность сегодняшнего дня во всех его возможных спектрах разнонаправленных и разновеликих событий, организованно упаковываемым в нить достижений и анализа предыдущих временных столпотворений, разбитых промежуточными перилами всевозможных нумераций.

Сам Проваторов выступает гарантом надежности и органики некоего, таким необыкновенно простым способом накапливания драгоценного в масштабах вселенной опыта, называемого нашим героем обычным анализом накопившихся случаев и случайностей.

Проваторов никогда не намечает, не выделяет свои мысли во время общения — они перемешаны с особенностями личных переживаний, и тот, кто приходит к нему в круг общения, интуитивно догадывается, что можно или нужно запомнить, что записать, что выслушать и забыть, оставив только намеки в виде искрометных насечек и мимолетности возникающих образов.

В первые дни нашего знакомства, казалось, маэстро находился на пересечении прямых, подчас становившихся перпендикулярными: вертикальность представляли накопившиеся слои прошлого, настоящего и выталкиваемого ими в непрерывном действии хлопоты будущего, а горизонтальность — расположенные на поверхности земли несколько оркестров, объединенных только лишь магистралями пары крупных по населенности городов.

И ту довольно ясную долю ощутимого почти никем уровня невостребованности смогла прочувствовать и я. Да, мои насущные проблемы по распознаванию гения усугублялись и тем, что он был руководителем самого маленького, как мне показалось, оркестра, который можно было только найти в таком многомиллионном городе. Причем в оркестре отсутствовала та самая важная и значимая золотошвейная часть, в работе с которой маэстро мог во всей возможной яркости проявить себя как профессионал дирижерского дела.

Понятно, что оркестр был духовой, а не было в нем той самой симфонической группы, это был зодчий с материалом, подвластным рукам строителя, но одновременно работающий с сырьем чуждым, не родным.

И все же даже в духовом оркестре Проваторов творил чудеса уровня выдающихся симфонических воплощений, которые вставали органической явью как в местных закулисьях, так и в продвижении по карте от Москвы налево.

Почему-то особенно запомнился «духовой» Бах — равновеликость, равномерность, которая получила духовный голос, равновеликий существу равноденствия, по крайней мере, мне так показалось, в этот ранний весенний призыв сумерек. Зал был полон, неожиданно сплотив в торжестве триумфа и интересующихся трактовкой музыкальных интеллектуалов, и самых непросвещенных, почти темных любопытных, коих привлек знакомый только по звучанию уличных маршей из высказываний духового оркестра.

Это был высший полет проваторовской мысли, способной утвердить себя всеми доступными в данный момент средствами, в том числе и оркестровыми.

А как хотелось, в те уже довольно далекие дни, видеть эту проваторовскую мощь на гораздо большем количестве сцен, спектаклей, представлений... Казалось, вот-вот маэстро станет обязательно самым настоящим главным, а может вообще, самым старшим по званию имени на свете дирижером в каком-то глубоко симфонически мыслящем, интеллектуально-обаятельном, настойчиво-добром и изысканно-мастеровом оркестре.

Тогда казалось, что маэстро при таких практически идеальных условиях станет сразу же автоматически востребованным — ведь он сам не раз заявлял в наших тихих беседах, что может работать в день практически бесконечно — этак часов двадцать в сутки.

Проваторов начнет отвечать очень быстро и умело на все вопросы и запросы обстоятельств, времени и коллег, утверждая блеск своего виртуозного владения профессией, колоссами собранного опыта и вживленностью педагогических идей в сиюминутность оценок развертывающихся на глазах цепочек жизненных ситуаций.

А пока все же стоит искать некое попутное утешение у тех носителей музыкальной мысли, кои полагают, что проваторовское искусство весьма элитарно для местного зрителя. Особенно если речь идет об исполнениях музыки симфонической — ведь она так одинока в своих высказываниях, она не размешивается с самодавлением развлечений, которыми так манит непосвященных театр.

И все же проваторовские спектакли были настолько облагораживаемы неожиданностью небывалого в этих краях шарма, что приобретали некий, навеки казавшийся непознанным, а потому и забытый успех в привычную пору всем надоевших многопудных аншлагов.

Симфоническая музыка в исполнении маэстро требует некоего одиночного, личностного восприятия, достигнуть которого могут немногие? Но это самое простое, легкое объяснение. Ведь какое несчитанное число раз приходилось наблюдать потрясающие исполнительские удачи маэстро у всех поколений, разрядов и видов людей, если таковые слова можно было бы применить по отношению к человекам.

И в то же время некая навязчивая и удобряемая кем-то атмосфера ненаполненного до конца зала росла с одобрения или прожорливой невнимательности персон, находящихся повыше филармонического балкона, кои и приказывали только лишь отворять двери партера, стимулируя дам из высшего света гардеробщиц и уборщиц на показательную власть бряцанья ключами от наглухо закрытых балкона и бельэтажа, как будто стремясь установить господство над невидимой недоступностью вполне осязаемых высших материй, помещенных вместе с пришедшими на концерт людьми один на один в насыщенно-жаркую энергетическую баню не квадратного, с удобным для слуха и зрения ландшафтом партера.

Это два коренных по своей востребованности зрителя в зале, наиболее точно и адекватно постигшие все особенности всестороннего гармоничного отношения Проваторова с пространством космоса, наверняка выскажут себе и своим близким по поводу услышанного и увиденного все прелести неизведанной до сих пор доступности симфонического мышления дирижера.

О, как знакомы эти невидимые чувства и мне, когда на самых первых посещениях выступлений маэстро вдруг неожиданно при выходе из зала я стала напевать только что прозвучавшие части каких-то глубоко симфонических произведений, которые довели, как некая недоступная непостижимость со времен посещений музыкальной школы.

Слушаешь на уроке, пытаешься вспомнить и записать дома, вновь слушаешь, но в итоге таких титанических стараний ничего не можешь вспомнить, как будто память свою кто-то, как пустое лукошко на картинке, невзначай продырявил и оттуда просыпались с таким трудом собранные малюсенькими горстями ягоды.

И тут неожиданно, спустя довольно количество лет, начинаешь замечать, что ты становишься господином и даже распорядителем тех поступлений, которые снаружи атакуют твой мозг, так уверенно при-

выкший сдаваться. Можно обрести радость еще по одному предоставленному жизнью поводу — ты властелин парящих в воздухе мелодий!

А все потому, что эти дебри плотной симфонической ткани распределил, рассредоточил и расплел своими руками, поделившись со всеми, маэстро Проваторов. Былые разочарования уходят в небытие.

Старые обычные средства построения умственных конструкций, собираемых, как безыскусная головоломка, — пространство и время — становятся такими обыденными на ощупь, что начинают затвердевать по первому приказу земных долгожителей, так одиноко вкушавших плоды гармонии звуков где-то там далеко, по периметру кавказских гор.

Вот так взять и отправить эту влезавшую не в свое дело формулу невостребованности куда подальше, вместе с истоками окружного провинциализма, порождающего словеса выведенного яйца надуманной элитарности, установленного как очередная непревзойденная догма необразованных местных журналистских писак.

Так и мечтается о далеких полуостровах Испании, где тотальная востребованность в гастрольных поездках нашего оркестра раскрывалась в мгновенной наполняемости зала по самому первому зову только что вывешенного впопыхах объявления о готовящемся концерте.

Взял оркестр, написал объявление — вот тебе полный зал ожиданий публики — вот тебе самая настоящая востребованность, возникающая, как возрождающийся феникс из пепла, уже только по проблескам огоньков желания.

Однако тут же хочется мыслями проваторовского мировоззрения опровергнуть сии вожделения, распределив эти полосы и доли востребованности и невостребованности на определенные моменты своей личной судьбы, формулу движения которой человек определяет насколько может, самостоятельно.

Ведь именно ему решать эти процентные доли — сколько ты можешь, что способен совершить и сколько успеваешь, сколько делаешь.

Понятно, что зреет некое особенное отношение к тем частям судьбы, когда человек мира искусства попадает во взрывы востребованности, целые ряды соединенных в единстве и по занятости работой, но и по удачным делам, приносящим успех.

И сама востребованность становится каким-то мерилom участия твоего имени в мире, весьма шатким, как зыбкое равновесие известной гимнастки на бревне, сберегающей энергию крохких шажков, боясь перепутать, где право, где лево.

Получается, что востребованность — это воплощение в жизнь твоих личных представлений о мире, тех предположений, которые

в детстве называются мечтами. Реализовал их — и живи себе как заблагорассудится, как повелевается. Знай, пользуйся всем тем, что надумал и что сумел взять от других, ведь представление — это родина возможности. Совпадение их, даже и не строго логическое, а эмоциональное, интуитивное — это та самая настоящая востребованная удача, о которой еще древние люди знали, слагали песни.

И все же в профессии дирижера востребованность имеет свой особенный завуалированный пароль, код которого заведомо сложен, потому как разгадывается многими количествами и качествами людей, подчас очень неадекватно относящимися друг к другу.

Сколько дней или лет вынашивал Проваторов в себе для нас некий реликтовый предмет желания — исполнение Третьей симфонии Малера. И оно произошло — со вторым московским филармоническим оркестром в Большом зале имени Чайковского. Зал, оркестр, произведение — все высшего калибра; к тому же исполнение удалось на славу. Была сделана запись. Сам Господь наверняка завещал хранить ее для образца, для славы. И что же?

Эта великая любезность востребованности завершилась почти трагически для более поздних поколений слушателей — запись была стерта. В те времена достижения техники еще не позволили заменить один из совсем небольших отрывков произведения — неточный фрагмент исполнения игры закулисной трубы — она вступила на несколько тактов раньше положенного.

Эта история, как сущность исламской моды, которая чтит красоту обнажения лица, кистей рук и ступней ног, укрывая самое ценное, несохранимое, самое точное, тонкое и изящное, что есть в человеке творящем под изыском силуэта халата, шаровар и платка в отместку возбуждениям мужских вожделий посредством коллекций, стилей и вкусов стран, что расположились сплоченной четкой деревянных садовых башмаков чуть-чуть повыше на географической карте мира.

Так, всякий человек скользит гранями своей судьбы, обтесывая, рубя топором, не щадя распиливанием ту ломкую, ломаную прямую непрерывных стыков желаний и обстоятельств, которая у нашего героя имеет только одно продолжение, один путь выверенного окончания непросчитанного, а прочувствованного контура, который имеет только одно название: «предчувствие перспективы востребованности», ведь только оно, это предчувствие-чувство помогает спастись в те мгновения или часы жизни, когда «нарастает творческий аппетит, руки стремятся действовать, а дела нет...», когда небывалый вес

смысла приобретает магический знак Проваторова, вышиваемый на знаменах всех времен и народов — «Я только начинаю».

Наше общение после знакомства стало обрывать, как снежный ком, рядами новых встреч в маленьком оркестре Проваторова, куда я стала регулярно приходить на репетиции, на концерты. Мне казалось, что моему будущему литературному герою очень важно возвращаться именно сюда, в этот маленький зал к небольшому оркестру после спектаклей, проведенных в Москве, в музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко.

ИСТОРИЯ ЛЮБВИ

Они оба уверены, они едины во мнении, что их свела судьба. Они — это Тереза Чарыева, солистка оркестра театра оперы и балета, концертмейстер группы арф и Геннадий Проваторов, Народный артист России, дирижер многих оркестров.

ВСТРЕЧА

Она: Я училась в московской консерватории по классу арфы у великого педагога — профессора Веры Дуловой. Великолепный мастер своего дела, она стремилась опекать своих учеников и за стенами вуза. Хотела «устроить» и мою судьбу — нашла для меня «жениха» — сына генерала, который сам бы спал, наверное, генералом лет этак в тридцать пять. Но как только я себе представила, что меня будут возить на черной «Волге» с приставленным сержантом, то поняла: этот «вариант» не для меня.

Вторая попытка была такая — выдать меня замуж за границу. Бабушка Дуловой — гречанка — вот там и «нашелся» для меня один известный социалист. О том, что за моей спиной меня уже «просватали» поняла только тогда, когда родители жениха приехали ко мне со свадебными подарками.

Надо сказать, что и Проваторов зря времени не терял — до нас с Каролиной у него было три семьи (каждые десять лет — новая). И у него было все не просто.

В 1978 году, когда я училась на четвертом курсе консерватории, Дулова пригласила съездить вместе в Ленинград — у нее был сольный концерт. Дирижировал Геннадий Проваторов. И хотя в гостинице мы жили на одном этаже, он не обратил на меня внимания.

После консерватории предложили аспирантуру, но серьезно заболела и уехала к маме в Краснодар. Подлечилась, стала размышлять, куда ехать жить. Решила, что в Минск. Узнаю, что в оркестре оперного театра освободилось место арфистки. Прихожу в театр. Назначают прослушивание, которое откладывалось по вине главного дирижера Проваторова раз десять. И я решила: вот он, мой злейший враг...

На лето уехала в Краснодар. Помню тот день, когда бабушка пошла открывать на стук дверь и позвала меня: «Тереза, тебя спрашивает какой-то Геннадий». Я же, впопыхах смыв маску на лице, выбежала во двор — там сидел Проваторов, довольный тем, что ему дали верную справку в адресном бюро. Вечером приехала мама и сказала: «Я всегда мечтала, чтобы ты вышла замуж за гениального человека».

Не знаю, поздно или нет для женщины выходить замуж в тридцать один год, но уверена, что намечавшиеся ранее браки принесли бы одни разочарования. Случайностей не бывает, нужно строго соблюдать свою судьбу.

Он: Всегда самый лучший брак — последний. Необъяснимые причины моих предыдущих разводов разъяснены в искусстве — вечные любовные треугольники, а может, несовместимость характеров.

С Терезой мы познакомились в театре — возникла тысяча предложений, по которым ты можешь общаться.

Такая встреча — это тоже испытание судьбы, но более «гарантированное» перекрещение жизненных путей.

Если развивать тему отношений с Терезой, то этап ухаживаний был самый сложный. Я был в браке. Совмещал работу в Москве и Минске. В Минске жил в гостиницах, в которых был строжайший контроль. Символично-загадочным было то, что за два года наших встреч даже в абсолютно режимное время нас не остановили ни разу.

Если бы нарушилась аура нашего общения — нас не пустили бы в гостиницу, или же начались пересуды в театре, то все это было способно уничтожить любую связь. Одно дело — порыв, а другое дело — сохранить его.

РЕБЕНОК

Она: В театре наши отношения были инкогнито. О них узнали только тогда, когда я уходила в декрет. Когда появилась Каролина, наш союз оценили: она впитала все самое лучшее.

Я все откладывала ребенка, но муж настоял. Беременность выносила легко, хотя Каролина выражала свои вкусы еще в «животе». Однажды, когда мы исполняли современную музыку, мне пришлось даже уйти с репетиции.

В восемь месяцев, сидя в коляске, она уже слушала и подбирала на слух ноты на рояле. Она со мной всегда — и на спектаклях, и на репетициях. Все всегда понимает: если понадобится, не будет предьявлять никаких претензий в течение суток.

Он: Я хотел дочку! Воплощение, повторение той, что послужила порывом к обновлению, стала эстетическим маяком.

Она: С появлением ребенка нагрузка у меня удесятилась, но главное — сохранить свое дело. Времени на тщательную подготовку к выступлениям маловато, поэтому необходимо напрягать, использовать все силы и способности, чтобы выступать. Могу сказать, что все, что есть в доме — сделано моими руками. Наверное, это и есть чувство дома для Проваторова, когда все делается само собой.

Он: Дом, дочка, жена — это воздух, которым ты дышишь. А вообще, дом — это тоже полигон для работы. Когда просыпаешься, то сразу начинаешь что-то делать, учить, думать, спешить куда-то.

Помешать работать мне может только какая-то другая музыка...

Хочется, чтобы у дочери с бытом было все в порядке, чтобы ей было где учиться, играть. Вот сейчас нужно ее учить французскому языку; благодаря рекламе она выучила уже много фраз, а пока мы не реализуем ее способности на полную мощь. Это безобразие.

ПОДСТУПЫ

Несколько концертов в небольших залах города, рецензия с выступления Проваторова с оркестром в Бонне на праздновании 150-летия памятника Бетховену, плюс постановка современной оперы современного композитора в оперном театре — это самые первые шаги моего музыкального знакомства с дирижером.

Честно признаюсь, что в те времена для меня было очень непросто оценивать даже по самым общим, наглядным, очевидным параметрам уровень работы и маэстро, и музыкального коллективов вообще.

Понятно, что можно прочесть западные рецензии, среди которых нашлось такое предложение: «Праздник, посвященный 150-летию памятника Бетховена без оркестра остался бы незамеченным событием...» Однако насколько такой отзыв прессы может служить неким компасом или ориентиром к узнаванию Проваторова как профессионала — судить сложно, особенно мне, дилетанту, начинающему постепенно переходить в ранг или класс, или разряд любителей. Эта поступенная, мною придуманная иерархия, весьма щадящая и относительная, наверняка, у Проваторова она тоже есть, но более выверенно организованная, прочувствованная и строгая по критериям и чертам отбора ступенек.

Конечно, можно послушать и прислушаться к тому, что говорят сами музыканты, что работают с маэстро. Ведь это самый настоящий взгляд изнутри — он по-своему надежный, верный. Если он добрый, то значит, непредвзятый.

Сразу же запомнилось определение как подобие универсума — «уникальный человек» именно по стиранию антагонизмов в окружающей среде, которой является чаще всего оркестр. Может, стирание противоречий — это действие имени, которое будоражит поначалу, а затем «подтягивает и заводит» запалом своей энергетики?

Но разве может имя затмить всех? Тогда невольно дирижер вырастает в некое подобие прожорливого паразитирующего монстра, угнетающего до стирания характеров и черт индивидуальностей вплоть до конца их личного света, утверждаясь в добробыте состояния, такого близкого греху.

Собственное имя становится нарицательным до неких зудяще-дребезжащих, екающе-ерзающих человеческих звуков времен эпохи дикообраза, если таковая когда-нибудь и имелась в списке кровной мести уставших от вдыхания амброзии местных богов.

А вот и другое обозначение. Наверное, специально для только приближающихся к началу написания буквы «а» — к аканию по поводу добытых нетрадиционным путем знаний о дирижерском ремесле: «Он заставляет звучать наш оркестр на другом, качественном уровне. Великая рука всегда вносит что-то новое, непознанное».

Абракадабра новых значений, слов, смыслов, невероятно непривычно построенных предложений стала обволакивать меня, как зрелая лава с проснувшегося в самом неожиданном центре Европы вулкана, испепеляя и накрывая своей обворожительной кабальной каверзой все такое давнишне признанное, вальяжно-постулатное, привычно-испробованное, которое, казалось, неспособно хоть что-то нарушить в этом извечном, обустроенном чуть ли не от рождения, лабиринте азарта, в аккуратной, как осевшая обветшалая изгородь, узкоглазой азиатчине.

И вновь знакомая история — вначале путь освещает обыкновенное женское или мужское любопытство, возникает аквамаринный движок интереса и начинаешь двигаться — в сторону, обнаруживаемую только тобой.

Важно, чтобы тебя кто-то поддержал, ну хотя бы не мешал, обеспечивая валлообразные потоки производства базальтовых произведений. Барометр габаритов продвижения укажут появившиеся вакансии в двужильной барвинковой умственности, путь освобождения места для которых — мера твоего успеха в доступной на сей миг бытия пространственности, прострации.

Рука великая — она обнажает нечто неизвестное. Это первая формула доступности к Проваторову, сформулированная словами человека, который в силу обладания профессией смог это разузнать и оценить по-своему, тихо, поведать и поделиться с другими, среди которых как-то нашлась и я.

Подтвердились самые первые впечатления: Проваторов не жалеет делиться знанием, он даже сообщает его как бы от себя лично анонимно, без тревоги делясь им даже с теми, кто выражает явное недовольство в виде подпольного петушения в рифме «ку-ка-ре-ку».

Понятно, что Проваторов поначалу и прежде всего предстал в самых общих, налицо доступных, ранее нигде не встреченных свойствах личности.

Сначала понять, оценить человека по действиям, словам, по соответствию слов делам, которые осуществляются на твоих глазах; человеческие черты, ум, характер, основные эстетические категории, волощенные во всех изгибах тела, образа и мировоззрения; паузы, ритмопульс дыхания; русские сезоны в душе и в филармонии местного значения — вот основные первоначальные требования и измерения, которые ведут к человеку, а затем, если повезет, то и к разгадке его даже необычайно недоступной для всех, кто стремится хоть что-то постичь, профессии.

Привычно познавать при помощи слова: ведь оно самая заезженная единица человеческого обращения опыта, знания, галантно приветствующая каждого, кто в ней нуждается.

И таким образом я уже выработала некую начальную тактику подхода к пониманию существования этой профессии, как бы свою методологию познания носителей этого рода трудовой деятельности.

В метод познания вошли слово и рука. Причем слово двух видов: слово устное, слышимое, и слово письменное, видимое. Рука — обыкновенная, человеческая.

Пока эта рука была определена как дающая: на площадях и улицах города она раздавала автографы и милостыню всем, кто просил, включая и животных — именно такие ракурсы общения выделились поначалу для меня во время перемещений Проваторова из одного «околомузыкального» помещения в другое. В эскорте самых незабываемых и невероятных сопровождений этих перемещений я имела честь несколько раз состоять.

Автографы просили признавшие, знающие Проваторова в лицо, и это были самые настоящие мальчишки, неведомо как узнавшие в эпоху затвердевания тотально-обволакивающего масскульта белое, чистое лицо человека, очерченное листом лавра и несущее все то утонченно-праведническое, о чем не говорилось вслух уже более восьми десяти лет.

Люди, в последние сложные годы страны очутившиеся на улице, неким тонким чувством ведомые, подходят к Проваторову как к человеку из какого-то другого, почти инопланетного мира, иногда для того, чтобы поделиться наболевшим, иногда для того, чтобы спросить милостыню.

Проваторовская мудрость не отказывает в помощи никому, кто просит ее, ни словами, ни деньгами. Иногда кажется, что не только лицо, но и сама одежда Проваторова — классический фрак, такой неклассический для улиц местных географических широт привлека-

ет и взгляды, и тягу к общению, обращение с просьбами. Каждый, кто подходит, как бы заранее знает, что сумеет обсудить именно то, что его волнует — ведь человек открыто сохранил для всех интеллигентность: своим ликом, манерой одеваться, стилем поведения, готовностью общения и качествами, явно проступающими сквозь бытие всего человеческого существа — отзывчивость, доброжелательность, доступность, простота.

«Скажите, сколько вам лет? А я вот никогда бы не пошел просить милостыню! Я тружусь на четырех, или нет, на пяти работах: преподаю в Москве, Минске, делаю постановки и дирижирую в театрах, готовлю концерты в филармонии, выступаю со многими оркестрами... То есть в сразу нескольких местах стараюсь успевать. А вы почему не устраиваетесь на работу? Вы молодой человек, хорошо выглядите, посмотрите вокруг себя, это вы должны давать милостыню тому, кто не способен работать!»

Заметим, что этот «молодой человек» — самый настоящий, он лет на десять, пятнадцать или двадцать моложе Проваторова.

Подходят к нашему герою на улицах, во дворах и животные — и вновь заинтересованное общение — невиданное по своей естественной доброте и пронизательности проникновения во внутренность одного и другого.

И вновь разговор: «Ах, какая ты красивая, самая нежная и пушистая кошечка. Где ты сегодня была? Где прогуливалась? Кто твои хозяева? Ты кушала что-нибудь сегодня?» Кажется, что Проваторов оказывает некое гипнотическое действие как на встречаемых собак, так и на кошек, как и хорошо пристроенных в жизни — холеных, хозяйских, так и неодомашенных, бездомных: всем почет и уважение вне зависимости от признанных человеками рангов.

Хотя сам маэстро неоднократно страдал от этой любви к людским братьям меньшим: и не только в подверженности нападениям с довольно-таки внешне заметными последствиями — не шрамами, а царапинами на руках и лице (это иногда проделывала любимица проваторовской семьи короткошерстная Графиня), но и нерепетируемыми ранее почти цирковыми номерами, которые невольно и непредвиденно даже неким острым углом затрагивали саму жизнь нашего героя.

Погладить кошку, тигрицу, пуму или рысь, иногда гуляющих сами по себе — это извечный соблазн, беспощадный для того, кому особенно нравятся представители рода кошачьих.

Так и маэстро, как-то вышел из дома на прогулку — пройтись в магазин и буквально оторопел от неожиданности — дорогу переходило

непревзойденное по всем категориям мастей чудо: диковинной прелести и красоты животное семейства кошек, невесомо-голубое, безвестно прозрачное всем возможным блеском испещренных дневным светом ворсистых пушистостей, лелея ворсом чуткого и лжекрупного хвоста неторопливо создаваемую искусством скелетного вращения суженного придатка на заднем конце тела полость егозливового пространства.

Казалось, что на сию минуту именно это животное по всем статьям господствовало в мире, запасаясь вниманием случайных прохожих, как будто аккумулируя тепло их глаз для будущего продвижения по нитям переплетений человеческих слабостей, магических сил, оброненных авторитетов, немислимых достижений, рьяных комариных укусов и вызывания чувств, определенных как «близкие романскому, но не царьградскому хитроумию».

Казалось, само искушение предстало, как доступная идея, воплощенная во вполне конкретном тельце этого хорошащегося и купающегося в уличной славе животного, скрывающего какие-то невидимые даже испытанному глазу знаки и почти атомные по размеру единицы сил, которые, скрупулезно подобранные и рассортированные Божеством или природой и породили в очевидной совокупности то, что ценилось когда-то больше всего, что принадлежало только тем, которых всегда было мало.

Проваторов уступил соблазну: он остановился, присел, и протянул руку, чтобы провести пальцами по шикарному меху кошки. Пожалуй, и она поняла, сколь натруженная и изысканная ладонь гладила ее спину, потому как вовсе не собиралась ни укусить, ни удрать от своего неожиданного ценителя-попутчика.

Прошло несколько минут. Вскоре они пошли по своим делам — каждый в свою сторону: кошка продолжила гулять сама по себе, а Проваторов заглянул в магазин, чтобы выпить чашечку кофе или крепкого чаю. Но нет, не получилось: в карманах не оказалось ничего: ни кошелек, ни денег, ни бумаг, ни документов.

Стоп! Они ведь лежали вовсе не в карманах, а в сумке, которую десять минут назад он брал выходя из дома. Куда она могла исчезнуть? Да, да, да! Она осталась на дороге — ведь нужно было освободить руки для глажения сногшибательной, столь очаровательной кошки!

В сумке помимо двух паспортов, партитур, денег на бытовые каждодневные расходы находилась большая, даже очень большая сумма гонорара за ряд концертных выступлений на Западе, распределенная уже на самые необходимые нужды.

Когда маэстро вернулся на место недавней встречи, то там уже никого и ничего не было: только дорога шла, ничуть не изменившись за эти мгновения бытия, по прежней своей линии жизни, испытывая вновь и вновь тяжесть шагающих ног местных млекопитающих, для которых этот полуметровый отрезок земной поверхности превращался в насыщенную спелым, зернистым сыпучим песком футбольную площадку.

Объявление о пропаже Проваторов намеревался поместить на двери в подъезд собственного дома. Понятно, что кошку искать не было надобности, но именно воспоминание о ее красоте помогло припомнить о двух высоких молодых дамах, которые проследовали в небольшом отдалении по тропе, когда маэстро разговаривал с животным.

Эти молодые особы явно проживали в одном подъезде с маэстро, однако привлечь их к ответственности, хотя бы к разговору так и не удалось: не только вследствие рассеянности маэстро, но и скорее всего потому, что он хотел побыстрее об этой истории забыть. Ведь если вспоминаешь неприятное, то переживаешь его снова.

А здесь такой неприглядный всей проваторовской системе мировосприятия поступок совершили те, с кем живешь рядом — твои соседки, а это неприятно вдвойне. Получается, что начинаешь как бы думать и проговаривать, подвергать оценке совести и морали те отношения в окружающем мире, которые сам бы никогда не смог совершить, сама заявка которых на существование где-то рядом, уже вызывает боль переживания за то, что кто-то может совершить нечто такое, и затрагивающее тебя, плохое, подверженное чувству стыда и беспокойной вины. Переживать за то, что кто-то сделал нехорошо, похоже, мировая привилегия русских.

НИЧЕГО НЕ ДЕЛАЮ, НО ТВОРЮ

Так воображенная нами «рука дающая» может во вполне конкретных обстоятельствах превратиться в «руку берущую» — это правило не только мелкого воровства, но и определенных периодов человеческой истории, эпох империй, колоний, грабительств всех на свете ганзейских городов и присваивания в качестве добычи себе целых прятных стран.

О, чего только самого предосудительного или проникновенно-доброе не совершала достопочтимая рука человечья за время пребывания в одиночестве толпящихся по все стороны, одичавших в бремени неизведанности и разнuzданных пигментацией на измученном небосводе галактик.

Сиротство человеческой руки обрело статус совершенства в самом первоначальном возникновении профессии, родившейся совсем недавно — в бывшем прошлом, а сейчас уже позапрошлом веке. Почти обездвиженное на несколько мгновений, «сиротливое одиночество как абсолютное совершенство» — именно так выглядит заголовок самого изысканного театрального представления, произошедшего на лоне или фоне, или же, точнее отмечая, при помощи одного средства, словом, посредством группы товарищей под названием «оркестр».

О, Боже, о чем это я пишу? Вообще-то мы договорились следовать выделенной теории познания, где на первом месте стоит слово, а затем уже рука. Да, вспомним и признаемся, слово здесь выступило уже в своей первопрестольной роли, когда помогло нам подступиться к названию профессии, оно привело нас в зал оркестровый репетиционный, а также уготовило честь познакомиться с отрывками разговоров, как устных, так и журнально-газетно-письменных, чем ускорило наш умственно-мыслительный процесс в области дирижерского искусства.

Нет, мы сохранили последовательность исполнения намеченного пульса мысли, может быть и только по единственной запасной причине, что не было больше выбора в подходах к этой располагавшейся на виду самой потайной двери с тысячами неподходящих, заржавленных

от полуторавековой сырости одеревенелых, как накипь на фарфоровом чайнике, отмычек, выдававших себя, как вызубренная латынь лицеиста, механическим скрежетом тысячи раз прокрученных и проговоренных в сознании дверной щели, оброненных по ходу головокружения служебных обмолвок.

После слова должна идти рука, самая привычная, обыкновенная, которая принадлежит вышедшему на сцену дирижеру, она ничего не делает в привычном понимании этого слова или развития, или процесса, она только лишь поднимается немного, медленно или резко вверх на сцене перед оркестром — и это движение способно проявить те заполученные нетленно-непреходящие данные, которые освидетельствуют для нас этого человека как обладателя и хранителя профессии дирижера.

Наверное, это проверочное мероприятие было возможно и в эпоху неандертальцев, подумать только: человек пришел, поднял руку, и что-то произошло. Нет, стоп. Должен же быть оркестр! Сложно представить: оркестр неандертальцев? И все же возможно: человек и люди напротив друг друга в неандертальские времена. Однако кто же отметит, зафиксирует или оценит их взаимодействие?

Тогда бы свой захудалый, но веский аргумент выказала первобытная наука, довлеющая, как ноябрьское матовое низкое сумрачное облако, в невидимо-неслышимых сферах неприкосновенностей, хрупких, как огромная подземная пещера, горстей опознанного окольного жизненного уклада, впоследствии именованного бытием.

Нет, точно: придется ждать времен, приближенных к нашим хотя бы на пару йот.

Человек поднял руку — и оркестр должен ответить. Как? Вот в чем вопрос: есть или не есть ответ такой, которого ждали те, кто способен его оценить.

Получается, что рука ничего не совершающая такого особенного для неких видимых, предоставленных налицо достижений, но творящая, творящая в данном случае звучание как ответ на вопрос: что?

Звучащий, отвечающий оркестр — это плод раздумий цивилизации, почти всегда знающей, в чем же дело.

Вскоре я поняла, что самая первая, самая простая и неизвестно до каких глубинных степеней многогранная оценка состоит всего лишь из «да» или «нет», из утверждения или отрицания того, оркестр «звучит» или «не звучит».

Первый шаг на дирижерский подиум, никем не регламентированный и не повелеваемый, не вышколенный и не повторяемый взмах

руки и вызванная игра руководимого оркестра — вот что навеки на весь век вашей судьбы определит, будете вы дирижером или нет. Это порожденное качество звучания есть самое точное, надежное, неизменное, потому что оно принимается все как бесспорная и безбожная большевистская объективная реальность, данная нам в ощущении.

Ее нельзя смикшировать, как-то по-другому преподнести, украсть или присвоить, потому как связанная с чародейством провидца, она дается свыше, из ближнего поднебесья: верующим — от Бога, атеистам — прямо из природы, а безразличным — чаще всего от родителей.

«ЗВУЧИТ» ИЛИ «НЕ ЗВУЧИТ»?

Это чем-то сродни тому, что не дает возможности выбора, потому что происходит вне зависимости времени, успехов, пространства, денег, домов и продвижения замерзших парусников по дну Баренцева моря; это похоже на то, что нельзя изменить: на эпоху твоего рождения, на неминуемый распад империи, на время, место и логику твоего ухода в мир иной.

Это произошло или не произошло, это случилось или не случилось, это было или не было, и даже если никто пока не заметил, оно проявится как невозможное пребывать в поголовной тайне, такое нарочито открытое «есть».

Почему так происходит? Почему у одного «звучит», а у другого — «не звучит», и никогда не зазвучит, сколько бы усилий он ни прилагал, как бы ни старался, сколько бы ни учился.

У Проваторова собственное, мистическое, толкование того, насколько оркестр может звучать или же не звучать. Понятно, что глубины оценок его совершенно несопоставимы с теми, что находятся где-то вблизи меня, даже по прошествии какого-то довольно заметно отрезка времени. Примечательно, что речь идет вовсе не об исполнении, обычно продуманном, подготовленном, и только осуществляемом «на оркестре», как выражаются дирижеры. Это есть или этого нет — и это решает не подготовка, и не оркестр, это раскрывает всего лишь механическое поднятие твоей руки, однозначным ответом на которое может стать лишь невесть откуда взявшаяся, выпавшая, как воля или доля судьбы, ставшая несказочной явью для всех — твоя гармония.

Это сотворчество на самом обыденном языке — словно тест на профпригодность, который слишком точен для тех, кто признан в этой профессии как живой эталон, и который так непонятен по обретенной важности для тех, кто весьма отдаленно предполагает самые важные слагаемые дирижерского искусства.

О том, что существует подобная шкала продирижерских ценностей, я узнала гораздо позже всех допустимых времен знакомства

и с Проваторовым, и с этим ремеслом, и с наблюдениями, переживаниями, которые сопровождают любое приближение к заслуживаемому вниманием знанию.

Я случайно услышала разговор представителей одной из экзаменационных комиссий консерватории, которые принимали выпускной экзамен у студентов дирижерского факультета. С долей шаржированной иронии они обсуждали тихим голосом в негромкий вслух, смог ли кто-нибудь чему-нибудь-таки научиться за долгие годы пребывания в достопочтимом учебном заведении, демонстрируя паре ближних кресел, на которых довелось находиться и мне, возможность, наконец, открыто декламировать скрытые способности своих, ставших только что «бывшими», представавших по очереди на сцене учеников.

Именно тогда мне пришел в голову один рассказ Проваторова, который я никак не могла отнести хотя бы в одну выделенную временем и дирижерскими открытиями и добытыми знаниями ячейку, куда я привыкла заносить всю приходящую, затрагивающую интересы ума и дела, информацию.

Проваторов рассказывал эту историю один или два раза, каждый раз с искренними удивлением, проникновенно дивясь некоему на глазах его зреющему чуду, которое до сих пор будоражит его и зрение и слух.

И все же видимое уступает слышимому: ведь зрительно почти ничего не происходит, но именно слух подтверждает факт чего-то, что все же произошло.

«Лет тридцать назад, в парке Горького в Москве, проводился концерт, посвященный творчеству Арама Хачатуряна. За пультом была прекрасный дирижер, обаятельная, но и восточная, деспотичная женщина Дударова (можно уверенно заметить, что она держит свой оркестр в ежовых рукавицах).

В завершение концерта прозвучал вальс из музыкальных иллюстраций к драме Лермонтова «Маскарад». Публика бурно аплодировала — и вдруг в зале был замечен Хачатурян. Его стали приветствовать, весь оркестр и публика стали приглашать его встать за пульт. В конце концов на руках его подняли на эстраду.

Он продирижировал свой вальс, — оркестр невозможно было узнать. Изменилось все: мощь, нюансировка, тембры, ритмы, образность возросла в десятки раз.

«Вот возник из пены морской такой чародей, хотя ничего сверхъестественного Хачатурян за пультом ничего не делал, просто в него был влюблен и оркестр, и публика».

Он даже особенно не старался, но смог вызвать те силы, которые оркестр в себе не подозревал — удесятился масштаб, начало потрясающе звучать все акустическое пространство».

Итак, у одного звучит, а у другого не звучит, или же при одних и тех же условиях звучит хуже или лучше. Это грань новой ступени нашего познания, начало приближения к заговору загадок этой профессии, существо которых Проваторов с толикой небольшой и доброй ехидцы обозначил в своем любимейшем постулате по этой земной проблематике, подтверждающий необходимость всесторонней бдительности при подходе к этой области мироздания, очерченной дирижерской плоскостью.

«Недаром Римский-Корсаков говорил: «дирижирование — это “темное дело”».

В этом высказывании, которым маэстро делится и со студентами, и с дилетантами, и с дирижерами, и с просто интересующимися, нет-нет, да и промелькнет затаенная, глубоко личная самоирония. Невольно начинаешь задумываться, что сам Проваторов не знает на самом деле, как происходит это чудо звучания, его механизмы, происхождение, методы воплощения, если таковые имеются, плоскости реализации.

О, наверное, я снова ошибаюсь — начинаю делить, разбивать предлагаемое облако — общность этого недоступно-вкушаемого и неизведанного на некие почти с детства обустроенные в доступной для меня умственности сферы, категории, понятия, слова и буквы русского алфавита, сформированные знанием, опытом, догадками, сговорами и сообществами изученных или врожденных текстов и единиц речи.

Но нет, все предусмотрело человечество в доступных ему пределах распространения этой одной из самых молодых в истории музыки профессии, которая только века назад оформилась в отдельную специальность, однако и в этом случае подчиняются все достижения человеческой мысли четко сформированной системе, которая, как некое универсальное средство как для не очень одаренных, так и очень одаренных помогла соединить эти два, пока довлеющих в противовесе заведомой самодостаточности, два безымянных попутчика — оркестр и дирижер.

Это средство — дирижерская техника, это то, чему можно научиться, чему учат на дирижерских факультетах небезуспешно. Полученное знание дает о себе знать: образованный человек умеет влиять на оркестр многоликостью подходов, каждый из которых — двумерный сфинкс, слившийся, как устойчивость слепленной игрушки из

воска, из двух непоколебимых опытом и уважаемых временем частей, ставших в нашем миропознании довлеющими категориями — рожденное и приобретенное.

Именно на стыке этих соединяемых обучением материй и рождается то, самое настоящее владение профессией, которое наш герой определяет как профессионализм. Он определяется «прежде всего тем, в какой степени дирижер владеет техникой».

С философской точностью установленное Проваторовым словесное обозначение техники поначалу привело меня в некое недоумение не только наличием в нем необычайно емких и просторных по значению слов — глубочайших понятий, но и тем, как все же, какими воздействиями это определение приводится в действие, как оно порождает единственно ожидаемый и необходимый ответ расположившегося напротив оркестра?

Тем более, что такое соединение слов на столько обширно по заключаемому смыслу, что не очень понятно, как их применить к тем дирижерским персонам, которые не отличаются таким громадным мыслительным ни развитием, ни процессом, а может, или наверняка и слов-то таких не употребляют в собственной речи?

Однако не прошло и достаточно большого отрезка времени, как стало ясно, насколько точна, универсальна и повсеместно уместна эта отшлифованная опытом и временем формула Проваторова, просто потому, что она направлена в непоколебимую сторону абсолюта.

И каждый, кто обращается к ней — берет доступное, близкое ему значение, наделяя собственным, иногда личным смыслом.

«Дирижерская техника — это и пластика тела, и энергетика, и воля, и авторитет, и власть, и влияние на оркестр. Плюс интуиция — ощущение всех тонкостей и прелестей музыкального произведения».

Виртуозное владение техникой маэстро поясняет на доступном для всех нас примере: «Когда достигнут художественный эффект, а ты не «изнасилован», чувствуешь себя, как и в начале концерта, артистом на сцене...». Проще говоря: «когда ты «сухой», а оркестр — «мокрый».

Узнавание самой подлинной дирижерской лексики началось для меня с знакомства с одним словом, как раз зачинающим само дирижерское действие. Слово это — представитель некоей немецкой областной автономии — немецкого диалекта — в размеренном строе русского языка, словно приветствующий вечной актуальностью отделяемой приставки «ауф» тех, кто только приступает к собственному уведомлению о порядке сводов грамматических неприкосновенностей этих романских, лубочно-последовательных, безусловных гуттаперчивых материй.

«Ауфтакт» — это научное название этого самого первого жеста вышедшего на сцену дирижера, это взмах, который порождает звучание, только не то, что отвечает на вопрос: «звучит» или «не звучит», а вполне конкретное, заранее обдуманное, продуманно- подготовленное.

Ауфтакт — это и некая немного завуалированная рецептура блюда, которое не только искусно приготовлено, но и как следует преподнесено и подано.

На языке обывателя, расположившегося где-то неподалеку в одном из свободных кресел, наше утверждение приобретает вполне удобоваримый смысл. Так, например, если в вашем оркестре есть вполне яркий по насыщенной лакокрасочности и оттенкам звучания такой инструмент, как балалайка, то отнюдь не наивному балалаечнику к моменту извлечения ауфтакта дирижером придется не только взять, или успеть взять в руки и сам инструмент, быстро, а иногда и резко осознать — что, где, когда, а иногда и зачем, а также и как, хотя бы приблизительно исполнять, но и свершить самое главное и решительное на сей момент, по крайней мере для публики, — успеть занести руку для удара по струнам или струне, и не промахнуться.

Уже самый первый критерий на поле этого дирижерско-оркестрового боя — это вопрошание коллег по цеху, расположившихся и на сцене, и в зале: «Интересно, а вступят ли все вместе, или же кто-то останется в хвосте вступления, и скорее всего, самого исполнения?»

Вот, эти дирижерские будни, все больше начинают затрагивать нас всех.

Ну, а если не вступят, то тут уже возникнет великий повод для всевозможных пересудов, рожденных местными кулуарами легенд, изысков острословия и, главное, торжествующее бытие щекотливых воспоминаний околмузыкантских старожиллов, которое, будьте уверены, продержится не одну оркестровую, или филармоническую, или театральную эпоху.

Самое ужасное, что если кто-то из музыкантов оркестра не вступит, а бывает, что может не вступить и целый оркестр, то тогда всем придется довольно несладко: ведь что-то изменить, как-то исправить эту потухшую гармонию у всех на глаз — очень сложно, практически невозможно. Чаще всего — посто легче начать все сначала. Но что для этого понадобится? Подчас очень многое — даже репутация, если таковая имела в наличии до сего эксперимента. Немного, или совсем немало — необходимо остановить оркестр, начать с нуля, вызвать звучание слова, с самого начала.

Но многие ли дирижеры имеют мужество в присутствии сотен, а то и тысяч людей совершить этот дирижерский проступок или подвиг (кто как назовет) — остановить оркестр? Ведь невступление могут заметить далеко не все, особенно мы, находящиеся на признанной нами иерархической лестнице стоящими где-то между новичками-дилетантами, приближающиеся, однако, вполне уверенно, к любителям.

Авось, пронесет, да и какой-то очумелый оркестровый зевака, возьмет, да и пропустит ставшие неожиданно лишними такты своей партии, да и наконец, определить верно и точно свое запоздавшее вступление?

В этом случае можно не только сохранить, но уверенно упрочить свой авторитет, или заодно завоевать какие-либо ему положенные черты или штрихи, заполучив в жесткие тиски твоих умных рук это ерешающееся, расплывающееся во все существующие направления белого света, порожденное твоим образом действий и мыслей, надемся, благозвучие.

Исполнением аутфакта дирижер начинает ткать звучащее пространство, которое открывает мир звучания партитуры, расположившейся на пульте маэстро, и это полотно вскоре дойдет до каждого, кто готов или не готов его воспринять. Оно станет всезаполняющим пространство зала двигающейся материей, которую дирижер создал и задал ее существование в нескольких важнейших для выражения ее индивидуальности измерениях.

Именно реликтовая на эти мгновения одноразовость произнесения аутфакта (если, конечно, самое первое движение дирижера удалось, и его можно таким образом определить) и решает, в каких величинах и протяжениях будет находиться и жить эта ткань, это полотно, эта невидимка-материя.

Итак, ваше самое первое движение «на оркестре», как поговаривают обычно оркестранты, должно стать истинным, самым настоящим аутфактом, причем таким выверенным и точным, чтобы прозорливостью его молниеносного и моментального бытия, вы сумели обозначить его местопребывание по трем основным абсолютно неизменным для всех не свете дирижерских персоналий параметрам: понятно, что тут же распахнется заданный вами мир звучания, отозвавшийся правами и обязанностями тех, кто по воле судьбы, случая или обстоятельств очутился в восседающем перед вами коллективе; могущество этой аутфактной первопричины проявится еще в двух ипостасях — в мгновение ока по мановению руки или палочки (кто-то называет ее еще и жезлом) озвученное пространство станет продвигаться с определен-

ной только вами скоростью (на языке музыковедения она именуется «темп»), а также предьявлять свой нрав, или характер, разновидностей которого огромная палитра — от бодрого и заносчивого до умиротворенно-спокойного. К тому же сразу отворится дверь и выкажет себя динамика звучащего полотнища музыки — тише, громче — словом, как захочет тот, кто сегодня стоит за пультом.

О, как важно иногда отвлечься от этих назойливых и суетных продирижерских будничных категорий, чтобы представить себе самого обыкновенного творящего человека, создающего в самом прямом, ничем не приукрашенном смысле, что-то достоверное и осязаемое прямо из ничего, без винтиков, без металлических стыков, спаек, гвоздей или шурупов, без свай, кирпичей и болтов, как больших, заметных, так и микроскопических, тех, что нельзя ни взять в ладошки, ни заметить даже с биноклем, ни просто зацепить друг за дружку для прочности.

Еще один повод для необычайной удивительности всего происходящего, что это творение из «ничего» вполне приемлемо и для других даже сотен, а подчас и тысяч людей, расположившихся поодаль от провидца — они вкушают, входят в курс дела этой сотворенной материи и одновременно жаждут ее оценить, установить, насколько она отвечает общепризнанным стандартам или фантазиям производства и меркам придуманного иногда до надуманности принципам общечеловеческого или национального потребления.

Представьте умопомрачение этих вселенских знатоков и простых зевак, если вы, или ты, или он, или она нарушат какую-то малюсенькую детальку в самом начальном, насущном и решающем мазке вашей управленческой кисточки под скромным немецким именованием «ауфтакт».

ВИДЫ НА ВРЕМЯ: ЗНАНИЕ, ПОЛУЧЕННОЕ НА РОДИНЕ

Владение ауфтактом — это уже открытое воссоединение трех направляющих действия — чтения нотного текста, умения и навыка высказать жестом, взглядом или движением тела прочитанное так, чтобы тебя понял оркестр и солисты, а также отправить в жизнь это переплетенное и сотканное только что усилиями многих людей музыкальное полотно.

Однако у нашего незабвенного маэстро всегда есть свой оригинальнейший, почти никем неучтенный взгляд на сию проблему, нет, вернее, на вопрос, становящийся постепенно проблемой. Пора привыкнуть, что у Проваторова своя личная система дирижерских ценностей, а значит, и понятий и категорий, из которых складывается система представлений о профессии, но и иерархия оценок, растолковывающих существо подлинного профессионализма в дирижерском деле.

Проваторовское мировоззрение, если удастся хоть как-то приблизиться к нему хотя бы на пару шагов, может изрядно потеснить все привычные виды и взгляды на дирижирование, однако, чтобы их хоть в какой-то степени систематизировать, приходится потрудиться весьма прилично. И не только потому, что сам маэстро Проваторов никогда не писал и не пишет трактатов по темам собственного «рукоделия» (изложенных в естественной для нас словесной форме), но и сами годами выработанные и по сей день вырабатываемые положения вовсе не излагает в форме неких общедоступных поступательно-последовательных лекций. Проваторовские миры просматриваются только непосредственно возле него, в самой близости, они выказывают свое существо и местопребывание спонтанно, неожиданно, от случая к случаю, во всех возможных местах пребывания своего единственно-го владельца-хозяина и очень редко — распорядителя.

Проваторов как некая вещь в себе, но чаще всего — и «вещь исключительно для себя». Его точное и тонкое постижение мира приходится улавливать из тысяч примет, признаков или призраков, что по неволе начинают мерещиться, когда что-то такое неясное и непонятное

додумываешь, когда стараешься включить в тобой создаваемое мировоззрение Проваторова какую-то оброненную фразу или плакатную реплику на репетиции, значимость и оригинальность которой сможешь оценить, сам не знаешь, когда.

Это обустроивается в уме таким образом, как то, что ты начинаешь узнавать своим младенческим по возрасту, но не сознанию, организмом. Узнавать на родине.

И это происходит помимо еще не пробудившейся воли, помимо данного от рождения знания, помимо назревающего чувства голода и мимо речей тех, кто рядом.

Самое элементарное знание приходит незаметно и навсегда, оно самое легкое, самое непосредственное, самое живое и незабываемое, потому что человеку оно достается без труда, без напряжения, без потери времени и нервных клеток.

Оно не выдается, не приобретается, оно просто дается всем на свете людям всех континетов и стран в одинаковой мере и степени, вне зависимости от того, хочет этого человек, желает он, или нет, с единственным, общим для исключительно всех именем: «это человек узнал на родине».

Ведь как раз то, что ты узнаешь на месте твоего рождения, будет самым общим для всех человеков, и если ты сможешь и далее в своей жизни различать особенности этого знания, то будешь вспоминать и искать то, что как раз и объединяет посредством чувств, логических постулатов всех, кто только живет на земле в твое время, но и глубже, если устремись добраться до коренных, начальных имен предков, пращуров, до самых первых богов твоей отчизны.

Знание это цельно, а потому неприхотливо. Оно емко и точно излагает то, что проникло в тебя со времени пребывания в этом мире: ты увидел солнце, прикоснулся к чьим-то рукам, вздохнул, потянулся, зевнул, моргнул, и что-то увидел, потянул носом запах, ознакомился с ним, но не заметил этого, вернее, не запомнил. Ты узнал кое-что о погоде, но и это наверняка забыл.

Ты почувствовал присутствие неких людей, как будешь это чувствовать в течение всей жизни, но знай, что это знание, полученное на родине. Его не сможет заменить никто и ничто, именно оно позовет тебя вернуться на вскормившую тебя землю, чтобы обрести уверенность и покой.

Знание, полученное на родине — это цепь твоих последующих превращений, какие бы формы, лики и размеры они не принимали, все они структурированы в порядке постепенного прихода к тебе знания, полученного на родине.

Среди привычных, непоколебимых ничем и никем проваторовских положений и постулатов, как жизненных, так и дирижерских, о которых удалось провести только после долгого, настойчивого и продолжительного общения с маэстро, много тех, что отражают его личные, иногда преходящие, переходящие, если их озвучить хотя бы словами, в общественные отношения со временем.

У Проваторова несколько измерений времени, о которых нельзя умолчать, потому как именно они определяют самое главное и в профессии, и в судьбе.

Так, категория «течение времени» — это один из основных показателей дирижерского профессионализма в мировоззренческой системе Проваторова.

Помните, как мы договаривались все больше вводить новых понятий и категорий в наш выстраиваемый различными всевозможными методами проваторовский лексикон?

Так вот, наступило время очередного проваторовского шедевра, который, надо отметить, не был подан на блюдечке всем, кто бы его ни пожелал, в том числе и таким проверенным временем следопытам, как я. Этот постулат пришлось выследить в напряженной борьбе со временем, обстоятельствами, ожиданием встреч и разговоров, наблюдениями ни репетициях и субъективно-объективными отзывами нашего маэстро на ряд прослушанных концертных и театральных выступлений. В ход шли все диалоги, которые только имели честь импровизироваться со всеми, кто только мог и желал.

Но вернемся к показателю «течение времени» как мерке дирижерского освоения действительности. Итак, овладев техникой, вы начинаете формировать жезлом своей руки движущееся и мгновенно сторающее в огне времени пространство, которое может бесноваться, разрываясь на куски, может бежать, не замечая никого вокруг себя, а может течь, как выверенный веками горный ручей, все увереннее и терпеливее протаптывая свою законную, уполномоченную в столетиях тропку.

Это роды, типы изменений, каждое из которых есть на этом свете постоянных перемен, они очень разные, но в мироощущении Проваторова их ценность и качество изображения на полномочном дирижерском полотне подчинено главному — измерению продолжительности того, как долго длится исполняемое вами творение композитора.

Кажется, что подобное укрощение времени — это, по проваторовски, чуть ли не целая панацея от всех дирижерских бед и одновременно — выказывание или выражение основополагающих принципов построения внутренне-человеческой дирижерской сути.

«Успеть больше за меньшее время» — это относится скорее к спортсменам. Но не только. У музицирующих, у всех вместе, длительность (можно назвать ее и время) должно либо «растянуться», возможно, до невиданных размеров, но не лопнуть, или же так ужаться до неузнаваемости в потенциалы своих глубин, но опять-таки, не до таких напряженных пределов, чтобы предстать уже в новом качестве — таком назойливом в данных условиях протекания пространстве.

Я поняла, что время требует особенно тщательного подхода, вернее, ухода, некоего аккуратного и многомерного сбережения, которое непреемлет неловких движений, оно не должно протечь из творческих нег слепленного глиняного горшка, как кипяток бури молока, на ближнюю землю или в дальний космос, оно не должно потрескаться, прохудиться или погрязнуть в иных, скупо потревоженных человеческим умом стихиях, или попросту исчезнуть, не спросив позволения не только у главного его демонстратора и оператора — дирижера, но и у нас, у публики.

О, достаточно: эта занимательная до напряженностей слезных век тяжкая, как толстый зимний лед, межфилософская эквилибристика подчас затуманивает простые, ломкие, но прочные мысли.

Итак, кто слушает диктуемое дирижерской палочкой или рукой творение, которое воспринимается как спектакль, как представление, не должен ни соскучиться, ни устать во время этого непредварительного действия, здесь повинно воцаряться неповторимое в своей невиданности доблестей увлечение.

Именно точное обращение с конструируемым на глазах временем исполнения произведения способно обусловить то единственно завораживающее впечатление, которое животворимо требует бесконечного продолжения — вновь и вновь вызова тех ассоциаций, наслаждений и воспоминаний, которые познаны были во время слушания, вкушения и лицезрения этих музыкальных видений, овладевающих нами посредством призывной утонченности звуковых влияний, воздействий и невесомых следов на нехоженных ранее тропинках.

Тонкое и точное обращение со временем — искусная формула Проваторова, которая проясняет мастерство обращения маэстро скорее всего с текстом, умение его не только равновелико великости произведения воспроизвести, но и суметь преподать публике так, чтобы ей хотелось услышать его снова.

Это некий дирижерский секрет обустройства самой настоящей музыкальной драматургии: если время течет быстро во время слушания, длительность исполняемого творения сокращается до степени

неожиданной краткости, до неузнаваемости — значит, дирижер сумел заворожить зрителя своей работой.

Ну, а если тянется, как резиновый хвост игрушечного морщинистого зеленого крокодила, позабытого на время обеда в прямоугольной деревянной песочнице соседнего двора, то, быть может, стоит призадуматься по поводу деятельности достопочтимого маэстро, а отнюдь не созданного композитором творения.

Если вам не понравилось, то ответ на извечный вопрос: «кто виноват?» в данной ситуации весьма однозначен.

Синьор дирижер, как говорят в одном из весьма заметных дирижерских государств, как некая необычайно проникновенная и чувственная машина, как заведенная невеста на какую непредсказанную продолжительность самовыявления механическая груша, расположенная на ерзающем от проходящего поблизости поезда метро шкафу в деревенской гостиной, как сопротивление теплему ветру, порожденное равным ему по величине строптивым мартовским облаком, как незаметный острейшему зрению стремительный рост уважаемого человеком, бесхребетного, но порядочного насекомого, как зеленышцы после дождя опушки беспросветной тайги, движется по досконально выверенному неизвестно каким количеством лет и людских стараний сличенному с солнцем графику удачливого многогранника, который составляют точки как промежутки движения дирижерской палочки.

Звучащее композиторско-дирижерское полотно обычно измеряют и метрами. И хотя здесь привычен метраж пространственно-временной, все же он не довлеет, как некая красноречивая цифровая догма в оборотной всякому искусству и ремеслу науке статистике.

Композитор, чье произведение добралось до искусств исполнения, чаще всего решает, сколько углов в исследуемом нами многограннике, обозначая размером размер в нотной строке партитуры.

Однако господин «капельмейстер» может иметь на этот счет иное мнение, отмеряя метр движения по-нотному озвученного полотна профессиональным дирижерским жаргоном: «на два», «на три», «на четыре» и так далее; а также соответственно избранному «метроисчислению» двигать правой рукой в сотый, тысячный раз в течение звучания всякого произведения, почти бесконечно ведя наглядный учет компактных единиц нотных строк и текстов — тактов, которыми испещрены все написанные музыкальные творения мира.

Такты, слоги, иногда буквы, подчас слова или фразы, разделены грамматическими точками, называемыми в данном проалфавитном по-

рядке вертикалью — тактовой чертой, что делает неприкосновенность искусно вызываемого безостановочного музыкального процесса еще более безусловно загадочной.

Исполнение или выполнение условий каждого такта, как и условий каждого человека на сцене и за кулисами, — это мастерство руководства и управления, отмычкой или достоверным по надежности ключом к которому служит уже названное нами ранее его величество дирижерская техника.

Как и все созданное человеком, она имеет некое вполне осязаемое и проявленное логическое основание, и то, что ему противовесно, что одновременно его дополняет и устраняет на время, что не несет тяжести железобетонных конструкций и ломких рациональных каменных, полимерных и металлических укреплений в нашем постмодернистском мире, что значимо, что обосновывает уход от знаков и законов логики, что обуславливает мягкую преемственность ответвления, ставшего системой, что голословно, как правда, что самобытно и самодостаточно в своей непреходящей величине.

Это существо отношения между упругой поверхностью земли и серебристо-матовым облаком во время мощнейшего землетрясения, между скалой и морем, изображенных на вышивке гладью рукой няни гения, между материей и образом, возникшим в самом неожиданном месте на стыке осеннего и зимнего горизонтов, между ручьем и источником, не поникшим и не завянувшим в полуденную жару июльского позднего утра, между человеком и его безвестным, огорошенным обманным импортным предрассудком, но ответственным поколением.

Мне предстояла задача весьма сложная даже для моих фантазмагорических умственных построений: как-то начать структурировать все то, что весьма деликатно, и для посторонних глаз осторожно совершает дирижер на сцене, посредством ставших такими светлыми и кажущихся доступными понятиями, собирающими неприкосновенное по перестановке слов проваторовское определение инструмента всякого маэстро — техники.

До сих пор не ведаю, в каких пропорциях или в пересчете на какие дроби мне приходится рассчитывать в этом мероприятии на успех, однако для меня сразу как-то срифмовалось: воля — доля.

Механизм заведенных часов, тикающе-чирикающий и набирающий мощь и вес при обозначении этапов судьбы человека, но и исполняемого им же произведения, выражает то сильную, то слабую стороны его продвижения, то сильную, то слабую доли исполняемого творения.

Произнесение вслух такта, тактирование — горизонтально-вертикально запущенное, разделенное на отрезочки время, которое и воспринимается только по той невероятной причине, что логически отслежено, разбито, как то тихое, то тишайшее бряцанье минутной и часовой стрелки, или же иными словами — более сильное или более слабое, такое извечно устойчивое повеление руки маэстро на сцене, которое, как на несколько мгновений заработавший вечный двигатель, только и знает одно решительное действие в этой подлунной вселенной — деление, разделение на сильных и слабых.

Воля — возможность беспрекословного выбора между сильным и слабым в пользу сильного, разрешающего устремление свободной власти посредством самого обычного распоряжения.

Воля рождает долю в такте — такую же сильную или слабую, различая его существо на ведомую и ведущую части. Приноровление к бытию этого композиторски заявленного одноклеточного организма выявляет вопрос обретения многоклеточного животного — профессионализма.

Классичность проватороского определения техники — в отходе от плотных и тяжелых гирь, взятых на цепь, коверкающих существо свободного полета мысли, гирь гнета сплетенных форм умозаключений.

Отход от перезрелой, почти презренной канвы — обустройство летающей, иногда висящей ауры общего, общинного для всех многозначительных понятий миропорядка, в котором каждый, кто есть на свете, или кого уже нет, но может бесконечно тесниться на кладбище, находит свое отражение в зеркале, свой образ лицедея на сцене, свой взгляд и на вещи, и на оркестрантов, что может быть почтительно до высот создания авторитета, но прежде всего этого — у тебя словят каждый жест, слово, в том числе и не произнесенное, выражение мимики твоего лица, наморщенный, если надо высокий или беззащитно-предательский лоб, аргументы твоего статичного или жеманного тела, находки облика и цвета желая в одежде, траекторию ступни и утреннюю натруженность обуви, меланхолию улыбки и копну или лысину волос на склоне головы, манеру разговора и слежения за самыми отделанными персонами — почти нон грата как на галерке зала, так и на концах подчиненной на несколько часов сцены — за все это ты в ответе, потому как все, что ни есть внутри или снаружи тысячи раз просматривается и оценивается абсолютно всеми, включая и тех, кто никогда так и не узнает, кто ты таков: таково исполнение человеческих желаний, таков мир любопытствующих умов и вкушающих

страсти сердец, таковы и некоторые основания, которые соединяют этих двуногих не очень крупных по меркам последних нескольких миллионов лет причудливых млекопитающих.

Я поняла, что все понятия, вставленные в проваторовское определение техники, обозначают самое точное, надежное, безотказное, всемогущее и всестороннее влияние на оркестр в одном желании — беспрекословно воздействовать на него с тем, чтобы получить единственный результат, нужный и желанный пока только лишь для тебя. Каждое из включенных слов как бы отвечает за отведенную ему сугубо дирижерскую область деятельности, как бы самую, что ни есть узкомузыкальную.

Ведь невольно проваторовским определением можно обозначить и некий отдаленно дирижерский спектр миропостижения, выстраивание вполне достойной по нынешним, нефилософским временам умозрительной системы, ведь совокупность профессиональных для маэстро терминов универсальна до таких степеней, что ею удобно пользоваться и в других сферах и областях человеческих познаний или заблуждений.

Это определение уходит от законсервированности логических строгих постулатов, употребление коих приводит к однозначной высшей догме, и одновременно являет собою, само по себе некую исполненную мягких, но устойчивых символов формулу, каждый из потребителей сказов которой наполняет доступным только лично ему габаритом смысла.

Как, оказывается, иногда просто пользоваться наглядной сутью и таких сакраментальных, поднадоевших в недоступности, окостенелых универсалий или громких по заявкам в эпической литературе, разбушевавшихся в глобальной по времени одиозной не востребованности субстанций!

Итак, пластика тела, энергетика, воля, авторитет, власть, влияние, интуиция в качестве ощущения — вот эта гамма образующих единиц измерения человеческих качеств, таких мощных по глубине и по заложенному в них потенциалу, что если каждый из нас, избранный или не избранный Богом, народом и публикой, вдруг сможет предложить наяву владение ими в самом исконном проваторовском смысле, причем на абсолютно всех на свете рабочих местах: от дворника-универсала до родоначальника каких-то постоянно выбегающих из атома элементарных частиц, то такой господин в нами строимой иерархии и системе ценностей вполне смог бы претендовать на одно, а то и несколько заветных в своей единственности классифицированных

кресел с установленными на них табличками под именем существительным из трех согласных и двух гласных букв: «гений».

Прививка подобных сил души и духа вполне подходяща для профессоров дирижерского умения, однако за честь обладания ими наверняка поборются и жаждущие вождельного руководства всех уровней человеческого общежития.

Представляете, если бы вдруг эти виртуозы бюрократического ремесла проникнулись философскими составляющими гениальности, как легко стало бы жить на белом свете нашей необъятной родины! Тогда бы все понимали, что необходимо делать в государстве, не торопясь, но с невероятной быстротой то, что зависит от каждого, чтобы стало лучше всем.

И все же именно устремленный человек может двигаться навстречу технике дирижерской как определенной миром Проваторова, так и сотнями расположившихся на библиотечных полках дирижерских учебников всех видов по формату, по возрасту издания, по содержанию, по наличию твердой или тонкой обложки, по новизне мыслей и жестов, по сложности и простоте изложения главного.

Устремленность — некое добротное и первоначальное дирижерское качество, или даже черта характера, которая призывно, по ходу человеческого роста и следования судьбе, приближается к этой, такой невероятно сложной для реализации и воплощения профессии. Ведь на самых первых ступенях подъема на вершину мастерства, существуют только две направляющие — пока сокрытые от посторонних и даже родных глаз и оценок твои глубоко внутренние музыкальные способности, которые не должны остаться тайной, а также уважение к добродетелям бурной или тихой, но смелой сейсмической активности окружающей среды, куда должны войти как сложное и сложенное органическое целое совокупности вызванных дополнениями внешнего мира — твои таланты.

Знакомые дирижеры мне не раз говорили с толикой молчаливого сожаления: мол, журналистам, чтобы реализовать свои способности вполне достаточно одного только листка бумаги, карандаша или ручки — сел, встал, написал, что захотел.

А вот дирижеру гораздо сложнее показать себя, даже если он виртуозно владеет техникой дирижерского «письма», даже если смог отразить в найденной технике абсолютно все свои неведомые одаренности, для воплощения замыслов ему необходим инструмент совершенно иного качественного уровня, нежели обыкновенная ручка, нужен самый настоящий, живой, большой оркестр, каждый

человек в котором — личность, требующая внимания настолько, чтобы она смогла ответить на все дирижерские запросы, обращения дирижерской техники, перенести и пережить вместе с маэстро все тревоги, волнения, ответственность за все то, что они вознамерились делать вместе.

И здесь вновь Проваторов выступает гидом: так и звучит его невероятное по искренности удивление, некий заговорнический риторический вопрос, который иллюстрирует существо этого «темного дела» и весь музицирующий мир делит на все тех же, никогда не воевавших друг с другом, но победителей и побежденных:

«А сколько великих музыкантов, которые обладали огромным талантом и великолепным образованием, так и не смогли найти, выработать той системы жестов, техники, которая бы выразила и богатство исполнительской палитры произведения, одаренность музыканта, техники, которую бы поняли и восприняли оркестранты. Так было и у гениального пианиста Рихтера в том единственном концерте, который он давал в качестве дирижера».

Невольно начинаешь предполагать, какой специфичный спектр одаренностей должен высветиться в молодом или пожилом человеке при прохождении сквозь него — посредством самого классического физического метода — светового луча руки, сберегающего магическую энергию дирижерской палочки.

О, эта непреходящая, диковинная по набору средств искушения смесь божественных начал, в зависимость от которой попадает каждый, кто хоть однажды помечтал стать на пьедестал под звуки олимпийских гимнов.

Проваторов не раз все же говорил, что его профессия — «компенсаторская»: она дает возможность заменить недостающие качества у человека теми, которые он сможет, иногда сам или же с помощью педагога, найти и развить, словом, заполучить во всемогущее и наглядное владение.

Это наблюдательное и рожденное вниманием слово «наглядный» для меня полностью раскрыло свое органичное значение на знаменитом проваторовском примере, который поначалу озадачил, а затем обескуражил мое, казалось, такое логически-выверенное продвижение по закоулкам и дебрям дремучих лесов дирижерского ремесла.

Может быть, не надо вовсе ни учиться ничему, ни хоть как-то воспитываться — словом, не вкушать явные плоды веяний человеческих цивилизаций, а исконно следовать тому, что ты знаешь только благодаря непоколебимому стержню многомерного генофонда или же

знаниям, полученным до или во время рождения. Отличительная особенность всего этого без заслуг полученного — невозможность поделиться даже с самым ближним, а значит, осознать, что же на самом деле, человек по имени «ты» представляет собою в сферах определенных интересов.

Наш герой условно, или же безусловно, выделяет типы дирижеров, которые ему приходилось наблюдать за время течения его не карьеры, а судьбы. Сложно применить к нашему маэстро это слово на букву «к».

Точнее, не карьера, а дирижерская жизнь маэстро Проваторова. Так как профессия и пребывание его на земле нераздельны, а карьера — это нечто такое, что сегодня может быть в наличии, а завтра исчезнет бесследно и без остатка для восседавших вокруг телевизора человеческих мобильностей.

Выявленный Проваторовым тип дирижера имеет название «родился дирижером». И вы уже, наверное, догадались, что это все то же продолжение вариации на тему «звучит» оркестр или «не звучит».

Проваторов недолго вспоминал фамилию дирижера из Казахстана Газиза Дугашева, в представлении искусства которого для нашего маэстро сплелись воедино легендарность личности и творимый ею образ «дикого Востока».

Невысокий уровень образованности компенсировался у него целым набором ценнейших для дирижера качеств: выразительными руками, мощной интуицией, железной хваткой, которая мгновенно породила ансамбль в звучании.

Все это в целом Проваторов обозначил как «биологическая уникальность», как подаренное природой чувство оркестра, звучания, выраженных в интуитивной пластике с восточным колоритом. Предстал наяву здесь и фрагмент, проявляющий существо восточной деспотической власти — быть может, так проще и легче руководить оркестром, не имея за плечами даже среднеприличного багажа знаний?

На этом образе или образце невольно хочется воцарить в мыслимых мастерских человеческих словоблудий некое тотальное замещение содержания — формой, акварели и масла — графикой, а тонкого, восприимчивого интеллекта — окостенелой, но регулярно воспроизводящей виды биологией.

Наверное, здесь вполне уместно употребленное слово «хватка» — ведь человек чаще всего делает способом хватания нечто непредвиденное и неожиданное для себя самого и для окружающих. Происходит это неосознанно, но быстро и умело, ловко и цепко, неким

совершенным непостижимым способом, который нельзя ни перенять, ни повторить, ни позаимствовать, ни формализовать, ни по-другому олицетворить.

Трепетный восторг у нашего героя до сих пор вызывают памятные выступления вундеркиндов-дирижеров. Эти неоспоримо гениальные восьмилетние дети — Роберто Бенеди из Франции и Вилли Ферреро из Италии — потрясли московскую публику своим исполнением Пятой симфонии Дворжака и «Прелюдами» Листа — сложными произведениями мировой музыкальной мысли.

Проваторов был на триумфальных концертах маленьких дирижеров, и по сей день восхищается увиденным. Ведь он был свидетелем чуда — феноменального владения оркестровым звучанием, хотя было доподлинно известно, что ничего такого сверхъестественного не происходило: восседавшие в зале профессионалы всех рангов тут же бы обнаружили, отметили и зафиксировали нечто невероятное, если бы такое нашлось где-то поблизости на сцене или же в зале.

И все-таки для маэстро привычно рассматривать все случающееся на виду и вне вида в обозрении перспективы. Так он оценивает и эту сногшибательную, невиданную детскую гениальность: самое обычное движение ребенка перед оркестром порождало мощнейший строй оркестра, строжайший ансамбль звучания.

«Как долго человек, вернее, этот мальчишка сможет обладать этой гениальностью, как сумеет распорядиться и на какой срок ее сохранить, чтобы снова и снова ею пользоваться, показывать эти необозримые чудеса людям?» — это самый главный вопрос вопросов, требующий не стираемый временем ответ ответов, экзотический по своему содержанию и возникающий только по той причине, что, оказывается, эта самая явная и решительная по столь раннему проявлению наличная гениальность, может исчезнуть, не оставив никакого следа. Особенно критическое время для ее роста и развития — самый неустойчивый, переходный, подростковый возраст ее обладателя, ребенка, становящегося взрослым.

Можете вспомнить, как каждый из нас менялся за какие-то два-три года непрерывного роста? А здесь ребенок, который несет некую аккумулированную в крохотном теле, собранную рядами поколений громадину всеподчиняющей энергии, направленную на исполнение его магических желаний!?

Проваторов — эксперт дирижерских превращений, в том числе овеванных гениальностью. Прошло несколько десятилетий — и маэстро вновь пришел на концерты этих выросших юных гениев.

Что изменилось за это время? Железный занавес советской эпохи затмил информационные потоки о судьбах этих сверходаренных детей, они исчезли из поля зрения и Проваторова.

Однако нашему герою повезло: он смог оценить те разительные изменения, что произошли в дирижерских судьбах этих артистов.

Перед концертом Ферреро Проваторов особенно волновался. Не только потому, что детское прозрение в человеческую мудрость очень уязвимо — это один из основных постулатов проваторовского мировосприятия, но и по той причине, что тот далекий вечер юного вундеркинда он не раз вспоминал в следовании своей собственной судьбы — магия выступления семилетнего мальчишки, которое прошло на уровне мировых дирижерских достижений, завораживала и спустя смену эпох личного и общечеловечьего бытия.

Чего сумел достичь, чего добиться смог он, если следовать общепринятым в обществе точкам отсчета возраста.

Спустя четыре десятилетия московская афиша вновь повторила имя Вилли Ферреро. Естественно, что на концерт не пойти было просто невозможно: хотелось, чтобы этот факт стал некой новой точкой начатого много пережитых дат назад отсчета, целого летоисчисления в мироощущении нашего героя.

Проваторов попал на выступление Вилли Ферреро, когда последнему уже исполнилось сорок восемь лет; он дирижировал Пятую симфонию Дворжака с оркестром очень высокого класса.

Концерт начался; но прошло не более десяти минут — «и публика закисла, — так ностальгично передал Проваторов существо своего впечатления от столь ожидаемого им концерта итальянского вундеркинда, — однако все то, что дала ему природа в те теперь уже далекие семь-восемь лет, не было потеряно».

Но Проваторову показалось, что все эти годы господин Ферреро пребывал где-то вдали от дирижерской цивилизации мира, что он находился в некоей вакуумной изоляции, подобной, неизмеримой ни глазом, ни на слух или ощупь, пропасти.

Его могучий природный дар словно поник в сопоставлении с той бездной стремительного развития, которое сумели проделать за этот скромный и большой отрезок времени и современные ему оркестры, и дирижеры, — те, кто не обладал и десятой долей того насыщенного сгустка природной одаренности, что была у Ферреро, но которые смогли благодаря титаническому труду наработать и познать то неисчислимое многое, что в конце концов сравняло их дирижерские шансы и профессиональные возможности.

Почему-то верится, что Проваторов был единственным человеком в зале, кто слушал этого дирижера дважды с таким промежутком времени, а значит, смог оценить его работу.

Для остальных присутствующих в зале новый Феррери стал вполне состоявшимся средним итальянским дирижером, который, правда, слегка утонул, став почти незамеченным в пучине прекрасного оркестра высочайшего уровня. Он так и остался для Проваторова тем, кто вечно несет образ непреходящего ожидания: вот-вот должного распуститься прелестного розового бутона, который замер от прикоснувшегося к нему взора умного человека, давшего ему единственно верное имя «Прелюдия славы».

К нашему сентиментальному пейзажу Проваторов прибавил еще одно впечателние — ему довелось пронаблюдать, как этот итальянский маэстро удачным залпом выпивал в перерывах концерта по стакану ядреной русской водки.

Побывал наш герой спустя двадцать лет и на концерте знаменитого Роберто Бенеци. Увы, как говорит Проваторов: «принцесса снова стала золушкой» — это был неузнаваемый Роберто, это был «средний» французский дирижер.

Жаль, что столь рано обнаруженные гениальные музыкальные способности так и не получили своего дальнейшего развития у взрослого человека. И объяснение этому факту может дать наверняка усвоенная мною теория Проваторова, которая имеет условное название «рубеж четырнадцати лет» и слагается из двух основных философских понятий, мировоззренческих составляющих маэстро — интуиции и интеллекта.

Юному гению помогает творить интуиция. Она настойчиво ведет за собой ребенка, не считаясь с небольшим количеством прожитых лет, ни с желаниями, ни с мыслями, презирая возраст. Осознать и оценить ее могут только лишь окружающие, да и то только на уровне своего мироощущения. Ребенок находится в непреклонной власти интуиции до начала взросления. Но постепенно куда-то исчезают и детская непосредственность, и чуткая прозорливость, стирается тот уровень такой тончайшей непостижимости, который буквально заставлял великовозрастных профессионалов высочайшего класса стремиться учиться у этого ребенка.

Место интуиции может занять интеллект, осмысливающий и осознающий. А интуиция, этот провозвестник, проводник и хранитель гениальности, может неожиданно утихомириться, затаиться где-то внутри подросткового человеческого организма, или же, превратившись из

ведущей в ведомую, выйти незаметно из человека наружу, чтобы уйти в небытие.

Проваторов называет этот рубеж как «сакраментальный и весьма уязвимый и для природы ребенка, и для природы вообще». Ведь природа породила такого гения, потому должна быть ответственна за него: как перед человечеством, так и перед самой собой.

«А сколько гениев умирало в раннем возрасте, — размышляет Проваторов на излюбленную тему, — так и не успев раскрыть глубину своего дарования...»

Эти две глубинные внутренние человеческие силы, творящие музыкальных профессионалов на наших всепредставляющих глазах, должны, как непревзойденная по смыслу и формату упругая спираль ДНК, органично переходить друг в друга, ценя и оберегая личность и талант хозяина.

Всепоглощающая интуиция повинна дать свободу росту своему соседу, брату, сопернику, заменителю и заместителю — только тогда тускнеющий с человеческими годами дар интуиции сможет хоть в какой-то мере быть заменен на развившийся и развивающийся интеллект.

И все же проваторовское определение дирижерской техники начинается с интуиции. Значит, она должна накапливаться, концентрироваться, собираться, как грибы в лукошко, и давать о себе знать.

Интуиция — это не только некий голос судьбы, но и дар организуемого предвидения, как глобального, так и частного, конкретного, того, что именуется на языке опытного руководителя продуманностью.

Может быть, у наших юных героев и пропадает бесследно то недостижимое проникновение в тайны дирижерской профессии, что они не смогли уберечь — это провидение небес, которое человек обозвал интуицией? Ведь заменить интуицию на интеллект способны опять-таки, только гении.

И здесь стоит привести усовершенствованную проваторовскую формулу дирижерского профессионального бытия: «интуиция плюс возраст равно интеллект». Она напоминает недавнее сопоставление нашего героя — соотнесение в значимости и важности двух понятий: опыта и таланта.

Невольно приходит еще один постулат Проваторова, раскрывающий сущность его профессии: «дирижирование — это профессия второй половины жизни». Это вопрос не столько сохранения детской гениальности, сколько возможности достичь обладания и выражения высочайшего дирижерского профессионализма после сорока, пятидесяти лет.

Нелегко поначалу предположить, что только к этому сроку человек начинает обладать и набором необходимых знаний, и приобретет ту степень физиологии своего тела, когда сможет достичь навыков совершенства технического самовыражения, утвердив в действии своего ума и чувства ту грань соприкосновения и взаимодействия интуиции и интеллекта, которая хранит его профессионализм.

Ясно, что у каждого свой корень взаимодополнения этих понятий, всякий решает, что он внесет лично свое, обозначив интуицию не только как провидческое чутье, а интеллект не только как копилку познаний, мыслительное начало или умственную способность.

Так и хочется возмущаться или вздыхать о том, почему же так неясна и непонятна, недоступна природа гениальности, к которой нельзя применить и какие-нибудь шкалы, таблицы измерений, весы, гороскопы, внутреннее и наружное наблюдение, меры предосторожности, сопоставления и сравнения плохих и хороших людей, претензии морали и безразличие добродетелей.

Ее нельзя измерить, но можно только заметить по внешним признакам: «есть она, или ее нет» — как у питомцев интуиции, так и благородных интеллектуалов, иногда любимцев доброго рока, которые еще наверняка родятся на этом свете.

СЛОВО КАК КОНКРЕТНОЕ ДИРИЖЕРСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Вновь, вспомнив нашу отнюдь ненадуманную систему познания, охарактеризованную ранее как непреходящее соотношение слова и руки, постараемся проследовать по пути дирижерских профессиональных изысков.

Итак, на каком-то этапе своего поступательного развития я вдруг поняла, что слово может в досадно большой и успешной степени заменить собою по-дирижерски ощутимую, вещественную часть человеческого организма — руку.

Дирижер строит словами образ той музыки, что исполняет. Наш герой Проваторов попросту живет бытием этих образов: у него не только время сворачивается в кольца исконно русских сюжетов, но и поверхность звукового дна собирается в переливы мягких или жестких складок матерчатых тканей, из которых шили платья на балы героинь Толстого и ковали доспехи богатырям Прокофьева.

Воодушевление оркестра до точного, живого, натурального, образного восприятия того, что исполняется, — это некое волшебное звено проваторовских профессиональных превращений.

Это попытка нашей разгадки того, что ощутимо довлеет в воздухе, как икона благоволит к себе, что всегда дает правильный и верный ответ без постановки вопроса.

Это не требует комментариев; оно ранимо, как легкая весенняя пороша, оно вновь и вновь начинает свое предложение с такого важного для грамматики русского языка слова «что».

Мистика проваторовской речи и слова — залог понимания дирижера и оркестра не только на словесном, на образном уровне, но и на ступени духа, которого и вызывать-то не надо: он приходит сам как дар искуснейшего воплощения композиторского творения, объединив сотни усилий в органичное одно.

Проваторовское нетерпение поделиться рожденными светлыми и животворными представлениями становится неким довлеющим принципом освоения окружающих его умов и форм выражений люд-

ских чувств. Оно подготавливает к уточнению всех светлых пятен мира, страны, отгораживая в отдельный безвыходный и безысходный лабиринт страстей пороки, злобу и раздоры.

Рожденную смесь жеста и слова каждый дирижер устанавливает в своей шкале способностей и ценностей. И все же слово иногда претерпевает жесткие наступления и ограничения со стороны человеческих рук.

Проваторов как-то поведал историю о том, как на одной репетиции с оркестром в Англии ему пришлось прямо по ходу дирижерского дела менять тактику взаимодействия говоримого и пластически выражимого. Эти две нити спиральных волн, как бессмертное ДНК клетки, по которым формируется все миропроизношение, стали ужиматься до границ непредвиденной полимерной хрустальной хрупкости, чтобы, не нарушить такую ломкую гармонию соприкосновений друг с другом.

И тут явилось второе, иное сосуществование слова: оно предстало с неким оттенком тоталитарного режима, как не позволяющее даже тени намека на искажение приказа, на невыполнение его.

Во время репетиции оркестра в Англии маэстро обращал к музыкантам слов двадцать, тридцать, естественно, на русском языке, однако переводчик произносил вслед только три-четыре слова. Почему происходило именно так, остается загадкой. Может быть потому, что переводивший был сам по профессии музыкант, и считал, что достаточно и пары наставлений.

Проваторову пришлось принимать условия работы, а заодно — ответные меры, которые поначалу выразились в жесткий и необычайно краткий, экономный формат своей речи. Активно сконцентрировались те средства дирижерского самовыражения, которые смогли заменить слово.

В своей полной многоликой гуттаперчевой гармонии предстали движения рук, ног, головы, пластика тела и мимика.

Слово всегда помогало Проваторову, и иногда до обустройства таких невероятных материй и исполнения таких заветных мечтаний, когда становилось непонятно, что же или кто же был на самом деле первым: слово, которым столь виртуозно владеет маэстро, или сам по себе Проваторов?

Мне казалось, что такое сплетение способности создать в устной форме великий образ и дать точнейшее твердое и решительное указание для выполнения, воплощения этого образа — это выдающийся дар, которым владеют, увы, не очень много людей, и которым

наш герой, могу сказать уверенно, после ряда наблюдений за его работой, распоряжается очень умело, ловко, отстаивая рамки профессии, подбирая изыском своих речей все новые тончайшие краски всевозможных подходов или подступов и к очертанию рисуемых контуров образности, и к организации обыкновенного быта предметов, вещей и людских перемещений, без которого не существует творческого процесса.

Однажды мне просто невероятным образом повезло: я побывала на одной репетиции дирижера, которого, воспользовавшись терминологией Проваторова, можно отнести к классу, виду, роду или типу самых настоящих, а потому и незабываемых пройдох и шарлатанов, ярко демонстрирующих подобные им же прорехи в бытии этой, такой молодой и одновременно старой профессии на земле — «дирижировании».

Это было явное выступление самого настоящего «голого короля», оценить и разоблачить брызжущее лицедейство которого в краю «непуганых идиотов» весьма проблематично. В том числе и по той основополагающей причине, что, как и в знаменитой сказке, распознать эту расплывшуюся в одиозности собственных подобострастных достижений отнюдь не шахматную фигуру могут только настойчивые просвещенные единицы.

Самое ужасное в особенности неизвестно кем сотворенного мироздания, — то, что в случае распознавания этих скопищ голых королей, их не удастся тут же разоблачить, потому как существуют они в самом настоящем голом королевстве, где по старой ментальной привычке оказаться голыми может бесконечное количество персон: как жителей, так и любителей этого объединенного пустотами горных пород королевства.

А если все же кто-то посягнет на это важнейшее, но пока не зафиксированное и не отраженное в конституции право всеобщей телесной голости и поголовной гольтыбы, то окажется, что этот маэстро-разоблачитель, снимающий даже тихим пробуждающим шепотом разношерстную пелену облачений и риз, окажется самым открыто и обнаружено голым таких самых неестественно-натуральных степеней, которых от самого рождения не видел никто.

Ведь самая верная защита поголовной голости от нападений извне — это уличение еще в большей степени тотальной голости тех, кто осмелился атаковать.

О, оказывается, это весьма непростое дело — разыскать где-то в области ума, а затем дать единственно верное замечание тому, кто способен не только его воспринять, но и должным образом отреагировать.

На репетиции этого шарлатанствующего магната, казалось, может возникнуть фундаментальная перепалка замечаний, действующая на опережение нервных и умственных позывов, участвующих в зарождающейся дискуссии персонажей.

О, как сей представитель школы человеческих ужимок и показательных выходов на сцену тореодора местного значения, подобострастно запрокидывал свою крикливую форму черепа, украшенную еще не польсевшей, но поседевшей шевелюрой, поднимал в полете еще не рожденных мыслей свои утонченные, по околишным меркам, кисти и пальцы рук и, обратившись, не то к Богу, не то к оркестрантам заворожено вопрошал: «Ну, как вы не понимаете мое, столь обетованное состояние? Когда же, оно, наконец, передастся и Вам?»

А если вдруг, не дай Бог, не передастся, то у этого заруководившегося господина тотчас же появится вначале догадка, а потом и негословное утверждение, которое может быть неопрометчиво высказано тут же, в форме некоего нелицеприятного предложения: «Где же вам понять мое израненое сердце, мой извечный поиск сотоварищей по источнившимся утонченным чувствам и материям?!»

Наверное, такими пассажами хоть что-то можно вызвать и заполучить от коллектива, расположившегося напротив, правда, не совсем понятно, что: ведь у каждого из музыкантов — свое понимание этих, так неожиданно отвергнутых на репетиции «обетованных состояний».

И все же в памяти о рассказах Проваторова всплыло одно воспоминание о необыкновенной и чудесной силе слова, подобной некому магическому заклинанию, которому воспротивиться не могут даже тиски времени.

Вновь чашечки весов меняются местами в нашем размышлении, — и вновь масса слова перевешивает значимость руки.

Обладание плохой дирижерской техникой уравнивается высоким или приличным интеллектом, испытанное логическое следствие которого — усвоенный талант методиста.

«Дар убеждения, точных формулировок, интеллектуального общения — все это служило комментарием откровенно слабой дирижерской техники, — говорил Проваторов об украинском дирижере Вениамине Тольбе, — но каковы ошеломляющие результаты этой работы! Его спектакли удивительно слаженны, ясны и точны, имеют отшлифованное звучание, устойчивое и крепкое, как хорошо выдержанное вино».

Проваторов особо отмечает насыщенное воплощение содержания музыкальных произведений и даже, кажется, вводит новый термин

«идейная образность» в применении к дирижерским творениям Тольбы, которые «создавались на века» скрупулезным воссозданием мельчайших деталей партитуры не механическим, а все-таки творческим путем, или методом.

Возникает очевидное, по-дирижерски намагниченное затвердевание слова устного, произнесенного как осмысленное и точно адресованное тому, кто его сумеет словить и что-то сделать.

Проваторов стал свидетелем, что театральные спектакли Тольбы с каждым новым годом бытия на сцене становились все лучше, привлекательнее для зрителей, они не искажались и не были подвержены недобрым веяниям времени, что почти всегда дают о себе знаковую морщинистую весть об измене тому, что казалось всегдашним.

Слово превращалось в негу и облачение художественных нитей, а затем нескованных, но вечнозеленых, нетленных, почти кобальтовых цепей, опоясывающих все горизонтально-вертикальные, немеркнувшие нейтронные сплетения драматургии музыкальных пьес, образуя их несокрушимое бессрочное бытие.

И эта дирижерская техника, не ручная, а подручная, но не менее важная на том основании, что восходит плотной чеканкой метафор к тем тягучим слоям атмосферы, которые скорее в ответе за практику и действие рожденного в единственном экземпляре смысла, словно пластинка, которую печатают не общим тиражем натруженных машин в типографском цеху, а вырезают искрящим наточенным лобзиком из тонкого слоя пластмассы.

Я НЕ ДОГАДЫВАЛАСЬ, ЧТО НЕ ЗНАЮ

Когда окунешься глубже, насколько сможешь, в сферы бытия дирижерского творчества и работы, только тогда начинаешь как бы исподтишка узнавать, насколько неслыханно причудлива и сложна эта профессия. Привычно, что великое, особенно рассматриваемое издалека, всегда просто.

Ясно, что партитура несет свой записанный символами разрез мира, понятно, что дирижер знает, как подступиться и начать что-то делать — в конце концов, у каждого, кто только не подходил к пультау на сцене, получается озвучивание партитуры, правда, по-своему, но оркестр все же что-то исполняет. Но это последнее предложение — всего лишь логический ход, самый общий и непритворный для всех мастеров дирижерского ремесла, потому что он — на виду.

Но как только почувствуешь, что начинаешь вникать, а значит, узнавать нечто известное и знакомое в действиях маэстро, тут же случится нечто, такое обезкураживающе-неукоснительно-непредвиденное, что тебя повергнет в шок, обезоружит своим беспрекословным пребыванием на планете дирижерского мастерства, расторгнет заигрывания с приобретением знания, сменит милость на гнев, а уверенность на наивность.

Новое понятие, чуть ли самое главное на всем белом дирижерском свете, неожиданно показанный или увиденный жест, новый ракурс разговора о том, что сам для себя признал изученным, список неучтенной в сознании литературы, которую никогда не сможешь ни прочитать, ни освоить — все это поначалу — неуловимые черточки, точки и штришочки, которые, водворившись в твоём состоянии здравого ума и твердой памяти, смогут нарушить всю демократически построенную и ассоциативно проторенную систему исповедальных прозрений в русле этого вида человеческого искусства, потому как существуют в сверхдалеком отрешении от личной, непонятной для них ценности твоих исследовательских постулатов, а если и обратят крохи

своего внимания на напряженность твоих устремленных трудов, то непременно назовут их молотитные итоги чем-то второстепенным, неосновополагающим, и даже заурядным.

А может, чтобы оценить все дирижерские достижения, просто необходимо обладать всем тем неповторимым набором данных, включая обезоруживающие способности памяти, слуха, чувства ритма, знание возможностей и свойств инструментов, психологии и таланты организатора и руководителя? Плюс то, что органично и индивидуально вносит каждый из мастеров дирижерского дела в свою работу?

В таком случае, при наличии всех этих почти чудес в собственной голове и телесной оболочке, не проще ли стать самому дирижером: прочувствовать все тяготы и радости бытия человека, вооруженного всего лишь ломким деревянным прутиком?

А если перед тобою громаднейшая по совокупности личность со своим перечнем никому неведомых доселе атрибутов мира и списком воплощенных в активную и бурную жизнь умопомрачительных категорий, суть которых — разведать едва ли поможет тот, с кем ты отважишься пойти на несколько лет в разведку?

Так, и маэстро Проваторов неожиданно предстанет как разбивающий такую непознанную посредством дирижерских наук вселенную на установленные только им разделы, причем разделы для внутреннего пользования — вследствие их недоступности.

Такие, например, как «дирижерская всеядность», «пение дыхания», «край непуганых идиотов», в которых, поверьте, не сразу можно разобраться или хоть что-то о них разузнать, чтобы хоть на крупицу их закрытого соседского потребления осознать добробыт, свойства и материю.

Каждая посещенная репетиция маэстро стала для меня показателем того, насколько человечество еще далеко не только от запуска в ход, но и просто от изобретения вечного двигателя. Так, умный и просвещенный человек, знанию и великому таланту которого я беспрекословно доверяю, выходит на арену, где разместилось столь же великое множество людей со знаниями, большими талантами, красивыми и благозвучными инструментами и кожаными футлярами от них, и каждый раз в течение всей жизни, несмотря на то, что они знают по всем возможным и невозможным, представимым и не представляемым параметрам и друг друга, и дирижера, и партитуры, они начинают все снова, с нуля, с нового рабочего дня то, что давно им знакомо и известно, то, что кажется, особенно со стороны, таким бесконечным господином «Одно и То же».

Так, посетовав на очередное откладывание внедрения столь заветного до глубины старого завета аппарата под вожделенным названием «вечный двигатель», который, по моему мнению мог бы в первую, самую необходимую в человечестве очередь заменить труженика-дирижера, я вдруг заметила, как одна представительница американского материка после первого часа работы Проваторова на репетиции с оркестром, бегом бросилась к маэстро, весьма многозначительно, широко и амплитудно размахивая руками, помещенными в черный костюм формата и кроя чем-то напоминающим фрак.

Фамилия этой дамы была Никсон, она была не однофамилица, а родственница одной исторически достопочтимой персоны страны, что расположилась на географической карте повыше длинного и тощего, как ртутный столбик градусника Цельсия, пряного государства Чили.

Она еще ни разу не видела, как работал Проваторов с оркестром, а потому реакция ее была несказанно непредвиденной, похоже, что и для нее самой, но и эмоционально-взрывной, которая, как некий неидеальный шар, весьма сильно отличалась от своих прозападных, четкой артикуляцией процеживающих всякий жест, слово и чувство, снисходительно ласковых коллег.

Жаль, что нельзя было сфотографировать этот фейерверк чувств, потому что бешеный восторг этой женщины-дирижера был вызван, насколько мне удалось вникнуть в существо ее речи, естественными техническими шедеврами Проваторова, которые удалось ей пронаблюдать в первые сорок минут их совместного бытия в этом небольшом зале.

«И все же как приятно, когда есть кто-то, даже далекий американский, где-то рядом, кто может оценить то, что делает так привычно гениально для окружающих Проваторов», — подумала я и, насколько можно, неловко сконфузилась внутри себя, в который раз усомнившись в прозрачности моих околотирижерских познаний.

Дело в том, что мадам искренне была ошарашена, насколько успел продвинуться в работе, как много сделать за отведенное время первого репетиционного часа маэстро Проваторов.

А синьор американский фрак, казалось, дребезжал от неисчислимых высокой продуктивностью, рожденных вихрем подсознания жестов, излучающих, как при рентгеновской съемке, скелет двигательных метаморфоз владелицы. К порабощенному одержимостью силуэту органичным дополнением послужила сочная, кристально белая, академическая североамериканская улыбка, воссиявшая с вершины двухметрового роста ее хозяйки.

И все же мне очень хочется направить целомудренные изыски представителей ученого света прежде всего на замещение вечным двигателем работников дирижерского цеха, потому как каждый из них поневоле или по воле роль его активно выполняет: запускает вновь и вновь это тотальное тишайшее бездействие всепроникающим и всеподчиняющим энергетическим посылом, каким-то заколдованным до граней кругов ада, отчетливо прочерченным гимназическим циркулем, потенциалом сконцентрированной жесточайшей воли, формирующей свое самовыражение в срезе озвученной воздушной среды.

Невероятно, но когда эта нежелезная леди Никсон во всем изыске своей блестящей одежды встала за пульт, она снова как бы начала с нуля. Начала делать то, что уже проделывали до нее с этими же людьми и почти с этими же произведениями приличное число «маэстр».

Когда и эта дама покинет сей дирижерский пьедестал, то придет кто-то другой, который, не заметив или же заметив про себя работу или путь предыдущего коллеги, а также опыт, возможно, ставший уже традицией исполнения данного произведения в этом конкретном оркестровом коллективе, приступит с коллекцией заготовленных замечаний и толкований... к работе.

Нет, понятно, что оркестр может объединить в единое целое полет руки дирижера. Плюс к этому — да, необходимо и показать вступления каждому из инструментов, но прорабатывать все маленькие шажки партитуры — тактики?

Наверняка дирижер что-то делает еще, неизвестное для слуха и незаметное для глаза? Может, здесь что-то прояснит новое слово продирижерского лексикона, такое, как «трактовка»?

Каждый такт произведения написан, издан, находится в нотной строке, его читают одновременно сотни глаз, но его еще нужно всем показать, причем каждый из тысяч, зафиксированных в исполняемом творении! Причем всякий раз, когда сочинение приводится в форму звука!

Скажите, ну почему все это не может послужить основополагающей причиной для изобретения занятий вечному двигателю?!

Система понятий и категорий уже организована и проверена посредством человеческого труда: осталось только все организованное в пределах сцены оформить и запатентовать в виде каких-нибудь закорюченных железячек, и придать им подобие движения. Все, оказывается, как всегда, гениально просто.

ИСКУШЕНИЕ ПОТРЕБНОСТЯМИ ЗВЕЗД

Когда человек всю свою жизнь идет вслед за солнцем, он не считает время, потому что оно уравнивается двумя составляющими этого пути — полугодиями года. Дни и ночи, если их всех сложить вместе посредством прибывания и убывания, они гасят друг друга, рождая равноденствующую прямую дней, каждый из которых можно назвать своим днем рождения.

Так, я поняла, что о проваторовском Дне рождения можно узнать лишь только двумя проверенными способами: либо заглянуть в какой-нибудь энциклопедический словарь, или же ожидать ордена или другой награды, вручаемой маэстро в честь какого-то энного летия.

Тогда уж точно, он не будет особенно отнекиваться и возражать против поздравлений или подарков по случаю очередной годовщины его прихода на свет божий.

Вот и подопечный оркестр узнал о юбилее своего главного дирижера только в момент прибытия чиновника в ранге министра с букетом в руках и с голубой орденосной коробочкой. Наверное, и закономерность, вполне адекватная, — вдруг проявила себя как следствие споров и пересудов небес: оркестранты более удивились приходу человека с портфелем, нежели подлежавшего очередному сокрытию — круглому десятилетию Проваторова.

Один из ответов нашего героя на бытие этих металлических брошек на груди людей из мира искусств: «посмотрите, как гаснет интерес публики при перечислении чьих бы то ни было лауреатских званий... А как загораются глаза зрителя, когда просто произносятся имя и фамилия актера или музыканта...»

Я не сразу поняла, что самые любимые у русского человека праздники — Новый год и День рождения — Проваторов поменял на выдающиеся праздники непеременимой и непримиримой природы — дни солнцестояния и равноденствия. Поменял? Нет, только подчеркнул соблюдение природных норм прибывания и убывания, сложенных вместе, ведь у природы только два самых настоящих праздника, как

и у самого настоящего национального человека — два дня близкого и личного общения с солнцем: рождение нового дня и года.

И все же то, что хранит проваторовское долгожительство во всех главных для него сферах жизни — это неслыханно виртуозное владение дирижерской техникой как могучей универсальной формой, переходящей в средство точного самовыражения и освоения мира.

Каждый раз, когда думаешь о технике как о совокупности приемов и средств труда, то кажется весьма несложным разгадать те четкие, уполномоченные инженерной мыслью, незыблемые сплетения цепочек, которые стоит только умственно спроецировать, переповторить, и станет просветленно ясным само их самое непосредственное натуральное действие.

После долгих размышлений и попыток постижений, одно могу утверждать без сомнения и без мыслестолпотворения: что-то емкое и ясно представимое можно получить скорее в потоке исследования каких-либо механическо-металлических конструкций, нежели в обыкновенном дирижерском деле. Даже в том случае, если выберете себе в гиды какого-нибудь всезнающего методиста.

Устремление приблизиться к мистике дирижерского ремесла я начала с построения нескольких пар логических нитей, своеобразной схемы, которая бы не отпугивала своей многозначностью, а также была бы проста, легка и доступна в обращении. Пары находили себя в необходимой принадлежности к толкованию смысла, который, обнаружив себя, смог бы составить целостное рассудительное пятно прикосновения к замыслу кого-то, кто жил и творил в этих понятиях раньше, чем ты.

Понятно, что намерение, план и догадка могут не совпасть у знающего и постигающего, однако сам путь, начавшийся с заметок о руке и слове, сможет хоть немного усовершенствовать себя: ведь обилие и полнота даже несовершенного знания никогда не могут быть в избытке.

Выстроив эти ряды, эти парочки схемок, не перестаешь удивляться тому, почему все-таки сама совокупность сведений превращается в знание только тогда, когда мысль в наибольшей степени отдалится от этих общепризнанных низов, от железных чертежей постулатов, от бытия, имеющегося в наличии только в моменты, обратные покою.

Один из проваторовских штрихов разумения техники — «когда ты сухой...», был отвергнут сразу. Ведь не каждому, стремящемуся к изложению собственной теории познания, доведется побывать в дирижерском кресле, если даже ему очень повезет, и он доберет-

ся до командования такой множественной и многovesно-значительной ячейкой общества, коей является оркестр, а если и сумеет преодолеть все взращенные обществом препоны, то может и не прочувствовать ту гамму великолепных чувств, которая свойственна дирижерскому мирозданию Проваторова.

К тому же отталкивает само многозначие и многоточие этого волшебного ряда слов на букву «с». Что вспоминается, что дает о себе знать? Сухарь, суховей, сухомытка, сухостой, сухофрукты, суходол... на самый крайний случай — сухожилие.

Я решила на несколько будущих ступенек следующего пути познания, что при рождении дирижерской техники можно оттолкнуться от аналогий философии — насколько представитель высокого гуманитарного мира сможет отойти в рассуждении от логических посылов, настолько его мышление сможет достичь высот полета мысли; так и в дирижировании, решила я для себя: чем дальше дирижер отойдет от установленной композитором прописанной в произведении схемы, подтвержденной его дирижерским восприятием сочинения и исполнением, тем ярче и проникновеннее засияет его звезда.

Это сплетение слов, или небольшое размышление созрело в моих никем не направляемых мыслях после того, как я никак не могла соотнести те схемы дирижирования, которые были получены в музыкальной школе, — казалось, такие надежные по своей простоте и безыскусные по слогам жеста, — с теми, что доводилось увидеть на концертах и репетициях дирижера.

Ненароком хотелось даже заглянуть в партитуру, чтобы убедиться: в нотах указан действительно именно такой размер, а не другой. Немного позже я узнала, что все-таки может указываться автором музыки одно, а дирижер уже по своему, чисто исполнительскому соизволению, может осуществить свои подходы к воплощаемому тексту, а значит, поменять размер, выбрать другую схему дирижирования.

И все же прелесть догадки посетила меня: действительно, дирижер каждую установленную временем, теоретиками и практиками схему толкует, выполняет по-своему, изменяя рисунок палочки и руки подчас до неузнаваемых для непрофессионалов и любителей синтетических картин.

Выполнение такта, доли, схемы сугубо индивидуально. Причем каждый маэстро склонен скрывать в процессе работы с оркестром и публикой свои недостатки или невозможности, вызванные неспособностями или обыкновенным неумением, запрягивать их куда подальше в такой же степени, как и демонстрировать наиболее развитые

стороны своего технического могущества, тосую, манипулируя ими, взаимозаменяя друг друга, словом, утверждая все то, что есть положительного и отвергая, хотя бы для внешнего представительного вида и ранга то, что есть отрицательного.

Вероятнее всего, в этой обезличенной гармонии плюса и минуса таятся и практически никогда не раскрываемые дирижерские секреты, или потайные способы, самые сокровенные причины его личной результативной удачи, его успешного пребывания на сцене.

Наверное, потому и дирижеры вовсе не спешат поделиться этими, почти интимными сторонами собственного профессионализма, выстраданного и выработанного в потоке трудов, разнообразнейших учений и обучений, в процессе разочарований в самообольщениях, в гармонии провалов и предосудительных, позорных выступлений.

Они используют десятки, а то и сотни способов защиты этих отмычек для входа в святую святых, в кладовую кладовых этих авторских прав на обладание профессией.

Конечно, можно кое-что разведать двумя самыми неоригинальными способами, которые наверняка помогут разобраться в неповторимой пластике дирижера, в случае точного понимания этого актерского лица-действия (а без него не может обойтись ни один маэстро на свете), суметь найти и применить что-то в извечных дирижерских поисках самого себя.

Не раз доводилось слышать на проваторовских занятиях со студентами дирижерского факультета консерватории один и тот же, переходящий из поколения в поколение вопрос: «Скажите, а как Вы делаете «на оркестре» это движение? Как вы исполняете этот штрих?»

Проваторов отвечает на такие вопросы, однако как-то немного сдержанно. Кажется, что он как бы участливо отводит внимание от своей персоны к рабочему материалу каждого, кто присутствует в аудитории. Как бы ищет принаравливания к тому, что может «подойти» в качестве одного или нескольких основных жестов этому конкретному ученику.

Так и хочется задать риторический вопрос: «Интересно, а можно ли где-то получить патент на собственное, изобретенное потребностями и выразительностью тела движение рук, ограниченное только особенностями этой одной, ограниченной в пространстве самой себя личности?»

Ответ на заданный вопрос начинает лепить рука; иногда — рука спрашивающего. Это первый способ.

Второй оправдывает подсматривание — подглядывание за действиями дирижера во время его работы с оркестром или просто на уроке в вузе или училище с целью заимствования.

Понятно, что для такого мероприятия лучше всего подойдет наметанный глаз профессионала — именно он сможет рассмотреть, оценить и сделать моментальный снимок происходящего на троне маэстро для дальнейшего размышления, или прямо-таки внедрения в собственное телесное бытие или в пребывание возле дирижерского пульта какого-то близкого или неблизкого ему человека.

Сложно говорить об адаптации или приспособлении чужого жеста: встает вопрос о лояльности новых кистей. Однако есть приличная надежда — существует же на земле искусная или искусственная прививка веток плодовых культур: главное, чтобы был подходящий материал.

Насколько я все же сумела что-то сообразить, так это то, что удобнее всего в этом методе выпытывания слова и обнадеживающего наблюдения за жестами рук — чтобы маэстро все на пальцах рассказал, а затем подробно показал проверенным во всем дирижерском многоборье, где выражают себя не только кистями, но и локтями, этой, такой разработанной в муках нечеловеческих трудов, верхней конечностью человека от плеча до пальцев.

Я поняла, что если даже покажется, что ты добрался до самых высот понимания, а может, и овладения техникой, все же всегда останется нечто такое, что никто никогда не сможет постичь, разобраться до сплетения нежных волокон и самых исходных материй, которые могут выдать настойчиво и прочно хранимый и сберегаемый, как хрупкий хрустальный талисман, секрет, самобытную дирижерскую марку, если таковая имеется.

Техника — это некое невесомое магическое владение человека, которое имеет свой вес, а затем и массу воздушных молекул только тогда, когда в работе соприкасаются человек и оркестр. Это некая волшебная палочка, ответственно блюдущая свою пленительную силу, иногда покидая хозяина, а иногда превращая его в колдуна или чародея: кому, как и когда повезет.

Подчас она может закапризничать, и выдвинуть владельцу невиданные требования по размаху необходимого вложения капитала посредством внедрения в тотальное делопроизводство всеохватного трудолюбия, циркулирующего непрерывно, как размножение многоклеточной гидры.

И все же, несмотря ни на какие человеческие препоны, палочка организует своим весом слова и мышечные действия людей, одновременно проводя стыковку этих гуманных человеческих усилий с линиями чудодейственных точек, фраз и штрихов, очерчивающих

своим контуром и подчиняющих себе местные и глобальные сверхъестественные силы.

Как всякий волшебник бережет от посторонних любопытствующих свое чудопринносящее сокровище, так и каждый дирижер дорожит своим средством миропознания, заключая его в неприкосновенную оболочку секрета, помещенного в неглубокую ямку в земле между наружными выпуклыми толстыми корнями тенистого дерева старой дубовой аллеи возле позднесредневекового, столетие назад высохшего пруда, заросшего мхом и потускневшим от проглоченных эпох времени светло-бурым лишайником.

Оберегаемый от всех внешних человеческих распрей и тревог детский секрет помещался на донышко из упруго утрамбованной земли, иногда укрытой мелким желтым и белым речным песком, иногда спрессованными, как на центральной добротной городской мостовой, белыми булыжниками и кремниевыми камнями, иногда устланной, как скользящая скатерть гостиной, матерчатыми засохшими в четкой фактурной форме с приятными на ощупь прожилками, перемежаемыми пушистым неприхотливым бархатом оборотной стороны шершавых листьев ясеня.

Учреждение дна — это только полдела, вернее, его треть. На созданный человеком природный фон укладывалось основное содержимое содержание. Согласно негласному праву и правилу — это были цветы самых ярких и замысловатых расцветок, которые только смогли быть обнаружены в местной окружающей среде. Только приняв позы и виды коронованных особ, они безропотно располагались на доверенном им поверхностном пространстве секрета и начинали жить новой, неизведанной жизнью.

Цвет, пульс, ритм этого цветного цветочного изображения или установленного создателем и хозяином секрета отображения его сознания, выбирался произвольно вкусом и тактом одухотворенного собственностью владельца. Оставалось только сформировать защиту секрета от стихий внешнего мира и покушений других секретничавших в этой долине — протереть только найденное прозрачное стеклышко и покрыть им секрет сверху, укрепив по краям аккуратными хлопками по дышащей нижним слоем озона рыхлой почве.

Секрет стоит упрятать еще под один неприхотливый слой защиты — травяное или листовое покрывало, которое сможет сохранить все сотворенное от влаги, ветра, людской суеты под деревьями, шума и луж дождя.

Теперь остается только одно, самое главное действие или переживание — любование секретом в его такой близкой, органичной и обво-

рожительной недоступности, которую особенно четко чувствуешь, когда стремишься протереть запотевшее стеклышко и уловить тот момент, когда корона солнца, потупив свой взор на земле, ненароком взглянет на эти несколько квадратных сантиметров освоенного именно и только лишь тобой пространства вселенной.

Секрет уходит в небытие с неприходом владельца. И только тогда выказывает свое существо, когда востребуется теми, кто его создал.

Проваторов не раз начинал что-то, а может, даже и многое в своей жизни с нуля. Если подумать, что таковым нулевым началом может стать или посчитаться каждый приход в новый оркестр, то таковых наберется с — самых настоящих новых начал — сотни, а может, и тысячи.

Единственное, что все эти начала смогло объединить, утвердив непобедимую и непоколебимую, переносную ауру проваторовского дела и мировоззрения — это дирижерская техника.

Она переживала жесточайшие кризисы зарождения и становления, невиданные взлеты и падения, отвергая прямые графиков и тотальный охват земных дел формулами, она представала то резким, то тихим образом угасания, рождающим мечтательную надежду перспективы.

Сам Проваторов довольно самокритично признается, что овладел техникой дирижирования в наибольшей и полной степени совсем недавно: лет этак двадцать или тридцать назад. До этого были некие «технологические прорывы» (правда, неясно, согласится ли с таким определением наш маэстро), однако некоего совершенного способа выражения и воплощения своих желаний еще не было открыто.

Невольно каждый достопочтимый маэстро предстает как вечный первооткрыватель, как самопознающий решительно и объективно по законам дирижерского цеха самого себя. И за технологические успехи и провалы, из которых по большим крупницам и слагается жизнь дирижера, ответственность несет только он один.

Так возникает еще одно «нулевое начало» — исполнение, выполнение любого произведения — это для нас уже значит и оснащение его космически-невесомой технической стороной.

Техника складывается из тысяч сопряжений, сплетений, соприкосновений, на каждое из которых оказывает свое неповторимое, разовое или множественное влияние и всякое исполненное творение, и прочитанная книга, и исторический разрез времени, в котором живешь, и твой личный генетический код, и образ, возникший в памяти, и отношения с любимой женщиной, и приближение к познанию

истины, и точность разговора с добродетелью, и очертания тени ноги, которой ты ступил на дирижерский подиум.

Причем влияние это равнозначно представлено двумя антиподами человекомира — плюсом и минусом, добром и злом.

«Технический кризис»? Лучшее лекарство — стань к зеркалу и начинай организацию веского, благородного и качественно-результативного жеста.

У Проваторова есть личный штрих, который, как считает он сам, весьма влияет на состояние его технического мастерства — это необходимость постоянного преодоления, как он определяет, «обывательского представления о возрасте».

И действительно, некие скрупулезно отредактированные вопросы, облеченные в форму приветствий, комментариев к рукопожатиям, пробных силлогизмов, дополнений к сказанному, завуалированных гражданской позицией высказанных чувств и хлопотных способов скопидомно-скопированных, сконфуженно-сконцентрированных попыток кустарных компроматов — преследуют, как проштрафившееся дуло пулемета, — заржавленный, забытый на берегу ручья автомат, как полое тело сторевшего чайника — розлитую в бутылки из-под крепленого вина, пенящуюся и бурлящую газированную воду, и сопровождают нашего главного героя.

Особенно падки на подобные вопрошания замеченные молодящиеся с помощью летающего вокруг них эфира отпетые красавчики, чем-то напоминающие чуть-чуть не дотянувшееся до отличительных черт и характеристик породы стадо, чем-то напоминающее первобытных дикообразов, постепенно эволюционирующих до состояния добротных, но не доброжелательных скакунов.

Но как им объяснить, что это — другая профессия? К тому же у солнца нет возраста.

В общении с Проваторовым у меня никогда не возникало никаких поводов для разговора о количестве накопленных человеко-лет. Может, я слишком хорошо уяснила, что дирижерская профессия — это профессия второй половины жизни? Ведь именно в это время безвозвратно, безвозмездно и повсеместно внутри человеко-особи начинает царить ее величество мудрость.

А что ей может противопоставить или предложить в неловкой походке расплескивающая энергию юность? Только выставить напоказ нечто одобренное атрибутами и манерами, слегка пробудившейся от неги молочного сна мультипликационного порхающего мотылька посредством мимолетных поэтических строк лототрона вдохновенной и вдохновляющей музыки?

Именно то мудрое отношение к жизни, которое Проваторов воспитал в себе переживанием и которое беспрекословно хранит неведомо с каких человеческих лет, проявляется в качестве и совершенном виде, в том числе и виде русского языка, качестве небывалого по глубине и остроте среза великой работоспособности маэстро.

Понятно, что дирижерская профессия по закону развития человека раскрывается в своем существе и возможности цельного овладения ею как можно позже, в возрасте самого расцвета сил или начала обретения второй молодости.

Молодость профессии и зрелость мудрости, укрепив друг друга и сложившись устойчивым переплетением понятий, наверняка и сделали нашего героя некоей универсальной человеческой дирижерской единицей, конкурировать с которой никак не приноруются даже самые молодые из молодящихся, знойные крупномлекопитающиеся организмы.

На гастролях подопечного Проваторову оркестра в одной средиземноморской стране, говорят, Испании, где по графику выступлений приходилось давать в день по два-три концерта, причем в нескольких городах, где измученные постоянным надеванием фраки скрежетали от недосыпа, а их хозяева возмущались навязчивым столпотворением концертов, преподающих столь часто на одну группу населения земного шара, где автобусные средства передвижения молили о возможности перекура, и только наш маэстро был неслышанно рад этой нетерпеливой гармонии вечного оркестрового движения, наверное, ощутив высшую степень своей всепространственно распространенной востребованности.

Великолепная физическая форма Проваторова давала о себе знать готовностью выступать бесконечно, благо, что публикой в этом государстве могла стать вся страна.

Ледяной душ два раза в день, постоянное ограничение в пище (любимейшая проваторовская фраза по этому поводу: «Вы просто не можете себе представить, как вкусно кушать один раз в день!»), медленная, но уверенная ходьба в качестве физической нагрузки, ежеминутное обустройство психологического комфорта, а также ставшее для нас почти категориально-существенным то, что назовем «генетический синдром непреходящего и неувядаемого долгожительства», который естественен для ряда выдающихся дирижеров, что и на 90-100-95 году жизни трудились в разнообразнейших оркестрах, пребывали и на почетных, и на очень ответственных должностях.

Устойчивость психофизической природы дает пробу закалке, которая, как удобно отшлифованный камень, обескураживает тех, кого можно именовать конкурентами.

На гастроль был назначен на всякий случай запасной дирижер — заменить в непредвиденное никем критическое мгновение главного, коим, понятно, был Проваторов. Выступления обещали быть весьма насыщенными, причем в городах с различными климатическими и нечеловеческими условиями, напряженность каждодневных переездов вовсе не подлежала обсуждению, как и неожиданность смены программ, гардеробов, гостиниц и залов, потому и организаторы концертов, взглянув в графу «год рождения» в анкете маэстро и решили взять в поездку второго дирижера.

Я стала невольным свидетелем, что этот факт буквально задел за живое нашего героя — он встрепенулся в кресле собственной дирижерской комнаты и негодуяюще воскликнул: «Интересно, кого же этот запасной дирижер станет заменять?»

И оказался прав. Этот синьор за время гастролей от тотального безделья устал больше, нежели трудящийся по 16 часов на дирижерском помосте маэстро Проваторов. Нетерпение в наблюдении за невиданной проваторовской трудоспособностью привело к искренним и откровенным, окрашенным в цвет ребяческой невинности постоянным вопрошаниям-надеждам — авось, повезет:

«Ну, как ваше здоровьице, маэстро?» — эта фраза преследовала нашего героя в течение всех выступлений, она стала неким своеобразным девизом его дирижерских светопредставлений, стала упругим, не подлежащим сглазу посредством навязчивого косоглазия нимфом, который воцарился, как защитный фланелевый костюм аквалангиста, вокруг бытия проваторовского тела и гения именно и точно на такое время, на какое было необходимо, и намного дольше.

Да, иногда себе и даже приблизительно не можешь вообразить, в каких жизненных отношениях только не могут очутиться люди, причем отношения эти могут быть определены и установлены кем или чем угодно — обстоятельствами, привычками, дружбой или судьбой, государством или правом, законом природы или смехом ребенка, гневом государя или оторопью бешеного животного, чтобы один человек проявлял активное равнодушие к рабочему благополучию и к качественному и добротному функционированию пребывающего где-то поблизости человеческого организма!

А может, проще воспринять состояние подобия этому творящему чудеса преодолений и магических превращений механизму как исполненную виртуозной легкости предтечу существования последующих дирижерских особей? Если такое произойдет, то насколько проще будет определять наше будущее какими-нибудь ис-

следователями отечественной истории спустя каких-нибудь сто или двести лет!

Быть может, это и есть та самая подлинная, неподдельная мудрость, которая правит проваторовским внутренним миром, выступая в форме обескураживающих достижений для окружающих, энергией интеллигентности и такта, пробираясь наружу?

Мудрость — это возможность точного и своевременного повелевания и выбора из мастерски собранного и возвращенного большим умом и опытом достойнейшего набора человеческих качеств, это реальность взаимозамещения — в том числе и знаменитых проваторовских дирижерских «компенсаторских качеств», в которые органично, активно и востребованно входит и полноценность своевременного отклика физических свойств.

Это дозволение бытия отдельности, которая в любой миг может проявить не множественность, а общность, возникая по первому желанию и зову потому, что не только возвращена, но и содержится, живет на почтенном, но пока не титулованном уровне внутреннего самовозобновления, доказывая право и грани своего достоверного бытования не только в моменты принесения пользы, чаще всего уполномоченной бюллетенями бюргеров.

КАТЕГОРИЯ «ВСЕЯДНОСТЬ»

Дар речи, в мгновение ока потерянный администратором главного и почти единственного оперного театра в городе, быстро был обретен вновь, когда он влетел на съезжившихся зыбких парусах из бирюзового автомобиля в квартиру Проваторова с просьбой о помощи. Ничего не подозревавший о глобальных театральных проблемах, что возникли в нескольких кварталах от его домашней ледяной ванны, maestro мерно пребывал в этом некерамическом, но эмалированном сосуде и наверняка строил планы на будущее, кои были на этот вечер прерваны внезапным приходом местного работодателя.

Одна моя приятельница решила как раз именно в эти единственные и неповторимые сутки, как и каждый день всякой человеческой жизни, выбраться в театр. Пространное и светлое фойе заведения не предвещало никаких трудностей в усвоении будущего деликатесного, судя по рекламе сверху и снизу, театрального блюда, однако время начала спектакля без видимых причин откладывалось вновь и вновь.

«Ты себе просто не можешь предположить, насколько утомительно ожидать начала того, что всегда должно начинаться вовремя!»

Десять, пятнадцать минут восьмого, двадцать. Почему же представление задерживается? Ведь собралась и публика, и оркестр сидит в яме, и солисты дефилируют в размеренном ритме шага и голоса везде, где это возможно: в закулисье и на подмостках, однако нет единственного того, кто бы объединил все эти разрозненные группы работников, чтобы произвести нечто реально вкусимое и значимое.

Но нет, что-то зашевелилось в самом непредвиденном месте: где-то в двадцать три или двадцать четыре минуты вдруг по оркестровой яме промелькнула вожденная всеми, кто есть на своих местах, ясная тень дирижера. Он тут же вскинул руки — и спектакль пошел.

Проваторов показался моей знакомой немного взъерошенным, с легким, почти незаметным волнением на лице. Еще бы! О том, какое произведение пришлось в этот день дирижировать, он узнал только

из уст вахтера театра, когда выскочил из оставленной у подъезда своего дома машины администратора.

Да, в этой истории у нашего героя не было времени даже хоть как-то мысленно подготовиться к тому, что предстоит делать буквально через несколько мгновений, которые отмерила и установила дорога от дома до театра.

Публика так и не узнала, в какое непредвиденное приключение попал Проваторов, так быстро и умело заменив не пришедшего на работу дирижера. Представление закончилось успешно, но вклад Проваторова в условиях буффонирующих обстоятельств смогли оценить не только музыканты оркестра.

И моя знакомая тихо и неким затаенным голосом поведала: «Ты знаешь, несмотря на опоздание, он сумел так быстро войти в курс музыкального дела...»

Так что спустя парочку-другую минуток, зрители по обе стороны нашей дамы тут же забыли про наводящее глухую тоску безответное ожидание зала и были просто поглощены заворожением начавшегося в таких попытках представлением. Напряжение ожидания, доходящее в экстренных случаях и персонах до экзальтированного надрыва необходимости сиюминутного воплощения чуда, похоже, только и усугубило концентрацию необыкновенного внимания и наблюдения, подаренного каждому жесту явившегося, как воздушный шар на знойном облачном небе, дирижеру.

А как хотелось всем рассказать или тихонько поведать, почти прошептать, что маэстро взошел за пульт прямо из водного горизонтального положения, которое увековечил своим выталкивающим жидкость законом много лет назад неприхотливый Архимед?

Мне показалось, что сам по себе маэстро Проваторов выступил всезаменителем не только выделенных им ранее и позднее дирижерских качеств, но сам по себе, как учтенная природой вещь в себе, стал заменителем и заместителем всех вместе, а также отдельно взятых дирижеров, которые где-то смогли бесследно провалиться или просто бесповоротно исчезнуть на пути в театр.

Получилось, что Проваторов, как некий олимпиец, сумел на сей раз отстоять и выиграть целый спектакль для публики всего этого, замеченного только из космоса посюстороннего энергетического мира.

Правда, судьями этого эстетического забега смогли стать не только боги горы Пелопоннесской, но и ничего не подозревавшие о происках дирижерской фортуны зрители местного театрального заведения.

Эта приветливая история моей знакомой всколыхнула в памяти рассказы Проваторова об исчезнувшей теперь с лица земли советской республике, которая мастерила свое местопребывание в Российской империи в форме пирамиды, которая десятилетиями выбирала и избирала все лучшее из областей и регионов страны в Москву.

У Проваторова есть своя измерительная таблица, трафарет измерения ценностей, — шкалы, мерки и деления которой весьма своеобразны, а потому и точны: ведь всегда приходит время, когда абсолютное превращается в относительное, а субъективное переходит в разряд объективного.

Эта шкала — некий монумент всей советской эпохе, который учреждает: «несколько записей с оркестром в Москве равнозначны десяти годам работы в Самаре». Причем подобное проваторовское утверждение вполне подтверждено и удостоверено грифом «проверено собственной судьбой», как это ни горько, больно или парадоксально может быть записано или просто услышано.

И Проваторов в своем самарском заточении, или ссылке, или заключении, стал известен не потому, что в этом глубинном городе, где нет даже консерватории, он сумел на достойном уровне провести цикл симфоний Брукнера, а потому, что совершал удачные дирижерские выезды в Москву.

Несколько столичных выступлений, — и Проваторов получил звание Народного артиста. И вновь свое веское слово сказала ее величество дирижерская техника — маэстро мог в считанные дни готовить к выступлениям многочисленные коллективы для проведения разнообразнейших концертов современной музыки, музыки авторов, которые принадлежали к тогдашнему важнейшему социальному звену — союзу композиторов.

Проваторов был ярким и для всех осознанно ясным человеком, кто мог прочесть довольно непростые, а чаще всего сложнейшие сочинения в ультракороткие сроки, а также исполнить на выдающемся, а значит, незабываемом уровне в считанные недели так называемых «декад» композиторского искусства.

Москва не только смогла на самом настоящем, должном уровне оценить успех и сюрреалистический потенциал Проваторова.

Москва царила в сердцах и умах миллионов, в том числе и не дирижеров. Москва давала звания. Она была промокательной лакмусовой бумагой, которая делала выбор и в своих предпочтениях в назначении руководителей оркестров — дирижеров и директоров; она выпускала или не выпускала зарубеж.

Проваторов выполнял все свои дирижерские обязательства перед искусством, публикой и сочинителями, выказывая каждое исполнение как будущий не стандарт, но как образец, как тенденцию, как начало традиции.

Делал, творил, совершал, а сам по себе думал и резюмировал: «В нормальном государстве не должно быть слова «провинция» — тем более в таком, исконно и специфично русском его значении».

С тех пор прошло много лет. И прежнее не стало прошлым: ни в мыслях Проваторова, ни в сущности государства. Правда, за границу теперь ездит бесцензурно каждый, кому не лень.

Повторим слово «всеядность» — в качестве слова, постепенно ставшего термином в мышлении Проваторова, который как бы растолковывает для нас не только существо дирижерских пристрастий маэстро, но и замеченную нами особенность его профессионального интеллектуально-энергетического потенциала, скраба, скарба, которым он сумел овладеть и постоянно пользоваться, когда, где, при каких условиях только ни пожелает.

Борщ, кофе, легкое вино, репчатый лук и настой жень-шеня — взятые поочередно и все вместе в жизни одного человека, они и организуют нить превращений всеядности и всеусвояемости плотоядных пищевых килокалорий в реальную потенцию читанных глазами и воплощаемых словами и жестами всех на свете нотных текстов, стоящих в тысячах рядах и груд в какой-нибудь новостроящейся новорусской библиотеке.

Все это, меряя мир проваторовскими мерками, — «еда», которую объединяет «едение», «всеедение», устанавливая в моем личном восприятии некий знаменательный переход посредством откусывания, глотания, пережевывания и переваривания пищи, ставшей на каком-то невидимом и непредвиденном этапе пищей духовной. Эта цепочка объявила существо самого отличительно сокровенного, что разделяет мир Проваторова от мира другого, крупная часть которого принадлежит обывательскому.

Теперь, как никогда ранее, проявила себя потребность толкования внятного и понятного, полуматериальных и полудуховных чудес или частей не только света, но тела человеческого. Сама одинаковость устройства всех принцев и принцесс, включая и не коронованных особ, разыскиваемых интерполом, вселяет в оптимистов надежду некоего прорежения класса, сорта, вида и разряда обывателей.

Тогда не нужно вовсе строить никаких утопий, чинить машин времени, сочинять вселенских потоков, адов, концов света и группировать концентрации гнилостных бактерий. Стоит только починить

эту, у кое-кого нарушенную цепочку внутреннего пищеварительного бытия, хотя бы по принципу Проваторова, и все наладится в этом мире — человек изменится к лучшему, повернется лицом к красоте.

Только когда поймешь что-то в этой цепи и сможешь определить хотя бы для собственного внутреннего пользования, тогда сможешь хоть как-то проникнуться пониманием того, насколько слово «все» может стать обозначением склонности к предпочтению, чтобы сделать выбор.

Поначалу «все» проявляет себя как два, вернее, как две, как две «разлетающиеся планеты», которые, как два магические шара на горизонте миллиардной по счету галактики, не смогут никогда не только столкнуться в ожидании положительного смысла этого события, но и хотя бы пересечься или соприкоснуться, или встретиться орбитами, но и просто увидеть друг друга на ближнем или дальнем расстоянии.

Две планеты — два мира, каждый из которых обладает всетерпящей жидкостью под названием «вода», используя ее по-своему — в этом-то и их основное различие.

В одном вода активно востребуется, опрокидывая и выливая блеск своих переливчато-многоликих форм во все, чему только не заблагорассудится возникнуть в чертах этой вселенной, в другом — она хранит мембранную энергию зачаточных точек жизни, каждую из которых пытается всякий желающий соединить в силу своего видения света — кто-то скальпелем, кто-то циркулем, кто-то пилой или топором, а кто-то — палочкой или ручкой.

Первая планета в формате Проваторова — это весь объем написанной за протяжении человеческого существования на земле музыкальной литературы. Естественно, что Проваторов под литературой подразумевает совокупность партитур, как складированную в форме бумажных столпотворений, так и в умах композиторов и руках музыкантов.

Вторая планета, чем-то напоминающая измерение граммов тяжеловесного пучка цветочно-солнечной пылицы посредством самой абстрактной на свете шкалы ценностей, это та мера, то количество, та часть, которая востребована каждой постепенно приходящей современностью — которая исполняется, которая звучит. Понятно, что звучит благодаря бытию профессии дирижера.

Если выбрать самых великих композиторов из самых самых великих, то в соответствии проваторовским меркам, их наберется человек двадцать пять.

Если составить их творения в качестве музыкального миропознания — добычи знания посредством музыки, то можно предъявить

заинтересовавшемся человеку или миру всю отраженную палитру мироздания. Утрата хотя бы одного из них — невозполнима. Исчезает тогда целый тон, целый спектр мировых оттенков, целая гамма чувств, эмоций, видений, максимальных приближений к истине и реалиям сновидений.

Но, увы — чем больше создается, чем больше пишется, тем меньше (правда, пока, на сегодняшний день) возможностей исполнить все хотя бы написано-изданное.

Может быть, здесь действует и его величество дарвиновский отбор — выживает и продолжает свой род и отдельное бытие самый-самый?

И здесь уже Проваторов предпочитает говорить в рамках того, что подразумевает определение «астральный» — это некая негнущая смесь бытия астрономии и астрологии, если таковая может наблюдаться или попросту есть где-то на самом деле.

Сама фантазия о том, что все написанное может когда-нибудь быть исполнено для нашего героя, становится возможностью и одновременно средством ухода от «израненной действительности», от суеты злободневности до погружения в звучание каждого сочинения, бытующего в любой форме на земле — и неписанного, ненаписанного, изданного и только задуманного, забытого и ежесекундно исполняемого, затерянного в архивах музеев и памяти автора — звучания, которое прорывается микрокосмосом своего существа в тонус пульса и ритма, биения сердец четырехсот миллиардов звезд, воркующих вокруг земли. Каждое из них учитывается идущим от него атомным потоком, энергия запоминается, а время присутствия в этом мире усваивается другими и сохраняется.

Могучий и великий космос постепенно стирает грани, границы между человеческой наслышанностью известных на земной планете имен, прорываясь шипением и шуршанием уполномоченных электрических волн в голос твоего старенького радиоприемника, расположившегося в тихом уютном уголке твоего дачного низенького столика, сплетенного из тростника лозы и сбитого удачными по шершавости и древесной пушистости, бело-коричневыми архивированными речками.

Пожалуй, самое главное и непреходящее качество для всех этих сокрытых для миллиардов глаз тайных материй — их жизнестойкость. Именно она готова жертвовать временем промежутков эпох между рождением и смертью, чтобы соблости ранг и авторитет столь вождя открытого, которое наверняка произойдет при невесомом в своем легком от откровений соприкосновении, становящегося все более

весомым и звучным не только на устах открытием. И вновь будет подтвержден извечный постулат: к открытию может привести чаще всего лихая, оголтелая от тиража и утех своей эпохи закономерность.

Проваторов размышляет. Как-то шел по городу в девятнадцатом веке Мендельсон. Решил купить селедку. Купил. А продавец взял, да и завернул ее в какую-то бумагу. Принес Мендельсон покупку домой. Развернул. Селедка оказалась очень даже неплохой. Но еще лучше — упаковка, которая нечаянно и негаданно как содержала ранее незнакомые композитору нотные знаки, причем настолько упорядоченно-емкие, что привлекли не только взор покупателя, но и его мысли.

Селедочная обертка, если приглядеться поближе, являла собою отрывки одного из творений Баха. Профессиональный взгляд Мендельсона смог оценить росчерк пера таинственного незнакомца, которому вот-вот должно было исполниться 200 лет.

Мендельсон решил исполнить обескуражившую его нотную находку. И сумел это сделать достойно нотному образцу. Да так, чтобы обманутый мир узнал творения Иоганна Себастьяна. Звучание повторило приговор глаз Мендельсона: это писала рука гения — ведь это нельзя ни повторить, ни дописать.

Мендельсон в мировоззрении Проваторова как раз и сыграл ту незабвенную роль первооткрывателя, почти изобретателя, который и на миг смог соединить миры этих разлетающихся планет. Он выполнил человеческую миссию дирижера, что под силу далеко не каждому преуспевающему во всех земных хлопотах маэстро.

Обладание даром прапионера как неутомимого открывателя — один из важнейших признаков дирижерского профессионализма в Проваторов-системе, коим обладать или же просто похвастаться, даже с привлеченным обилием бесспорных доказательств, весьма сложно.

И все же случай с Мендельсоном — особенный. Наш герой относит его в разряд, который обуславливает «признак редкой судьбы» человека. Однако этот путь в маркировке событий жизни дирижера должен пройти каждый, кто претендует представлять в ранге этой профессии перед оркестром и публикой. Само пионерское название или звание должно стать отличительной чертой профессионала, работающего с партитурой творения, созданного и на века, и того, что имеет жизнь или судьбу мотылька-однодневки.

О, этот брызжащий фонтан расплескивающегося звучания, который становится одноструйным и очень емким и объемным, а значит организованным. Те капельки, на которых вырастают направляющие-

ся к нам струи звучания, преобразуются под магической рукой жестикулирующего, облаченного во фрак и стоящего перед обыкновенным деревянным пультом. Рука, как в закулисном зазеркалье, сортирует, отбирая для структурирования то, что вскоре принесет разрешение непродолжительного ожидания наслаждения. Совершенствуется этот мгновенно созданный воздушно-капельный путь оплодотворенного интереса посредством человека, творящего у станка пульта силами всего своего организма это пирамидальное газообразное вещество, что составляет атмосферу и одновременно ауру, поддержанную пиротехническим пинг-понгом акустики, которая поступенно гасит и уводит ее в непредсказуемое инобытие.

Тотализатор моих каждодневных посещений проваторовских репетиций дал о себе знать уже через несколько месяцев: очередное прозрение по поводу, по началу скрытых дел маэстро на сцене вновь выстроило некоторые, довольно масштабные для меня черты сути дирижерского ремесла. Причем с совершенно доселе неразгаданной стороны.

Вот уж действительно невозможно предугадать, в каком ракурсе сможет обратить на тебя внимание фортуна, реализующая полет своих победоносных крыльев в таких непредвиденных и находчивых обстоятельствах, что дух захватывает.

Так неожиданное разрешение для меня получил вопрос, который давно уже бередил мое околотирижерское сознание. Вопрос о том, что же делает дирижер за пультом, что он меняет или создает в исполнении такое, что видно или слышно невооруженным глазом или ненатренированным ухом натуралиста или следопыта, путешествующего или продвигающегося методом полунаучного или полунаучного «тыка» в давно и признанную или закодированную в лепестках белоснежных роз материю затвердевшего от слома эпох и вех знания.

Я не раз размышляла о том, что же может совершить приступивший к работе в оркестре дирижер, если произведение, что готовится к исполнению, уже не раз и не два звучало в концерте, который проводил не какой-нибудь, а этот, подчиненный ему сегодня оркестр.

Насколько это не раз озвученно-разученное композиторское сочинение может зарекомендовать и отстоять свое право бытия в отведенном ему, приобщенном к знамени искусства месте. Быть может, оно где-то живете своей жизнью, и его только стоит вызвать вновь к воспроизведению, не нарушив ни гармонии отношения частей его тела, не повредив, не затронув, не искромсав логику смыслов его продольных и поперечных срезов.

Точно не могу вспомнить, что в тот день репетировал Проваторов.

Правда, оркестр разбирал ряд неигранных ранее произведений: на пюльтах музыкантов покоились перед началом первого репетиционного часа громоздкие стопки нот. Казалось, что попитры вот-вот перевернутся на сценическом подиуме, опрокинув один за другим своих ближайших коллег и соседей. Однако этого не случилось: то ли библиотекарь оркестра знает цену силы тяжести своего испытанного тоннами переносимой за годы литературы пространного жеста, то ли оркестранты подросли вовремя рассредоточить вертикально застывшие, как стрелки не песочных часов, бумажные, черно-белые манекены на приносивших для них полках, то ли репетиция началась в тот день в точно назначенное время, без опозданий.

Проходили первые десять, пятнадцать, двадцать минут работы дирижера с оркестром. Проваторов, как всегда, начинал разучивать произведение с конца — с последних страниц. Таким образом он отстаивал открытый только им закон психологии — партитура кажется почти прочитанной всеми вместе, а совместное изучение сочинения выглядит более коротким. Дирижер успевает больше сделать работы за отведенное время, выполнит свой производительный киловатт-час.

И тут меня посетило некое непредусмотренное просветление мысли после этого, думалось, такого монотонного повторения оркестром одних и тех же частей произведения. Я стала одавать себе отчет в том, что с каждым возвращением назад звучность возобновлялась в совершенно ином звучании — она становилась просто до неузнаваемости другой, более ясной, открытой, проникновенной, разлагающей и раскрывающей фактуру написанного. В конце концов, более одухотворенной и доступной для слышания и слушания — близкой и знакомой, она становилась запоминаемой и узнаваемой. Узнаваемой на новой, непредставимо прекрасной, неопикуемой степени воплощенности.

Это дирижерское действие было сродни созданию великолепной прически, ухоженной и уложенной по всем парикмахерским параметрам из копны или груды безразличных к высоким ценностям и тонким шахматным фигуркам человечества, ветреных или травянисто-соломенных волос.

Маэстро как бы причесывает по зарисованным на шпаргалке и указании к выполнению плотным гребешком палочки или руки, или всего тела — все эти разноликие, разношершавые представления о мире, о себе, о композиторе и об исполнении его творения.

Кардинальное изменение звучания поначалу немного ошеломило, а затем и порадовало: ведь ты уже что-то примечаешь, проникаешься

этим, начинаешь понимать, а значит, оценивать и радоваться, и участвовать.

Так и норовишь ввести в собственную систему познания под названием «слово — рука», возникшую и совсем недавно сформировавшуюся категорию, устанавливающую закон превращения плоского среза в выпуклый. В том числе и превращения плоско-горизонтального завуалированного нотного текста — в вертикальный, пространственно-долевой, направленный в ту ширь и фокус, что ты смог придумать, предположить или продумать и смоделировать.

Звучание и звучность настолько стали откровенно заметны буквально за несколько минут работы Проваторова с оркестром, что музыканты, почуяв восторг сопричастности этому чуду, стали аплодировать своими орудиями производства — смычками, неистово стуча по своим пультам.

Разумеется, что такое продвижение в работе, своеобразный шквал доступного на сей час успеха, — это и заслуга оркестра: ведь именно он способен был воспринять и выполнить верные и точные предписания, постановления и указания маэстро. Словом, должным образом ответить ему. В противном случае дирижер может хоть чего-то стоящего добиваться и не только в течение часов репетиционных, которых, как правило, не менее четырех в день, но и в течение нескольких дней, недель, или даже месяцев.

Так, уникальный в своем роде концерт из произведений глубоко симфонических классиков в одном среднем духовом оркестре Проваторов готовил в продолжение чуть ли не полугода.

Подумать только, что эта совместная, дотошная, скрупулезная работа с невиданной совокупностью умственно-физического напряжения в течение ряда дней и месяцев, удобренная высочайшей квалификацией начальника и подчиненных, предоставляется на суд или обсуждение, или лицемерие публики в рамках одного вечера или одного двух-, трехчасового концерта, после чего может кануть в лету, бесследно исчезнуть, если ее кто-либо не пожелает хоть каким-то механическим или подвинуто-технологическим способом запечатлеть и для самих исполнителей, и для вечности, если эта запись может соответствовать сложным или упрощенным представлениям бесконечности о самой себе.

Прошло не очень много времени — и я поняла, что каждая репетиция — это свежий, новый срез постижения обособленно взятым коллективом и одновременно уровень подготовленности произведения концертному исполнению. Сегодня — так, а завтра может быть совершенно иначе, непредсказуемо по-другому.

И все же оркестр сможет кое-когда и обойтись без дирижера, если, конечно же, захочет. Вероятнее всего, показателем этого возможного выступления некоей совокупности музыкантов мог бы стать термин «сыгранность» — некая налаженная слаженность, наработанная намертво сцепившимся упражнением согласованность, которая соблюдается, сохраняется и блюдетя во всех натруженных ограниченном количеством людей смыслах.

Демонстрация на сцене подобным образом организованного звучания несет в себе некий подземный элемент прелести и красоты, однако в своем существе отдает зыбью схоластики — рекорды сыгранности, иногда трактующие модель умопомрачения от своей исключительной правильности и точности, не создают полномочной достоверности того отдельного потока, что принято называть аурой.

Наверняка стоит бить рекорды сыгранности, однако стоит узнать или тихим, или молчаливым способом проведать, не был ли достигнут этот выдающийся уровень исполнительского блеска посредством предшествующей концерту активной тренировки с каким-нибудь реальным, хорошо обученным, но отнюдь не декоративным маэстро.

По-гвардейски отрапортованная искусная сыгранность имеет несколько заскорузлый налет привокзально-гадательной, блудливой цыганскости, столь вожделенно-привлекательной для недоинтеллигентской дворовости, точнее, дворовитости, которая иногда выскакивает, как зимний заяц из леса, в промежутках основной судьбы человека.

На фон этой ненаигранной, рационально воздвигнутой певучести так и норовишь приклеить ровненько и аккуратненько, насколько это возможно при работе с бархатной бумагой, силуэт гражданина этой богохульствующей страны — боеспособного дирижера.

Богоугодное боготворение богохульника может быть исправлено богословом.

Я уже давно поняла: если хоть что-то не ладится в исполнении, в оркестре, или в сегодняшнем спектакле на сцене театра, стоит пригласить настоящего маэстро, маэстро высшей пробы: будьте уверены — все переменится.

Настольная тетрадь записей доказала верность избранного направления — не предвзятое, осторожное и плавное движение по и против часовой стрелки добротного северного компаса, в котором оценку «хорошо» так сложно заслужить.

Показания компаса, изготовленного в прибрежье монолитнольдовой Арктики, установили, что в мастерстве перемены оркестровой звучности — Проваторов — мастер экстра-класса, которому

нет равных в окружении пересечений наших географических параллелей и широт.

Фонарь нашего глобуса — компас, этот неиспорченный опустошенной человеческой моралью прибор, — все время указывает своей намагниченной стрелкой на глыбу севера, к которой смогут присоединиться, отнюдь не по своему или Емелиному хотению еще два, или три, или четыре, но не больше, человека.

Каждая махонькая атомная частичка текста ждет своего расщепления и преобразования, она сберегает и проявляет существо дирижерской технологии, делящейся своим существованием с изыскиваемой и изысканной техникой, даже той, которую назовут плохой.

Взыскание каждой точки подпольного смысла происходит у нас на глазах: дирижер говорит и делает что-то непрехотливое, обратившись только к музыкантам. Он готов выправлять каждый слог своего искусства в десятый, сотый или тысячный раз, всякий раз находя единственное то, что должно быть подвластно изменению, что следует выправить, что необходимо скомпоновать, скомбинировать с тем другим, которое по расчету своей долеой, но доминирующей должности устремится без колебаний в накапливающую общественный кругозор всепоглощающую домну.

ЧТО ТАКОЕ ПЛОХО

И вновь призрак возмещения путем уравнивания того, чего нельзя пощупать руками, берedit, будоражит ум, требуя от него очередных поползновений в мир, очерченный глумливым словом «иллюзия». Контекст его помогли уловить проваторовские истории, напичканные едва подпускающими к своей самобытной исконности толка и толкования, как рельефная гравюра на пожелтевшей стене утратившего своего зрителя старательно, на века спроектированного музея, характерные черты которого проявлялись лишь только и пока в продолжительном, не скучном и не скученном, естественном, как ирреальный поворот судьбы и дела, бытовании.

Возмещение хочется взвесить на весах мобильности, чтобы заместить его обиход иным доступным словом — комбинирование, или композиция, или комплектация, а может, комплекс?

И вся эта предьявленная совокупность, которая может проявить себя призывностью пользования другими слоями словесности, наподобие «качеств» или «способностей», иногда переходящих в способности, уполномачивающие наше удостоверение некоего приблизительного или приближенного усмотрения граней проваторовского мироощущения.

Эти словесные или понятийные ходы или проблески сознания топчут дорожки невообразимых путей или неопробированных наукой несмоделированных модуляций и разоблаченных в изыске полновластия средств, которые смогли бы не только привести всех мечтающих или желающих, тех, кто есть на белом или небелом свете за пульт, но и совершить то, что называется на жаргоне маэстро «решить дирижерскую задачу», которые некими окольными для галопирующих глаз простолюдинов, но полноценными в своей практичности воздействиями сумели с невиданным размахом повлиять на оркестр, а значит, и на исполнение.

Кукольный театр отполированного отсвечивающего в назойливой люминисценции, выпренного до невменяемости, самого банального шаблона строит свое благонадежие посредством выхолощенного

статуса содержания, которое увеличивается до масштаба лилипута только у стойки кофейного бара, что расположился напротив засверкавшего на днях, по-хлопотному благоустроенного близоруким зданием жилого района, в котором и жителей не предвиделось хоть когда-нибудь улицезреть ныне живущим.

Местный прораб повторил вслед вельможам из архитектурного бюро: «Жителей этого микрорайона стоит просто додумывать до выстроенных в позднеримском стиле зданий, вернее, придумывать такими, какими их только сможет представить себе бледнолицый, но блаженствующий интеллект наших прихожан».

Ну, разве можно хоть что-то возразить таким основополагающим до уровня субстанции зловещим формулировкам?

Одну историю, как и все, хранящиеся в его памяти, Проваторов рассказывает всякий раз с небывалым доселе уровнем нескрываемого, беззаботного удивления, нарастающего в постоянном восхищении самим собой — т.е. удивлением.

«Один молодой дирижер прислал великому Тосканини аудиокассету с записью своего выступления с оркестром.

Запись так понравилась Тосканини, что он пригласил дирижера к себе поработать с оркестром. Но увы, в живом общении с оркестром приезжий проявил себя на очень низком уровне как профессионал.

Нет, нет, присланная запись исполнения принадлежала только ему, и никому более. Но как получилось так, что в реальном концерте даже в приблизительной мере не выразилось той звучности, что была создана на кассете?»

Для этого случая подходит лишь одно объяснение, которое разъяснит существо метаморфозы, произошедшей с юным или не совсем юным маэстро.

Вероятнее всего дирижер делал все так на репетиции с оркестром Тосканини, как и при проведении записи. За срок прибытия к великому Тосканини он не мог таким неузнаваемым образом измениться. Значит, камень преткновения — оркестр.

За венценосное чудо фосфоризирующего звучания в ответе оркестр. Один Бог, если бы таковой нашелся на этом свете, смог бы рассудить, какие стимулы подвигли его на такой героический исполнительский подвиг. Проваторов в качестве плотских, «замещающих» аргументов использует два, непоколебимых.

Круглая, или лучше — «кругленькая сумма», обещанная за отметку на кассете, стопроцентно затмевает промашки и само мировоззрение дирижера. На его месте при стечении удобных обстоятельств

может оказаться почти любой человек на планете. Тогда лучше побережь от коллектива тайну, с какой же целью делается эта запись.

Еще один момент, приведший к положительности эксперимента в определении Проваторова — «контролирующе-стимулирующий», когда все оркестранты обязаны «постараться» в силу своих сокрытых от обычного времени и среднего дирижера многоликих потенциалов.

Ну, а третьим плюсом, стершим и уладившим все минусы этой запоминающейся по прописным подозрениям игры, была сама по себе запись: и она могла утаить, сокрыть недостатки, изъяны и недоделки, недосмотры и недочеты, недомолвки и недомыслия дирижера: ведь всегда не напрасны опасения, что трансформация из одного общественно значимого или незначимого качества в другое подразумевает сеть упрощений, логических тупиков и сортировочных искажений. Переход в иную реальность или выплавливание предмета в ресурс иного измерения подчас столь адекватно, пространственно емко и насыщено, что оно регулирует бытие и самой первой употребленной вещи, иногда спускаясь до тяжкого бремени и племени первопричины.

Шероховатость обнаруживает прелесть сглаживания, дремота окунается в нежность временного нездоровья, компьютерный крой модной одежды начинает тосковать по ржавым ножницам портного и особенно по цветной, выпукло-ниточной вышивке крестом; посапывающий трубочист на продольном срезе черепичной крыши карикатуры начала прошлого века узнает свое отражение в аквариуме с хвостатыми рыбками в доме с адресом из пяти иероглифических знаков, а второй посетитель в музее несовременного искусства первым заметит пропажу шаловливого портсигара, который обрел свое историческое третье рождение в тонком лоске крупного плана рук домоцартовского капельмейстера, что разместился беспристрастным взглядом с автопортрета в комнатном музее, сбереженного в отвисшем кармане для завтрашнего урока учителем доклассического рисования, забывшем свое имя.

Так и останется навсегда загадкой, почему же музыканты оркестра так сумели сплотиться, чтобы не подвести своего дирижера, и посредством какого основного стимула был достигнут столь высокий, оказавшийся неповторенным в иных обстоятельствах уровень исполнения.

Да, невольно и признаешь, что у каждого дирижера свои методы реализации подвластных только им для воплощения целей.

Невероятно, но до определенных, почти диковинных степеней можно таким образом заменить и нехватку самого настоящего, опробованного миллионами рот представителей дирижерского таланта, который мы на этом этапе нашего повествования закодировали

разумением слова «техника». Идет некое саморазрушение нами установленным путем активного, задумчивого рассуждения, которое привело обладание техникой на самый первый план дирижерского мастерства. А тут вдруг оказывается, что можно компенсировать самую святую святых — обычную хорошую дирижерскую технику чем-то совершенно не дирижерским, и даже не талантливый, а всеупотребительным и даже изрядно использованным, а потому и надоевшим.

И на одну планку в этом осуществлении бытия, таким трудоемким путем натруженную и налаженную работу техники, ставится что угодно — желание блеснуть, выставиться на подиумный показ, испытать себя на публике — только по той причине, что достигается практически один и тот же результат. Понятно, что эти логические цепочки — только слегка затуманивают наше интуитивно-сомневающееся представление об этом человеческом ремесле.

Дряблая техника может так и провиснуть в воздухе как невостребованная, как ненужная, как почти лишняя и обременяющая, на которую не обратит внимания даже тот, кому она непосредственно адресована и обращена, но при этом — о, воплощение некоего отрицательного или отрицающего чуда, — могут быть востребованы все жизненные и красочные силы оркестра до такого уровня выразительности, что будет достигнут приличный результат, иногда обескураживающий своим качеством и опытейших профессионалов.

Весь этот заменительный комплекс мы уже, похоже, немного информационно предусмотрели, когда выявляли значимость или действие магии точно поданного и преподнесенного слова на оркестр, виртуозной ловкости дара убеждения и заданных, аккуратнейших до обретения плоти точностью формулировок, соскальзывающих, как нечто необычайно естественное из уст скорее всего весьма словоохотливого маэстро.

Знаменательно, когда создание такого, почти совершенного информационного дирижерского поля напрямую связано, или хотя бы поблизости соседствует с невыспренным могуществом интеллекта, а не объемом или форматом такого нагрудного, или наградного ордена, как кошелек. Логика проста: или показ, или рассказ.

Как тут не вспомнить следующий парадокс нашего героя об этой самой «компенсаторской» из всех профессий на земле, который преобразуется в немного расплывчатое, но конкретное слово или умозаключение: «Хорошие дирижеры — они разные».

Так уже и повелось, что нехватка одних, традиционно признанных дирижерских качеств с лихвой или с трогательной натугой

заменяется комплексом других, неподвластным силам человеческого воображения.

Некоего настойчивого, хотя бы околофилософского размышления требует дедуктивно-индуктивное осмысление того, зачем каждая из персон, пробирающихся подчас непредставимыми, невероятными средствами к управленческому пульту, стремится предстать именно в ранге дирижирующе-жестикულიрующего, опрометчивого фокусника: неужели так мало мест регулировщиков дорожного движения на самых людных автостадах городов?

Быть может, выбор или обладание одним отменным дирижерским качеством, как безошибочный выбор на теле места для несмываемой татуировки, является столь безукоризненно утвердительным или утверждающим, что выказывает свое существенное бытование только лишь посредством своей обезоруживающе постоянной эксплуатацией хозяина.

Кто-то другой воцаряется на ином промежутке паромной переправы, достаивая предел своего горизонта равнодействующей, познавшей свою материальную запечатленность во всем, органично дополняющем друг друга, неразобценом многообразии качеств, воплощающем дирижерскую профессию во всей ее сложной, слаженной многогранности и великости.

Осталось только вывести у кого-то авторитетного, сможет ли данное размышление послужить хотя бы частичным объяснением нашего давнишнего, набившего оскомину вопрошания: «почему у одного дирижера оркестр звучит, а у другого — не звучит?» Хочется надеяться, что мы ступили медленным и скользящим шагом на ступеньку лестницы этой иерархии пониманий — ведь в какой-то неизвестной пока нам степени смогли заметить и отличить некие действия людей, дать им словесное или понятийное имя, а также сопоставить, чтобы пойти дальше, насколько расположится к нам рассудок.

ГАЛЕРЕЯ «ЗВУЧАЩИХ»

Проваторов рассказывал всегда с неопишным удивлением в очах о приездах дирижера Никеша в Россию, несмотря на то, что знал об этих выступлениях из уст очевидцев: гастроли этого музыканта припадали на десятые–двадцатые годы двадцатого века. А очевидцы повеествовали о волшебстве, которое творил Никеш с оркестрами Москвы и Ленинграда — звучание их настолько преобразалось, столь кардинально изменялось, что даже видавшие виды знатоки всех музыкальных знаний и перевоплощений не могли предположить возможность такого превращения.

«Дирижер вводил оркестрантов в состояние гипноза. Что делали его руки — ни понять, ни объяснить невозможно. Руки куда-то пространственно направлены, устремлены, это заметно всем, как и то, что очевидно местонахождение где-то совсем рядом чуда, но прояснить, какого именно, неспособен был никто».

Так и хочется резюмировать эти проваторовские истории поступатами, что зарекомендовали свою активную явность и безыскусность еще вначале нашего повествования, как и обнажили не тупиковый, но искренний и спиралеобразный закоулок нашего томного и запаздывающего познания.

Очевидно, что речь идет о дирижировании как о «темном деле» (это положение носит цифру номер «один»), ну, а второй непоколебимый бурями рассудка отрезок инобытия в грамматической форме русского предложения несколько видоизменился: «Хороших дирижеров мало, но вся прелесть в том, что они разные».

Так и устремись в проваторовскую галерею когорт и персон, в которой на сей час олицетворена гением Евгения Мравинского, маэстро, чей отточенный до неизведанной меры доскональности жест, выпаянный целеполаганием рассудка, мог в десятый, в пятидесятый, в сотый раз предложить совершенно новую концепцию звучания. Или же вдруг поднимет на тебя свой беспрекословный взор с портретного ряда непостижимостей, неподлежающий ни с кем сравнению выдающийся немец Райнер Фриц, в дирижировании

которого участвуют только вакуумные жесты и оцепеняющая мускулатура глаз.

У каждого из персонажей — свои неподражаемые педали, которые, как испытанное и не подлежащее сомнению средство, соблюдают гениальность своего руководителя, подчеркивая и демонстрируя всякий надобный раз неправдоподобную, ошеломляющую оркестровую звучность, предельно высшая, не щегольская, но роскошная гармония стройного благозвучия которой — в полном отсутствии преднамеренности.

Портрет Тосканини у Проваторова свой, исходящий из мощнейшего и глубочайшего владения оркестром, которое идет от внутреннего слышания музыки, преображенного затем в реальность выдающимся владением техники. Попросту глубинное выражение слышимого внутри себя замысла произведения.

И если этот итальянский гений нигде не учился дирижерскому мастерству, то это доказывает, что подобное соединение человека с оркестром где-то значит, оно имеется, оно заложено в космосе, образумивающем и соединяющем всех нас.

Кто-то вызывает его в пользование обучением, приобретением знания, а кто-то берет сразу из ковшика Большой медведицы и пьет, не примечая, сколько и как.

Уверена, что Проваторов соединил в себе два вершка этих полюсов откровения, сполна взяв патетику одного и стратегию другого, однако этот вопрос требует иного разговора, более обстоятельного и ответственного, ведь мы выстраиваем собственную вереницу продирижерских, околодирижерских, недирижерских или междирижерских экспонатов, которые займут свое надлежаще-нетленное место атрибутов нашего общественного, и музейного обетования.

КАТЕГОРИЯ УДОБСТВА

И вновь будем раскраивать наше восприятие дирижерской техники отточенными ножницами Проваторова, которые на сей раз оповещают нас о новой словесной фигуре, обстоятельно вырезанной из ткани дирижерского бытия: владение техникой Проваторов связывает с вопросом удобства — удобного обращения с тем, чем ты располагаешь.

Удобство это расшифровывается как обоюдоострое, как двунаправленное — удобство работы для дирижера — как самого по себе — с подопечным ему оркестром, а также удобство работы оркестра с тобой. Эта приятность использования всех сил и энергий, проистекающих с разных сторон от различных людей, это соответствие благоприятного — нужному, приличного — уместному, а приятного — подходящему. Мы не будем против, если этот ряд прилагательных в организации нашего, а заодно и вашего умопроизводства, резким или плавным скачком вдруг исполнится желания стать направляющей силой умственного прогресса человечества.

Воспроизводство этой летучей, а иногда и улетающей дирижерской техники для нас как раз и может сложиться ступенями воссоздания этой магии удобства, которая и несет что-то неповторимое для каждого, кого можно посчитать профессионалом в любой окружающей нас искусственной или природной среде (помнится, кто-то рассказывал об удобстве использования громогласия охотничьих рожков при поимке белесых косуль и лосей в средних землях Аллемании).

Почему-то именно к этому параметру дирижерской техники хочется пристроить проваторовское измерение профессионализма «маэстр мира» наличием количества воды на теле — «когда ты сухой, а оркестр — мокрый». Ведь именно удобно налаженное пользование атрибутами технического мастерства помогает сохранить физическую форму продуктивной, точно, продуманно и аккуратно распределить работу среди подопечных.

Технические произведения искусства, даже если они непримечены потупленным или игривым взглядом зрителя, вызывают на дирижерском поприще к совершенно верному, образцовому, изящному исполнению,

которое рождается без особых усилий и напряжений, как умственных, физических, так, если повезет, то и духовных. Трудности отходят вдаль, а проблемы растворяются, как соль в пресной воде, препятствия остаются, но только лишь в цирке, и то — для лошадей.

Удобство как мировоззренческая категория напоминает ту естественность, с которой движется тощая упругая рыба или жирный порхающий моллюск в воде. Даже улыбчивый человек, разместившийся на провисшем плоту в глади реки, выглядит как невежливый посыльный из подземного клана карликов, которых прилежный и бесстрашный детский сказочник-подмастерье осудил на жертвенность гнуснейшего панибратства с двумя гигантскими бивнями доисторического моржа, которыми по утрам по заведенному много лет назад ходу вспахивается дно морского бассейна, чтобы откопать себе на второй завтрак в укромной уголке парочку задремавших представителей планктона.

Как язык дипломатии не может свернуть убежавшие в небо горы, так и очнувшийся в пространстве желудка и продолговатого пищевода планктон не гнушается воспоминаний, как ему удалось невзначай нарушить ворсистую гладь тонких материй внутренних тканей этого экзотического для несветящихся ослепляющей белизной неарктических мест животного, забредшего и потерявшего свой покой где-то в многоугольнике земного шара, снятого и узнанного кем-то с орбиты.

Достижение удобства и действия, и взаимодействия предполагает осуществление выбора — не только из того, что можно назвать неудобным, но и из такого сорта устоявшегося, что является провозвестником совпадения и гармонизации обиходно-ловкого и высокородно-приемлемого.

Выбора из того, что ты можешь придумать или создать сам, а что можешь позаимствовать у других. Возникает некий моральный или скорее этический зазор на тему раскрепощения взаимоотношения понятий «взять» и «дать».

Дирижерско-технический секрет остается тайной, которую можно лишь немного приоткрыть, отворив дверь в консерваторию или иное музыкальное учебное заведение. Однако Проваторов не раз в легкой форме доброго любопытства повествовал о своих ученических годах в московской консерватории, когда тема беседы затрагивала сокрытия секретов дирижерской техники даже признанными великими и выдающимися педагогами. Никто из них до конца так и не раскрыл своих наработанных потайных технологических механизмов, которые позволяли беспрекословно блистать на пьедесталах сцен и учебных классов.

Вот послушаешь, поразмыслишь и никак не можешь прийти к выводу, что же все-таки должен или способен передать другому тот человек, которого именуют учителем. Весьма правдоподобно, что в дирижерском деле таких мелких или глобальных деталей — без права передачи — особенно много, так много, что их не пересчитать. А потому и объективная формула глаголов «дать и взять» подвержена если не смысловой, то грамматическо-приставочной перемене — «передать, передавать».

Так и хочется, хотя бы мысленно предупредить некий сейсмоураган под грозным именем «торнадо», прогуливающийся обезумевшей длиной рукоятки секиры в обозримом прошлом и будущем ученической повседневности, если она норовит хоть как-то себя зарекомендовать на самом первом, невинном и невиновном этапе обучения.

Ты чувствуешь в себе внутреннюю затаенную дирижерскую силу, ты одарен от природы рядом редчайших или самых обычных, даже заурядных достоинств и качеств, и знаешь, что твой путь в эту профессию лежит через шаржи приемной комиссии, которую удалось тебе покорить.

Но у каждого из любимых или нелюбимых твоих преподавателей — своя система или несистема дирижерских достоинств и недостатков, ставших уже привычками, у каждого из них свой нож, топор или же иной инструмент папы Карло.

Будет ли он искать некий особенный, трогательный и берегающий подход к твоим, чужим для него дарам и талантам? Ведь учение дирижированию — это не только обучение чтению или письму наподобие начальных классов общей или общеобразовательной школы, где равностремительная сила отточенного или вялого взгляда на коричневую доску обусловлена одинаковым поворотом пар десятков глаз, учтенных в формате А-3.

А вдруг твой будущий коллега, имеющий профессиональный или профессорский статус в том месте, которое называется обществом, потребует постижения именно или только тех приемов, обеспечивающих техническое совершенство в дирижерском бою, которыми, как всегда, не поскупясь, одарила тебя природа, совокупившись с Богом?

Или же потребует, чтобы ты полностью копировал его дирижерские замашки, превращающиеся иногда в промашки, его жесты, тени, слова и паузы, подчас становящиеся тяжким бременем и для тех, кто расположился немножко поодаль.

И на твой, назначенный провидением зигзаг движения будет поступенно наслаиваться спектр процесса учебы от тотального ограничения

до тотальной свободы, подтвержденное искренним желанием блага твоего педагога.

И вновь возникает адаптированный к посюсторонним условиям нового дирижерского объекта график воссоздания выбора, происходящего в строительстве параллельного существующему, новейшему, но в чем-то и дублированному миру.

Войну жестов, запавших и застрявших в сосуде существа одного человека может отменить только извлечение после хладнокровного, а иногда интуитивного выбора, достойное, аккуратное и благородное всего необходимого, ясного, предпочтенного, частичного в качестве целого или целесообразного, найденное, воспринятое и высвобожденное в виде благоразумного обретения себя самого.

Придется оставлять все, что достигнуто как лучшее, а другое, быть может, и не худшее, но не подходящее, придется оставить. Это набор достоинств, но не предметное овеществление человека, а потому здесь воцаряется существо благорасположения, которое ведет, как огненный маяк, в преисподнюю нерушимого и ненарушимого делопроизводства, в котором неизменно принимают участие тело и дух человека.

Часть того, чему маэстро Проваторова научили в консерватории в области дирижерской техники, нашему герою пришлось отбросить, забыть. Оказавшееся неприемлемым, оно показало себя как навязанное после осознания и проверки того, что стало необходимым, естественным и органично подошедшим.

Все, что приходило извне, в том числе и данное педагогами, подвергалось нивелировке, пробе на профпригодность, многое оставалось, некоторое заимствовалось или бралось с оттенком изменения, а что-то уходило невостребованным в небытие.

Вот так и вырастает удивительное уважение к этому, снова и снова выстраиваемому, создаваемому и постоянно возрождаемому на уровне предвосхищения интуиции и прозорливой пластики тела и рук мастерству профессии дирижера.

Сохранение секрета виртуозами дирижерского дела порождает массу догадок, которые следуют в поиске одурманивающих зрителя и оркестр мобильных технологий, каждая из которых протаптывает одну неповторимую дорожку в классе неповторимых индивидуальностей, что занимает доверенное и отрадное место на полке шкафа любого добропорядочного и чтущего достижения современности столичного музея.

Путь, конечно, тернистый, но зато тот, который больше не пройдет никто: по той великородной причине, что его просто нет. Ведь он

не зафиксирован ни пером, ни ручкой, ни фотоаппаратом, ни видеокамерой, ни полетом в космос, ни звоном промелькнувшей стрелы лука. Нет дороги для посторонних, но есть для них только лишь результат, который и удостоверит о пройденности пути, потому как повлечет за собой конструктивное преобразование снаружи, снова захоронив все секреты невиданных человеческих достижений внутри всякого, кто к нему смог подойти поближе, подступиться.

Кисточка, обмакнутая в чернила рации, плетень интуиции, небоскреб целеполагания воли, критика и качества чувств, помноженные на уязвимость переживания, предохранят от попыток вмешательства, помогут соблюсти культуру внутренней жизни и одновременно не разрушить нежную и утонченную изысканность собственного умонастроения, сохранив первозданность достижений духовных линий и ассоциаций от вторжений хамелеонообразных монстров психоаналитиков.

Всяк тот, кто смог преодолеть хаос мысли и движения, способен внести свою трудоемкую лепту в громогласность определения понятия «дирижерская техника». У нашего героя свои атрибуты бытия этой темы. Не только неповторимой, но и незаметной должна быть техника, иметь «зримый зрительный эффект» для публики, одновременно быть настолько органичной в выполнении человека, чтобы не притягивать оторопелый взгляд зрителя, чтобы не навязывать свое видимое присутствие, не мешать, трудясь, что есть силы, одновременно и быть доступной, понятной и даже близкой глазу своим привлекательным, но отнюдь безнадежным, не вульгарным сотрудничеством с наукой о прекрасном — эстетикой.

Техника играет глазом зрителя. По-проваторовским меркам вводится ее как бы «натуральное откровение», которое выражено в системе «радовать зрителя».

Несколько моих знакомых засвидетельствовало исконным качеством проваторовского жеста — аристократизм. Причем самый настоящий, изысканный, но не показной, а знатный, тот, который ничего не делает и предпринимает, чтобы не только казаться, но и быть таковым.

Один из самых эффектных дирижерских жестов, который произвел на нашего героя необыкновенное впечатление, принадлежал дирижеру Симонову, чей ауфтакт, то есть предваряющий жест напоминал своей иллюстративной картинностью живописный полет молнии и тут же последовавшего за ней грома. Так надвигался сгусток энергии, емкостью в сто тысяч вольт, за которым с участливой и благорасположенной желанностью вели взгляд с противоположных краев периметра

окружности десятки зрений оркестрантов и сотни глаз представителей музыкальной общественности.

Вот она, зреющая в потоке тропосферы реальность, это воплощение столь вожденной мечты подчинения варварской стихии, которой человек правит бал, дает ей начало и окончание — пусть только пока в своем собственном доме — на вид таком смирном и покорном театральном заведении.

И все же в основе будущего наращивания высокой дирижерской техники — это заблаговременное, внутреннее слышание произведения во всех всех его подробностях. Эта добротная ступень самовыражения основывается все-таки на нескромном багаже знаний, без которых злоеющая жестикуляция над оркестром обретет разрядку скелетообразного существа в таблице периодических дирижерских элементов Проваторова под названием ловкое, но не безобидное шарлатанство.

Красивость, радование глаза, зрелищность и увлекательность дирижерской техники не должна давить, слыть неблагоразумной и назойливой траекторией, чтобы отвлекать зрительское внимание от спектакля.

КРИЗИСЫ

Упорядоченное и востребованное вхождение в технику дирижерского роста под 1 метр восемьдесят сантиметров — залог успеха у той категории публики, которая приходит не столько послушать, сколько посмотреть. Причем в качестве зрительного ряда потребляется чаще всего умелая, не мозолящая устойчивые изгибы потенциального умопомрачения, простецкая в пределах циркового купола интернациональная эквилибристика.

У каждого дирижера — личное завоевание техники, свои этапы и тропинки становления, падения или взлета. Так и Проваторов измеряет шаги формирования своей техники, проявления и завоевания ею и внутреннего строя личности, и внешних атрибутов мироздания.

Самое простое, но столь же верное движение рук рождало сподручное обращение с оркестром. Это природное удобство, напоминающее комфорт и благоустроенность, ловкость и практичность одежды квалифицированного рабочего и четкой обтесанности его подручного инструмента, самосильно и самопроизвольно выражающее себя, опиралось на дородную усладу бессознательного чутья, подопечного аутентичному поднебесью интуиции, которая относилась к острому, обезоруживающему проникновению как непосредственному созерцанию, а иногда, в зависимости от расположения духа или общего настроения организма, как к подкарауленному за гнусным занятием великовозрастному подкидышу, раззадоренному подергивающимся веком надорвавшегося от перелопаченного объемного груза извозчика, имевшего виды за ближайшим убедительным поворотом впопыхах откупорить герметично и бесцеремонно закупоренную цветную металлически-цилиндрическую банку с удачной по дизайну этикеткой китайского, почти доисторического пива.

Органика самопонимания интуиции приводила к тому, что руки шли только туда, куда, как оказалось впоследствии, было нужно.

Происходило самое настоящее, интуитивное, неподкрепленное прониканием или работой понятий разума нахождение жестов.

И вот достигнут рывок, взята цитадель качества, которое отдает пониманием со стороны всех, кто только посмотрит на тебя, на твои желания.

Но владелец достигнутого меняется, растет или развивается, в чем-то выбирает, а в чем-то прогрессирует, ему уже не хватает завоеванных врожденностью позиций рук и тела, чтобы высказать то, что накопилось глубоко внутри, что понято, переосмыслено, что пережито, что осознано. И наступает кризис: не хватает наивной техники самовоплощения, жесты мельчают, они начинают путаться, перемежаясь друг с другом, влияние на оркестр достигается большим количеством усилий, в том числе мышечных, воля становится вялой и томной, отказав себе в ясности цели, а интуиция допускает неуклюжие промахи — она ошибается.

Для дирижера это означает — бремя тяжелой усталости, которое несетя и вопиюще воркует после каждого часа работы с оркестром, как снежный бархатный ком в эпоху тотальной природной, а не политической оттепели.

Мускулатура сопрягается с психологией на уровне застопорившейся сердечной одышки, аморфной и амортизирующей усталости, опровергнуть которую не смогут даже терпкие тернистые настои мятных трав. И эти сложные дирижерско-человеческие времена являют себя в наболевшей, почти хмельной и болезненной животрепещности, которая неспособна наладить быстрое и слаженное оркестровое дело-производство, своими потугами на притворную значимость напоминающие пробы в форме фамильярных экзаменов на звание заатлантической артистки неместячкового погорелого театра.

Достижение хотя бы приблизительного задуманному результата подчас не стоило глубины тех усилий, которые были затрачены на сей раз изрядно пропотевшим дирижером. Тот, кто сумел преодолеть испытания переломных моментов, приобретает внешность новорожденного.

Проваторов как-то признавался, что кризис становления обновленной техники у него затянулся почти на десять лет — с 1971 по 1981. Интуиция где-то заплутала на время, и человек потерял возможность выразить единственное то, что было так важно, так просилось обрести форму высказанности, или излияния того, что тревожит дух и душу. Тщетность поисков слога и жеста опрокинула рупор вещания телесных радиоволн. Особенно кризис дал о себе знать в апреле 1974 года — при довольно ответственной встрече с двумя из лучших московскими оркестрами.

Тихо подкрадывалось фихтевское раздвоение личности — выработанные линии поведения в виде собственных представлений о дирижерских фигурах рушились, как картонный глинобитный домик, выговаривая вырождение столь выстраданно-выстроенных технических средств и приемов, которые поверглись в форменный вид консервированных мальков, застигнутых в колоритном чертыханье на дне облеченного в попустительное достоинство четырехмерного водоема под названием банка.

К этому подобию выпестованной шаржированности самого себя присовокупилась драма с небольшой толикой опрометчивости, полученной в образе злободневной пилигримной ляпсусной навязанности казавшихся удобоваримыми, но скороспелыми, а потому с осанкой пакостности не жестов, но мановений, пришедших из мира очковтирательствующих учебных заведений.

Остается один выходной день до встречи с оркестром. Что можно успеть сделать за несколько отведенных судьбой часов, даже если это время поупорствовать за воображенной стойкой у поднаторевшего в рыцарских романах и очумелого от укусов пчелиного жалящего гарпуна протертого зеркала, номинируя себя на получение то жребия иной капли рока или же вещания панегирической панацеи, которую вымолвит приказ обезумевшего от количества сдезертировавших солдат небелогвардейского офицера, что невзначай сплеховал, допустив погрешность в этических или пушечных расчетах.

На репетиции пришлось больше пояснять, рассказывать, нежели показывать. Привычное сообщение уступило место развитию общения: приходится пространными словами высказывать то, что так было просто выказать руками, происходит отгачивание дара изъяснительного говорения, если таковой имелся или хотя бы подразумевался у дирижера — ведь необходимо не только сплачивать коллективную общность, словоохотно расположившуюся перед тобой, но и увлекать совместной работой, и вдохновлять. И тут-то подстерегает траурное осознание того, сколь сложно бывает пробудить или вызвать инициативу оркестра.

Свое взаимодействие с оркестром на уровне слова — Проваторов именует «общение методическое», суть которого можно приметить на любой репетиции маэстро: он указывает в четкой словесно-интонационной форме конкретные способы олицетворения замысла. Но наступает кризис, и невольно больше говорится, чем делается. Сколько это может продолжаться?

Невиданное доселе неудобство обволакивает своей шквальной, обезоруживающей непредвиденностью, сродни робости нещадящего

состояния слепоглухоты. Оркестр, как огромное туманное облако, взращивает магию неразберихи, наступая, словно панцирь средневекового флота, своей скученной неупорядоченностью и порядочностью, неразделенной с тем, кто призван в этот день им руководить.

Подобному положению невозможно ни противостоять, ни мириться, ни предпринять хоть что-то, изменив. Но прошло несколько продолжительных мгновений жизни, которыми кто-то много лет назад структурировал свое местопребывание на планете, и самый безропотный и подкравшийся технический прогресс оказал свое обеспамятовшее и баловливое действие и на Проваторова.

1 апреля 1974 года техника полностью проснулась и стала набирать высоту утрамбованного, как полотно венценосной железной дороги, неумно нарядного, напорного и безустанного, неудержного всечасного самовыражения.

Она окрепла и стала возрождать все предыдущее, накопленное на новом уровне, корректно вспоминая и утверждая признаки добротной трактовки воплощаемого творения.

Принципы рычажной техники Кондрашина, графичный механизм точечной техники Мравинского ни по каким параметрам или статьям не подходили для нашего героя: все эти технические гении в проецировании на иные, даже такие же гениальные индивидуальности имели вполне житейский подзаголовок: «исключительно неудобно».

Свою технику Проваторов именуется знаменательным и многоговорящим словом: «кистевая». Итак, не рычаг, не точка, а кисть. Кисть, которая из пучка ломких волос превращается сквозь обращение соцветий шнурков и прядей в миндальную цитадель чаровника, ткущего свои волшебные узоры сосредоточенным бегом удало задействованной лепной формочки, которой изготавливают хрустящее рассыпчатое печенье мягким покладистым движением суставов, расположившихся от гряды пальцев до запястья.

И все же особенно ответственная и трудоемкая работа предоставлена кистям. Плавность и мягкость испытанного и утонченного жеста отражает ее мягкосердечие и неистовое тепло.

Приобретение именно такой техники выражает особенность мировосприятия и телесного освоения мира нашим героем. Подобное утверждение примет собственной вселенной для Проваторова означает обладание массой очерченного только тобой, и больше никем, пространства. Ты просто овладеваешь им и руководишь, как тебе заблагорассудится.

Не рычаг, не точка, а кисть! Не механика, не геометрия, а боговдохновленная анатомия.

ЭКОНОМИЯ ПОЧЕРКА

Уже при самой первой встрече с маэстро я как-то интуитивно поняла, что исконно принадлежащей и в наиточнейшей степени выражающей существо замеченного на то время проваторовского мировоззрения является океаническая стихия симфонического оркестра.

Мои прожектерские догадки весьма скоро подтвердились, когда пришлось понаблюдать работу Проваторова с камерным оркестром.

Репетиция проходила, казалось, в переполненном оркестрантами и деревянными околмузыкантскими принадлежностями зале, имевшем некий слишком продольный слоеный вход, одновременно напоминающий и представляющий собою выход.

Было любопытно мысленно нарисовать картинку, предположив, как же все-таки разместится Проваторов в этих, уж слишком камерных апартаментах, в которых не доводилось его видеть никогда ранее. Чудилось, что размах его дирижерских крыльев может как бы зацепиться за пристальность назойливо-подозрительного взгляда конкурирующей первой скрипки, которая уже заблаговременно давала о себе приткную знать буквально в нескольких метрах от моей записной книжки, забившейся в самый дальний из всех периферийных некрасных уголков, которые только удалось обнаружить за весьма короткое предрепетиционное время в этом слащавато-приторном помещеньце, исполнившегося пробужденным рептильным дыханием ароматного, как искристый день, кофе.

Какой, проворной ли стороной обернется неподражаемая сноворка Проваторова в этих экстремальных, таких несимфонических на первый филистерский взгляд, примитивно-стесненных обстоятельствах? Мысли шли одна за другой, усиливаясь напряженностью монументального смысла, подбочившись изрешеченной ностальгией по будничности.

Дефилирование обаятельного, с непринужденной улыбкой контрабасиста уговило раскрепощение скороговорки ожидания начала, которое готовило памятную премьеру непредвиденных превратных прозрений, служащих повседневным предзнаменованием сиротской систематизации вдумчивых симпатяг.

Синхронно продвижению и занятию постов солидными оркестрантами, на горизонте емкой двери появился и наш герой, который был встречен не громом посреди белого дня, но рядом молний безоговорочных улыбочато-лубчатых приветствий.

Проваторов стал в свою привычную дирижерскую позу и начал заводить оркестр, подобно творческому маятнику, который только слегка поменял место устойчивой, но дюжей, испепеляющей помехи дислокации. Я не могла себе представить, сколь тонко — насколько только можно оценить поначалу визуально — съежилась, вернее, ужалась в экономный комок ранее казавшаяся несокрушительной и капитальной по объему, весомой в близлежащем пространстве и непреклонной во владении и передаче пластических указов натуральная дирижерская техника Проваторова.

В руках появилась некая жесткость тона жеста, которая беззаботной упругостью снарядила все волеизъявления триумфального организатора, разместившегося на паркетном полу вместо удобного, но тяжелого подиума.

Какие нововведения должны быть употреблены и что замещено на этом точном и емком пути, ведущем на постамент? Каждый соблаговолит рассудить по-своему.

Я лишь поняла, что существо техники в камерных условиях не меняется, оно видоизменяется и дополняется в сопоставлении с симфонически орошенным урожайным полем.

Но есть и другая сторона продолжительности дирижерской жизни в камерном оркестре — вопрос о том, насколько дирижер может привлечь внимание публики, когда начинает выполнять отведенную ему местом, коллективом и ситуацией общественную роль?

Для Проваторова разрешение этого вопроса, решающе важного в большей степени для людей с элементами или просветами эстетической жилки, определяется тремя визуально и на слух сфокусированными составляющими: воспитанием, общей культурой и образованностью. У всех людей уровни наполнения этим человеческим инструментарием столь различны, что каждый разрешает проблему по-своему: как ему употребить для именованного два слова, желательнее не перепутав их громоздкий смысл — «порок» и «добродетель».

Неким тонким мерилем соприкосновения с этой ирреальной дирижерской средой или антисредой служит ответ на легкий по искренности вопрос: в какой степени дирижер может привлечь внимание и публики, и оркестра?

Что нужно предпринять, чтобы, не нарушив ауру телесного бытия камерного оркестра, суметь ловко и точно управлять им, заодно или поэтому воплотить нечто невиданное по размаху и значимости?

Мне показалось, что именно таковое положение дел сам себе представил маэстро Проваторов, когда дирижировал творение Моцарта в одном из камерных оркестров.

Один заезжий крупностоличный интеллеktуал в области музыкального процесса назвал это исполнение произведения Моцарта лучшим из всех, что ему приходилось слышать, включая записи на пластинках и дисках. Второй синьор подтвердил этот приговор исключительной меры качества, блеснув отточенным знанием обстоятельств традиций исполнения этого неконцерта австрийского гения на просторах не только самых близлежащих стран и ведений.

Проваторов в некоем микроне своего тела очень активно сфокусировал свое сконцентрированное влияние на оркестр в столь жестких и экономных движениях, что от него шли отточенные зеркальные лазеры непосредственно в завуалированные для окружающих точки их единственного предназначения. Эти воображаемые тяги намертво сковали музыкантов в установленном поднебесной маэстро сверхдвижении так, что они не могли сдвинуться никуда от гипнозоцементирующего вопиющего доминирования Проваторова.

Он не двигался с места, и казалось, вот-вот сможет замереть полностью, прикованный невидимыми цепями к скале, как к ледовому айсбергу, который, после ряда достойнейших выкрутасов на поверхности отдаленного от материковых событий океана, опрокинулся в пучину компактного, но не крохотного водопада, что бессловно зовет к себе всех, кто только промелькнет на горизонте его флибустьерского честного пиршества.

Однако создавалось впечатление, что и сам Проваторов был в чьем-то подчинении, в повелевании незримой волей кого-то невидимого, но бесспорно присутствующего. Невыявленного никем ранее, а теперь уникально прорвавшегося наружу, внезапно и бурно давшего о себе просветленную знать.

Быть может, это было его сиятельство, господин Моцарт?

Сложно преположить, кому еще смог бы так беспрекословно повиноваться наш герой.

Успех радует сердце и глаз, но сам Проваторов не признавался: «Естественней и просто лучше себя чувствую в масштабе симфонического оркестра: я там словно Гулливер».

Этакий симфонический, масштабный Гуливер вселенной. И здесь уже параметрам, размерам и движениям дирижерского тела придается иного уровня доблестная родовитая значимость.

Камерность оркестра поставляет: сила в скромности повадок и движений, сила в экономности, как внешней, атрибутивной, так и внутренней, мобилизующей.

И здесь мера, в том числе скромности, у одних слоев общества и дирижеров одна, а у других — совершенно иная, чаще всего она оборачивается постоянной вкусом.

Ведь существует отдельная каста дирижеров, которая хочет понравиться в первую очередь своей жестикуляцией, которая жаждет любования от присутственных мест. Но у такого маэстро вряд ли возможно облюбовать аккуратную, утонченную амплитуду рукотворных перемещений, на место которой небезызвестно претендует мельтешащая арифметика плоских чисел со столь неизбежной обремененностью своего тяжеловесия, что обустраиваемый всеми участниками мир откажется от законных прав на свое бытие.

Запрокидывание томных овечьих глаз, нагнетающих туманную истому, заигрывание с группами инструментов — подходы то ближе, то дальше, оперативное колдовство и напыщенное воркование с оркестровыми проходжими в ранге солистов, яркий элемент сногшибательного подстраховочного телодвижения, чтобы не нарушить племенное равновесие, — все это плетет ткань затейного причудливого пазерства, которое активно облекается в плоть и кровь тешашей амбициозные проекты новомодной частью публики.

Постичь и лишить аргументов эти неистовые бесовские танцы может только лишь его великолепие — вкус, тончайшее обретение меры, чувство аккуратного, почти академического перехода из одного качества в другое, которое лелеет и сберегает гармонию познанного и неизведанного, кристального и серого, мерного и ускоренного, зыбкого и сыпучего, красного и красивого, моего и чужого, что отстаивает презумпцию чужой территории, чужого владения, всеобщего и совместно-го соблюдения разделения властей — дирижера, публики, оркестра.

И в этом четком ряду тотального выполнения вкуса — мысль о своеобразной политэкономии в дирижерском царстве, о сберегающем ресурсы выгадывании, совершить и угадать которое — очень сложно и тяжело, потому как требует непревзойденного по масштабам человеческого самоограничения, постоянной, бесперерывной напряженности в электрических проводах словесного и жестового теловыражения.

«Стремление к экономии — это волеизъявление времени, утвержденное продирижерским и обыкновенным человеческим природным тактом», — эту

формулу хочется приписать слогу нашего героя, проваторовским размышлениям, удостоверить которые, по правде говоря, смог бы только он сам.

Причем в систему самых драгоценных ценностей входит на уровне цепкости мертвой хватки само стремление к экономии средств всевозможного выражения как в камерном, так и в симфоническом оркестре. Экономия, однако, не антипод театральности, которая подразумевает искусный артистизм.

У кого врожденная, у кого приобретенная голубая кровь и белая кость актерского бытия на сцене анатомирует душистый фимиам непревзойденного образа, который сквозит сквозь движение рук и тела, через отношение к оркестру и повороту спины к публике.

О, как это удалось прочувствовать, когда Проваторов исполнял Хачатуряна. Его руки, тактирующие и нюансирующие, одновременно ткали персидский ковер посредством исполнения таинственно-грациозного восточного танца.

Тончайшая и нежнейшая изысканность колорита каждого пальчика двух противоположных субстанций — правой и левой рук — обнажаются, когда воспроизводятся творения исполинов французской музыки.

Когда маэстро исполняет сочинения русских композиторов, его кисти приобретают вес могущественного повелевания гребнями великих отчаянных стихий, которые влекут его к совместному бытию. Проваторов стремится не столько обуздать их, сколько придать им громадное, благооформленное направленное движение.

И эта ткань национально исполненного звукового пространства, сотканная из чего-го недоступного и нематериального, выходит погулять и отображаться по залу, по светским далям, по небу и по городскому пейзажу.

Ну, по чьему еще повелению может явиться этот завораживающий своей мощью, легконогий и выющийся ураган экономичного и знакового образа, театрально живописующего музыку?

Он идет и кличет к себе, провоцируя минорные интересы и мажорные страсти, он заболевает гигантоманией и тут же разбивается о стол застольного пира богов и тает, сию минуту сгорая, потупя в бурчащую остроконечную сферу земли свой утрамбованный своей курьерской судьбиной пламенный, фосфорицирующий слепок очередного строптвого и резвого, дворового, а для кого-то и площадного фон барона.

Если следовать хотя бы легким и неприхотливым взором на кладезь изысков стоящих дирижерских рук, то, как я проверила на собственном опыте, это поможет быстрее понять и глубже оценить музыкальные достопримечательности всех на свете национальных, но не расовых композиций.

ДИРИЖЕР-НЕВИДИМКА, ИЛИ КУДА ПОДЕВАЛСЯ ГЕРМАН?

И тут нельзя не вспомнить один незабываемый проваторовский концерт, который врезался в память необычайной выразительностью динамичного отсутствия дирижера на заготовленном для него сценическом подиуме. Нет, нет, концерт состоялся, подготовкой к нему послужили несколько репетиций, да и во время выступления дирижер заступил на вахту, однако вскоре Проваторов полностью отключился от подотчетного ему мероприятия, предоставив уготовленное право творить образные картинки непосредственно оркестру.

Не прошло и десяти минут исполнения, как Проваторов даже сел. Уселся прямо на сцене на свободный миленький стульчик, как быв очевидную, воочию демонстрируя всем заинтересованным особам свою ненужность, непричастность к происходящему. А оркестр продолжал играть.

Хотите прочесть комментарий?

«У оркестра был аккомпанемент, к тому же исполняли музыканты довольно скромную фактуру. Что уже здесь диктовать оркестру? Я сел. Жаль, что многие дирижеры не садятся. Ведь музыканты сами уже могут показать, на что они горазды без дирижера».

После такого монолога невольно приходит на ум несносная дилемма, перемежающая мысли путаным выбором причины столь невидимого поведения дирижера за пультом: что это, вопрос техники или же мировоззрения?

Для Проваторова подобное сослагательное бездействие разрешается истинным дирижерским призванием. Этот ответ на наше вопрошание вводит наши мыслительные страдания в область скрещивания положительно высоких понятий, выросших до ранга категорий высокородства и благородства.

Если витать именно в этих, благоустроенных русским языком понятийных сферах, то вместе с призванием возрождается у Проваторова и категория деликатности. Вообще-то, эта логическая связь призвания с деликатностью умножает меру и площадь покойницей,

которую решили построить вместо изношенного здания морга в этом осовремененном средневековыми традициями эпохи позднего возрождения изолированного от всех роскошных, упоительных и восхитительных миров городе.

Да уж, сколько в этом мире идей разноликих людей, сколько профессионалов всех родов и типов двигательной активности, столько и порожденных ими разноликих следков и следов на вездесущих тропинках всеобщей запечатленности в спектре форм от начального шмыгания и шныряния до бесконечного смещения, передвижения и продвижения.

Наш герой неоднократно предавался авторитетным, но не авторитарным рассуждениям о том, сколь вероятен натуральный дирижерский обмен между камерным и симфоническим оркестрами, так практически каждый подлинный и настоящий симфонист может достойно управлять камерным оркестром. И этот переход не является обратимым — профессионал камерного дирижерского дела не всегда охватит тот великий масштаб работы, который предполагается в оркестре несравнимо, в десятки раз большем, чем камерный, — в симфоническом.

Проваторов много раз повторял, возводя свое утверждение в ранг постулата: «Не следует забывать, что в камерном оркестре каждый музыкант — солист. Солист такого уровня, что может сыграть, как солист с оркестром». А потому и требует к себе весьма тонкого и внимательного обращения — знаменательного, замечательного, крайне уважительного, словом, деликатного и даже в неких чертах — повышено щепетильного, если не возвышенно щекотливого.

Выгадывание и обустройство своего капельмейстерского поведения в кругу заарканенных, но способных заартачиться беловоротничковых вельмож, — это тема глобального научного исследования и искушения опыта, неподвластность которому обозначит зоны нетерпимости для дирижерской деятельности, ибо массивная фигура забаррикадировавшегося активной жестикуляцией маэстро не только отвлечет от рачительных дел своей загнанной и задавленной назойливостью, но и заблудшее попечение превратится уже в запущенную, безнадзорную и беспризорную заброшенность тяжелой, громоздкой и верзильной массы господского тела.

Уйти вовремя и организовано в подходящую для солидного и представительного человеческого репертуара сторону — вопрос не только философской патетики, но и уважения к самому дирижерскому себе. Сложно предположить, сколь высокой долей риска

может подвергнуться репутационно-авторитетное дирижерское начало, особенно в тех историях или случаях, когда подчиненный оркестр полностью или почти полностью состоит из мастеровитых солистов, каждый из которых в самых затаенных и довольно открыто дающих о себе знать зорких и неусыпных, и даже настороженных амбициях мнит себя самого на первопрестольном дирижерском месте.

Сходную с очерченным выше смыслом живописную картинку пришлось мне наблюдать в проваторовском сотрудничестве с одним камерным коллективом.

Устойчивый, практически бесконкурентный служебный рост в продолжение заметного срока работы в оркестре, плюс весьма стабильная нехватка приличных по классу дирижеров-гастролеров вкупе с отсутствием главного, породили в оркестре весьма пикантную, с легкой поволокой щекотливости и темной стороны лунного света ситуацию.

Концертмейстер оркестра, которая в свое время поступления на работу была зачислена как второй дирижер оркестра, активно помнила эту насущную запись в своей трудовой книжке, потому как упорно и настойчиво проводила репетиции в муссонный период отсутствия дирижеров в этом, довольно чтимом публикой и афишами коллективе.

Так возникла у нее и привычка руководить оркестром кивком головы одновременно с игрой за пультом своей партии, причем это руководящее обыкновение разрослось до таких участливых и заманчивых степеней, что концертмейстер повадилась давать прельстительные и броские замечания и указания всем дирижерам, кто только ни приступал к работе в этом, как она наверняка полагала, ее собственном государственном оркестре.

Она настолько придиричиво и безапелляционно, бестактно и некорректно вмешивалась в проведение репетиций нашим героем, что иногда возникали такие транспортные пробки в информационном обмене между маэстро и музыкантами в оркестре, которые могли привести в процессе закипания масла или горячей жидкости только лишь к опрометчивому надлому, к психологическому банкротству.

Даже совсем приблизительно речь не могла идти о нормальной работе — великопрофильная дама хотела формально или неформально подстроить труд дирижера, желавшего воплотить глубину и утонченное представление о трактовке исполняемого произведения под налаженную под ее руководством шарманкообразную сыгранность подчиненного ей оркестра.

Непонятно, зачем же при таких условиях приглашать к себе известного или неизвестного профессионального дирижера?

Ведь дешевле и для казны, и для самолюбия — этак расположиться на креслах, разложить ноты на пультах, взять инструменты в руки — и завести согласованную по некоторым параметрам музыкального мастерства шероховатую, с одним характерным рисунком, как шагреновая кожа, лямку бродячего, переносного механического организма-ящика под трепетным, дворово-уличным, но призывным, ожидающим отклика именованием «шарманка».

Каждый решает и разрешает по-своему эту шаткую разделенность двух основополагающих понятий: власть — подчинение. Не раз убеждалась, что Проваторов в этот словесный ресурс вводит, как яркий и благородный гражданин вселенной, понятие воспитания. Именно оно сможет выровнять два противоборствующих лагеря, потому как воспитание — это неоднократное проговаривание желаемого и желанного для всех участвующих сторон, которое постепенно, с обоюдного согласия, переходит сквозь употребленное знание в востребуемое понимание.

Проваторов всегда полагал, что именно в камерном оркестре возрастает роль педагогики в самом высокородном, высоконравственном, высокообразованном и высокопоставленном смысле. Дирижер по месту распределения работы становится на эшафот, вытаскиваемый доброй дюжиной непреклонно-оценивающих и требовательных глаз, насыщенных многоликим и чаще всего труднопоколебимым содержанием, взимающих пошлыни, фланирующих и делающих утренний мочикон — бог знает с каких еще давешних пор: до потопа или уже при кровном царе Горохе.

Повышается ответственность взаимопроникновения друг в друга всех человеческих людей и находящихся рядышком читаемых текстов. Растет преисподняя тонкости и изящества, обнаруживаемых в нотных строках, читать и воспроизводить которые стоит в развернутой доскональности, пространности, обстоятельной подробности, частной, но не индивидуалистичной детальности.

Требование глубочайшего воплощения всех тончайших нюансов текста ведет к созданию не только особенной и неповторимой ни при каких иных, даже одухотворенно-благоухающих обстоятельствах системы ценностей, но и к сотворению созидательной и сложнокомбинированной музыкальной микрокультуры, в которой сочленяются и золотой фонд, и мера вещей, и тонус нескольких измерений.

К этим нечеловечьим атрибутам микрокосмоса добавляется выспренный человеческий фактор — возможность, переходящая в необходимость восприятия сего сотворенного в сокровенном по своему

существо, заветном маленьком, или на худой случай, небольшом зале. Ведь только в нем — суть общения, соприкосновения с музыкой приобретает более интимный, близкий характер. Вся обстановка настраивает на восприятие тонкости. Происходит тотальная смена категорий в этом пространстве коротких измерительных отрезков — слышимое становится улавливаемым, а улавливаемое — осязаемым. Запоминается каждый голос в необычайной, практически материализованной подробности, достигнувшей уровня незыбкой достоверности и близости. Вся окружающая обстановка настраивает и на отшлифовывание, и на восприятие тонкости как неподдельного атрибута этого крохотного, некоего мироздания.

И все же молекулы ДНК нашего героя привыкли разрешать распри более протяжного или протяженного пространства, где господствует масштаб лиц иного порядка, а иногда и склада.

И все же это непосредственное постижение строя музыкального текста какой-то неприхотливой, и даже слегка мелочной стороной может отдавать толстогубой ордой, теснящейся, толкающей, толочущейся и сгущающейся в груды и массы раскаленного металлического тела на дне стометровых атлантических или тихоокеанских волн.

В камерном зале, приближенном к размерам аудитории, где размещается в пределах сцены человек 25–30 — невозможно даже приблизительно смоделировать то, что свободно и спокойно пребывает и умещается, то, что воплощается на грани реальности в шеститысячном зале.

Проваторов формулирует одно из умозаключений по этому поводу весьма просто: «Даже «Евгений Онегин» во Дворце съездов потерялся. В небытие уходят камерные, лирические, интимные сцены, которые не возрождаются ни в коем случае, даже если начать их рассматривать в бинокль, даже если вы вдруг доверились кому-то и отважились на тонкое общение. В больших залах должны исполняться масштабные произведения».

И все же это туманное закулисье сплетения крошечного и громоздкого наш герой разрешает в мерах своей судьбы — исполнение камерной музыки лишает его заведования и раскрытия утонченно чувствуемого и предчувствуемого потенциала сверстанного представления о самом себе, о своих профессиональных принадлежностях и качествах.

Ген самопонимания в границах самооценки требует определенной глубины самовоплощения. В этом случае — огромного размаха, объема, широты и диапазона.

Кажется, что именно после триумфального успеха с камерным оркестром Проваторов как-то с мягкой грустью проговорил: «Требует выхода годами накопленная магнетическая энергия. Успеть бы воплотить все это. Время идет. А Германа все нет».

«Какого Германа?» — спросила я.

«Германа моей исполнительской судьбы», — негромко, но довольно отчетливо прозвучал ответ.

РАЗНАРЯДКА ВЛАСТИ

Отношения дирижера с оркестром — одна из самых загадочных и противоречивых сторон как и написанной, так и ненаписанной автобиографии любого маэстро и подопечного ему коллектива, так и фантазерских или правдивых жизнеописаний тех, кому только ни придет в голову поразмышлять на эту животрепещущую и животворную в смысле неожиданных разворотов бытия, с окрасом ремесленной злободневности тему.

Представляете, какое обширное возникает поле для дискуссионной, отнюдь не монотонной, словесной или бессловной деятельности, когда на самом деле можно установить, что камерный оркестр может обойтись без дирижера, а симфонический — нет. Он даже может вытолкнуть в небытие дирижера, который, казалось, является ему родным, особенно если присмотреться со стороны. Вытолкнуть, избавившись от него жестоко и безапелляционно, с полным набором жестокосердных синонимов русского языка, каждый из которых ярко и образно очертит существо оттенка избавления от всякого определенного маэстро, даже имевшего статус приговоренного к вечной любви.

Дирижер будет кувыряться безжалостно и беспощадно по ступенькам лесенки психологического насилия, чаще всего удобренного почвой своего, доньше здравствующего и всетерпящего кровного пристанища, обители, которую бывшие друзья, превратившиеся в недругов, громогласно и беззастенчиво обозвали теперь, на бывшем пороге входа в общую оркестровую житницу — логовом или берлогой, он пройдет сквозь свирепую и люто обустроенную клетку бесчеловечного и кровожадного мщения, что в высших, или самых низменных своих проявлениях становится варварским, зверским, с живодерским налетом оголтелого или утонченного садизма, взлелеянного, но не повергнутого прочь самыми первоначальными шагами магии непредсказуемых человеческих и дирижерских метаморфоз.

Оркестр бойко, иногда с типографским оттиском волчьего нрава сбрасывает с себя ярмо каждодневного дирижерского милостивого приветствия, которое еще вчера приносило обоюдную творческую пользу

и отражало живучесть могучего, как лапа застрявшего в живительном для рыб подводном пещерном гроте цветного аквалангиста, почти вакхического и весьма жизнеспособного действия, которое смогли породить только пара, только двое, как и все пленительное, четное или нечетное на свете, в данном случае — человек с палочкой и люди с инструментами.

Тут же, при перевертывании событий, произойдет параллельно и смена привычных и востребованных стереотипов, осуществится подпрыгивание с переворотом ломких, но звонких понятий, подмена ритуальных, брадобрейских именовании, приписанных и воцарившихся еще в чистые времена тупейных художников.

Здесь воцарится мир антонимов русского языка, и вместо патетики пробудится паясничанье, вместо бигудей — шило или электродрель, вместо досужей, почти бульварной головоломки найдет свою пристань мир платонических идей, а панихиду кто-то перепутает с паникерством, инертность же оберет свой второй голос в ранге пьянящего, сотворенного на скорую руку, кривляющегося и мобильного, но не могильного, напевного дурмана.

Представители дирижерской профессии крайне редко выходят на пенсию: чаще всего они подвластны движению неощутимых, но важнейших эфиров, которые ведут по тропам мастерства все дальше и дальше, покуда по мановению чьей-то гимнастической ленты их бег не перейдет в миры бесконечной эволюции и красоты вселенского обихода полимеров.

Иногда приходишь к мнению, которое никто не сможет опровергнуть, а кто-то наверняка сможет доказать и научным путем, сколь разнолик и необратим энергетический масштаб и качественный потенциал восьмидесятывосьмилетних или девяностопятилетних дирижирующих старцев, их обойма неподражаемых жизненных и двигательных успехов в области непреходящей пластики тела и самовыражения, а также крепость тела и духа, реализованная умножением на доброе и уважительно-ласкательное отношение к своему внешнему и внутреннему миру других.

Обычно такие представители дирижерского племени очень долго правят оркестром, иногда подобные сроки могут доходить до уверенных нескольких десятков испытанных и добротных лет. За это время создаются не только традиции, но и освященные ими, полноценные устои и когорты обычаев исполнения и сохранения этих традиций. Вырастают сакраментальные, до состояния тонкой металлической, но не хрустальной посуды поколения воспитанных, самодержжно-уважающих существо не только оркестрового миропорядка музыкантов.

Однако бывают и другие причины смены дирижеров в оркестре, в том числе и самых главных, которые, казалось, никогда, уж при нашей жизни так точно, не покинут свой адмиралтейский, командный, насыщенный элементами акробатики, гвардейский пост. Проваторов с горечью рассказывал однажды очень трогательную, драматическую, и даже трагическую историю о его коллеге-дирижере, который сумел создать, а затем сплотить, и, наконец, в самом высокородном смысле — воспитать оркестр. Он собрал разрозненных музыкантов, которые никогда не знали друг друга раньше, до знакомства с ним, научил их играть всех вместе, возвел их мысли, чувства и действия до такого благородного состояния, что они познали сами себя, а также открыл для этого уполномоченного создания мир, взяв за них ответственность за себя, а также начав выступать вместе с ними, узаконив полет своей знаменитой фамилии на общей афише.

Но вскоре произошло то, что поначалу казалось невероятным: драматическое произведение с таким желанным, счастливым концом превратилось в рьяную трагедию с налетом горестным, а если воспользоваться сказочной терминологией, то и горемычным.

Плоть сплоченного искусной рукой коллектива почуяла некую ведущую актуальную силу, неробеющую самодостаточность, которая подстерегла момент, когда главный дирижер уехал на гастроли, она взяла, да и собралась компанейскими усилиями, и, пригласив нового маэстро, решила отправиться на свои собственные гастроли.

Затем пришел черед нового дирижера, очень известного и почитаемого: как же он мог отказаться от работы с таким уважаемым и довольно представительным коллективом, созданным и возвращенным его достопочтимым коллегой. Дни измеряли свой оркестрово-дирижерский ритм жизни. И с новоявленным руководителем было несколько весьма успешных выступлений.

Потом пригласили еще одного дирижера, за которым последовал другой, третий. И тут невзначай проникла в существо музыкантских душ одна примечательная и незабываемая идея, которая чем-то олицетворяла злобный или для кое-кого угрюмый оскал российского молодящегося капитализма, который встряхнул громоздкими плечиками и воскликнул без громкого или тихого эха: «А ну-ка, ребятки, забудем на время свое благодущное прошлое как неизлечимый отросток аномальной опухоли, да и найдем себе для укрепления близлежащего иммунитета человека с вакциной менеджера».

Задумку удалось воплотить в жизнь. Новоиспеченно-новоназначенный менеджероподобный управляющий сказал свое веское слово

приглашением вселиких и всевозможных, просто хороших и попросту высококлассных дирижеров. Оркестр стал ездить по всему миру, и на вид, а может, и по самому существу, нашел свои райские места в мире счастья и во всех своих не крючкотворных и картавящих интервью, которые раздавались направо и налево околоприходского промежуточного бытия, и утверждал, что родился под счастливой звездой в карамельно-кармазинной, рубироидной, цвета хаки рубашке.

Ясно, что удачный фейерверк дирижеров в бездирижерском оркестре не сложился бы без чудес триумфального первородства тотализатора великого педагога, положившего начало возникновению этой музыкальной инфраструктуры в рамках нашего моментального и совместного пребывания на белом свете.

Забывье учителя не становится атрибутом размышления о нравственности в сфере деятельности оркестра, как судит об этой проблеме наш герой, а трансформируется в будни ожившей повседневности: «Наш коллектив смог сберечь себя, выжить, проявить и зарекомендовать свое искусство самостоятельно».

Фитюлька, невеличка, малыш, коротыш, недоросток? Нет! Опломбированное монстрообразное, но со щепетильностью положительности, не Емелиной, а самопотребляемой.

Так и хочется привести в этом выстраиваемом тексте фамилию обманутого дирижера, однако проваторовские ремарки, наподобие: «Все рассказанное может быть предано гласности спустя энное, что значит «неисчислимое» количество лет после моей смерти». Однако поскольку Проваторов не собирается вовсе умирать, а я ему вполне доверяю по всем доступным временным, но и пространственным параметрам, то все это в целом просто означает, что оповестить любопытствующую общественность не представится подходящего случая никогда. Не будешь же спорить с вечностью. К тому же все эти пертурбации дирижерского бытия имеют в расстановке проваторовских акцентов в качестве логической основы нравственные постулаты, орошенные истоками просвещенной морали, которая, к сожалению, сейчас особенно не в моде.

Однако увы, эта история носит вполне устойчивый морфологический дирижерский характер: практически каждый, проживающий на нашем свете маэстро, будучи самым оркестровым главным, а заодно и уполномоченный рядом важнейших прав, все же испытывает весьма сложную и неповторимую гамму чувств при своем уходе из коллектива, в котором работал с полнейшей отдачей год или два, или же лет тридцать или сорок.

Может быть, такой уход — плата за расторможенно-растаможенную энергию взмаха, однонаправленного на подчиняющий эффект всех, кто только не попадет под руки на доверенной во всю изведенную силу власти площадке сцены?

Неослабная мощь искусства зовет к себе всех, кто способен ее оценить и познать, однако жестокость как средство сплочения разноликих индивидуумов в коллектив с одними благородными и высокими стремлениями и желаниями приводит не только к исполнению ритуала первобытного, не дикого жертвоприношения, но и ко вполне конкретным жертвам — в первую очередь психологическим. Повезет, если нанесенные раны зарубцуются и заживут без гломогласных землетрясений, но более вероятно, что боли сберегут боязнь, переходящую без посредников в прямизну варварской и бесстрашной отваги, вожделенно помахивающей жупелом пурпурно-багрянцевого маховика раболепного мщения.

У каждого дирижера — свои моменты напряженности, которые возникают при его работе с оркестром. Причем эти точки торможения или притирания друг к другу двух главных действующих лиц пьесы — аттракцион человеческого лицедейства, в котором принимают участие все персоны: от самых скромных по звучанию и известности имен, до самых звонких и выдающихся фамилий, занявших свои места с обеих сторон неподвижного по наполненности смыслом дирижерского пульта.

Противостояние есть всегда, но иногда оно может спрятаться за камуфляжем и широтой задействованных спин в этом людском служебном отпращивании.

Первой ступенькой, которая может оградить дирижера от наступления оркестра, относящегося по старозаветной привычке к заглянувшему к ним на работу маэстро с начальным легким подозрением, может стать хорошее знание и овладение музыкальным материалом, с которым приходится работать сегодня в оркестре. Оно тут же расширит поле деятельности прав оприходованной на месте, дирижером введенной конституции. Ну, а второе исходное правопримененное средство — это обладание культурой слова и дела, культурой вообще и культурой общения.

Шеренги отправленных в ваш адрес острот и колкостей могут быть парированы отточенным чувством юмора, как и реплики, оформленные разнообразием заявленных на репетиции человеческих страстей в форме всевозможных отраженных раздражений, небрежностей, пренебрежений и заурядных непониманий.

Всякая колкость, не терпящая своего различия от класса насмешек, потворствует разрушению артельного единства искусного производства потребляющегося искусства, она искушает устои налаженной атмосферы равноценности каждого инструмента, моделирующего совместное бытие всех собравшихся, и противиться сможет ее лихо отплясываемому танго лишь хладнокровие и ответственность за свое мировоззрение рассудка.

Артистизм может разгадать намерения вполне членораздельного и неугомонного ехидства, ядовитости, едкости горючих и резко воспламеняющихся газов мефистофельского дыхания, что язвительно дают о себе прыткую знать саркастическим зубоскальством мелких, а иногда метких издевок.

Не к месту подоспевшие нотации слегка смогут утончить форму назидания, однако не смогут изменить в кардинальных желаниях существо обледенелого духа местных всамделишных душещипательных состояний.

Поучительный тон возводит выжидающие, нерачительные разгильдяйские материи в ранг шалтай-болтайских — только при халатном отношении неблагонадежного дирижера, который затеял восход своего беспрецедентного солнца неважнецки лимитированным, качающимся в три направления света диссонансом.

И здесь обстоятельный бал правят терпение, лояльность, неотлучное дружелюбие, маскарад невинности, необъятность и безграницье доверия, штиль обоюдной, безмолвной ответственности, сразивших шквал беглого верещащего трафарета, пережиток оскудевшего и маячащего виршеплетства и ветряную мельницу полоненного провинившегося витийствования.

Словесная зарядка переходит в разрядку, а далее, если следовать обычаю, в пленение непотешного либерализма общего дела.

Моменты напряженности наш герой разрешает в давно выверенном и проверенном тысячами испытаний родниковом ключе: преисподняя заговоров сдает свои права благородству тонкого юмора или же емким и доступным всем участвующим, повелевающим и благоволяющим к всякому присутствующему философским мирам, представшим в форме слов, породившим представления и аккуратно раскрашенным в приветные тона понятиям. Иногда спасет и мимика лица, или же благоразумно сориентированный жест этого приверженца маящего ровного строя оркестра.

Проваторов — копилка историй о тысячах многоярусных и многообещающих столкновений оркестров с дирижерами, которые приводили

к таким же тысячам необратимых и непредвиденных, однако вполне неожиданных стильных последствий.

Темпераментный итальянец Тосканини на одной из репетиций в лондонском оркестре бросил чопорным и вельможным англичанам: «Вы играете, как свиньи». Нависла угроза расторжения контракта, ибо английские музыканты потребовали, чтобы Тосканини извинился. Похоже, они не учитывали, что само по себе подобное раздражение органично и незлобно входит в существо южного темперамента этого великого мастера.

Это понимали в полуостровной Италии в такой же степени органично, в какой эту искренность чувственных порывов дирижерской природы не приняли музыканты на острове, прекратив игру. Никакими дипломатичными нивелировками не заглушишь проступающую национальную природу, что уготованы каждому из нас традицией, культурой и проявленный веками беспрекословный темперамент народа.

Тосканини не извинился. Единственное, что он согласился сказать на утро следующего дня с неповторимой изысканной доброжелательностью вначале первого часа репетиции: «Доброе утро!» и приступить к совместной с оркестром работе. Говорят, что с дирижером контракт все же был расторгнут.

Эта история носит характер легенды, которая наверняка на самом деле была одна, затем кто-то рассказал ее по-своему, удоблив своим жизненным опытом и пережитыми страстями. А быть может, она произошла и вовсе не с Тосканини?

Домыслы правят миром легенд, перелистывая и пересказывая готику шрифта старых, безоружных от гнилостных поползновений времени бактерицидных камфорных утопий, которые скорбно глазуют на магию собственных будущих осоловелых превращений из решетчатого, засекреченного подвала тихих бесед адаптированной под нужды времени скороговорящей истории.

Однако иногда стоит поговорить о выскальзывающей из рук вечности немного в ином конструктивном плане, в формате проваторовского тезиса: «Все известные люди хоть в чем-то и в какой-то степени талантливы. Каждый из них прежде всего — организатор своей карьеры».

И здесь стоит не забыть один рассказ Проваторова о том, как иногда профессиональная знаменательность собственного личного дирижерского средоточения становится узким, треугольно-циничным ограничителем прикладной свободы оркестра и особенно — наполняющих его личностей.

А эта история приключилась во времена работы Проваторова с самарским оркестром. Как-то на этом провинциальном небосклоне решила засветиться одна московская, а затем и широко раззаграниченная дирижерская звезда. Она имела вполне важную и устойчиво демонстрирующую самую себя достоверно-публичную ценность, которой потворствовало наличие околмузыкантской — на уровне потребления слова — говорящей фамилии.

Шла репетиция концерта с оркестром. Проваторов именовал состояние происходившего в те репетиционные времена как в какой-то степени восхищающее, но в большей мере — шокирующее.

Принятый дирижером ход работы породил возражения у музыкантов. Их биение сердец не совпало с ритмом оркестровой жизни, привычной столичному дирижеру. Уровень ответа накопленных возможностей не соответствовал запросам требовательности, предъявляемой гастролером. Это произошло не только потому, что самарские музыканты в большинстве своем не имели высшего образования — в их городе не было консерватории, но и потому, что московский маэстро с ранней молодости был избалован выступлениями с лучшими коллективами: с тех пор он не признавал никаких, не только творческих компромиссов.

О, как он подобострастно наслаждался своей виртуозной, мастерски отшлифованной техникой, добытой в строгом рукопашном бою, за которой так не попевали местные оркестранты: она обернулась для них самым непредсказуемым бедствием, сродни легендарному нашествию воды вокруг Арарата.

Похоже, что маэстро впервые осознал актуальность важной составляющей своего дирижерского таланта — садизмообразующей его стороны — он открыто и откровенно наслаждался испытанием трудностей подопечных ему музыкантов, смакуя и упиваясь навязанной им ролью судьи, в чьих руках сосредоточилось все саркастичное и колкое, аккуратно-насмешливое блаженство, улаждающие все его жуирующее мелкокрепостное, осведомленное высокомерие.

Место возможных напутствий и обучений уму-разуму заняло глумливое изголение, куражащееся, немудреное, переходящее в класс надругательств и измывательств, словом, во все востребованные в этом мире возможные оттенки несфабрикованных издевательства, которые, однако имели вполне профессиональный характер и не приобрели форму приоткрытой насмешки.

Так было предъявлено особенное умение — не быть равнодушным к чужим ошибкам и одновременно грубо шаржировать их в пределах ободренной опытом своей профессии.

Самобытный фемидный жрец вскоре стал раздражаться собственной неустроенностью громоздкой, неповоротливой фортуны в этом неизворотливом оркестре: стало звучать и много ядовитых слов. Требования нарастают. Но они не выполнимы. Дирижер начал играть на своих раздосадованных нервах, и изощренный глашатай изящного садизма стал постепенно испускать последний, ютящийся на самовластном и недолговечном тиранстве дух и сгущенные в малюсенькую пробирку силы долготерпения.

Известность давит — музыканты предпринимают титанические усилия, они из кожи лезут вон, чтобы только угодить. Но снисходительность не предвидится: требования к азбуке воплощения законны, они подкреплены всеобщей дирижерской декларацией прав, так что толерантность не в почете, приходится закатать восседавшим на сценическом троне оркестрантам кружевные рукавички еще повыше. Но и это не помогает: музыкантская общность вследствие редкой концентрации словесной токсичности под воображаемую сурдинку поступенно трансформирует в потешный полк.

Настояния в виде ультиматумов, торпедирующих воплотительный процесс, упирались в непробиваемую стену трансцендетной упрямости летального отсутствия и сил, и мастерства, и ответственности.

Это плачевное положение дел в самарском оркестре усугубилось тем, что программу концерта выбирал сам заезжий дирижер. Он ведь не знал, к исполнению каких творений могли бы музыканты оказаться лучше готовы.

Для Проваторова, высланного на руководство этим коллективом несколько лет назад, подготовка к этому концерту оказалась тревожной, неким нелицеприятным испытанием из области невероятных и запретельных условностей обетованной им реальности и граней возможностей.

Проваторов вступился за оркестрантов. Как? Наверное, это останется секретом: «Приезжий златоискатель был несомненно прав, когда потребовал, чтобы окружающие его самарцы играли, как Госсоркестр, но в данной ситуации это означало «снять стружку с голодранцев и уехать».

Другое проваторовское метафоричное определение этой истории с угрюмым лицом — забредший на огонек глубинной российской действительности, строгий и талантливый, с ярко высвеченным мобильным и знаменательным, не крохоборным кругозором, ставший, по сути нелегалом в легальной провинциальной жизни, высекал напрасные точеные искры на фоне Бетховена. Похоже, что единственным способом установления этого несбыточного соответствия было хотя

бы на несколько мгновений или же продолжений суток «держать августейший оркестр в черном теле» — в жутком напряжении, может, в чем-то надежном, но более всего — вульгарно неестественном, крайне деланном, сварганенно-напартаченном на скорую дирижерскую руку, по-дьявольски щегольским и наверняка, в самый решительный и почти подвижнический момент опростоволосившимся.

Одна привычная в своей непреходящей сакраментальности классическая фраза Проваторова на сей счет: «Я не могу высекать искры подтянутости, жертвенности, натянутости даже на уровне условном или тоталитарном».

Культурный человек может приехать, всех построить на платном эшафоте, напугать пленительно плетью, заморочив плешивые головы, погнушавшись, выступить и, накормив присутственную общественность березовой кашей, уехать.

И вновь эти и им подобные дирижерские проделки Проваторов относит в подопечные педагогики, анализа грозových или предгрозových ситуаций, накапливающих в столкновениях людей с различием оприходованных позиций, с точки зрения интеллектуальности и интеллигентности подходов, зрелости воспитующих идей и учительско-ученических парадоксов на злобу дня.

Эти дирижерские происки выставляют в обыденном мировоззрении нашего героя и такую оценку: «Это педагогически неверно — стремиться заставить нормальных людей прыгнуть на три с половиной метра. В итоге получается, что ценою стресса приходится возвышать людей к высоким материям, и даже к исполнительской совести путем нагнетания предельной психологической угнетенности.

Гастролирующий маэстро приехал и уехал, а оркестранты тряслись от страха всю ночь — так кардинально на них подействовали постановки к стенке разбуженного не на жизнь, а на смерть пристыженного самосознания посредством воззвания к невероятным подвигам в сверхэкстремальных ситуациях.

Атрибуты тепличной жизни, сфокусированные в праведной стороне жизни столицы, не смогли уготовать для себя бытие в тепличном хозяйстве провинции. Овладение стойким ароматом незахолустной периферии — это назначать провожатого в раскрытие собственного профессионального генетического ресурса. Далеко не каждый тихо, спокойно или умиротворенно, пропорционально и реально способен взвесить существование ближнего как такового и невыспренне-данного не в Москве, а, например, в Самаре. А если такое возможно, то и ввести и столичные ощущения жизни — не самому опуститься до

мелких и низменных широт, а постараться потянуть других к собственным высотам.

В проваторовских кулуарах сохранилась весть о совершенно иной ситуации соприкосновения дирижера с оркестром, которая произошла, правда, не в российских обширных землях, а на территориях бывшей «Священной римской империи», да и поведал ее сам знаменитый валторнист, отец Рихарда Вагнера.

Всякий раз, когда Проваторов рассказывает эту историю, он вкладывает в нее столько изящной томящейся иронии, что хочется присутствовать в этом мире мягкого и уважительного юмора как можно дольше.

Как-то раз в весьма представительный и известный оркестровый коллектив пришел на работу молодой дирижер, опыт и вес которого на общественно-политической арене музпроизводства только начинал обретать свои, пока только лишь эскизно-продуктивные формы.

Он приступил к репетициям. Провел их две или три, или же провел только лишь два или три часа, как прозвучал внятный язвительный приговор всему дирижерско-оркестровому действию.

На вопрос администратора: «Скажите, что вы будете сейчас исполнять?» Последовал не подлежащий никаким юридическим протоколам добросовестный ответ: «Мы не знаем, что за произведение будет исполнять этот дирижер, а мы будет играть такую-то симфонию Бетховена.»

В чем же все-таки дело? В профессиональной неподкованности молодого маэстро или же в неподготовленности к исполнению данного конкретного произведения, что стало поводом для недружелюбия со стороны оркестра? А может, дело в неспособности применить злополучную власть посредством сопротивления материала воли? Тихий рокот гуттаперчивого скипетра не стал кормилом правления потому, что владычество, оказавшееся рядом, заявило с мощной силой полномочий шапки Мономаха в более самовластных вместительных размерах.

Получается, что власть идет на власть, воля на волю, мощь стирается силой, владычество одной подчиненной территории стремится оккупировать другую.

Но можно получить и иной, удвоенный результат, который, вклинившись в борение емких, антиподных капиталовложений, заявит о себе приобретением двусторонней, двужильной и двукратной энергии и поведает о деградации как о декадансе, переходящем в деликатную декламацию приемлемых воодушевленных материй.

В ходе некоего нами обозначенного мыслительного процесса можно вновь внести очередную ясность в существо проваторовских градаций и классификаций дирижерских индивидуальностей. Так вырастает и очередной принцип разделения существования на этом свете его коллег-дирижеров. Причем на этот раз коллекция этих персонажей вырастает как бы с обратной дирижерской стороны — не со спинного тыла, как мы уже пристрастились судить по привычке, а с оценки их фасадного приложения — достоинств оркестров, с которыми им приходится выступать.

Здесь типология невозмутимой систематизации своим основным невозмутимым иезуитским рефлексом исходит от кладезей античных многоярусных садов и ведет свой благотворительный счет в форме разности определений: хороший оркестр, средний оркестр или же плохой оркестр.

Отдалим от нас качественную оценку дирижера на эти несколько печатных страниц, хотя в полете нашей традиционной мысли, как вы понимаете сами, сделать это будет весьма непросто.

Теперь синьор дирижер превратится, наконец, в уверенную невидимку, а музыкальные коллективы неожиданно размножатся всевозможными, переливающимися всеми цветами радуги разнохарактерными и разнокалиберными самоцветными пестротами, которые только могут сложиться и ужиться на этой планете.

Уличительные и разоблачительные категории смогут вывести на чистую воду гигантов оперенной музыкантской мысли, а размокродившиеся раскрасавицы расплывчатых симфонических плодоношений смогут, наконец, в отуманенном отчаянии оттянуть тяжесть отучневшего кошелька.

Каждый дирижер-невидимка, в том числе самоучка, (а таких довольно много в нашем мире звонких отцовских фамилий), хотя бы приблизительно предполагает, с какой по уровню оркестровой компанией ему предстоит встретиться.

Язвительное словесное уничтожение самарского коллектива, на которое пошел описанный в прошлой главе гастролер из столицы, под силу нервам и слогу далеко не всякого дирижера. Геростратова слава тешит помыслы далеко не всех.

Бывают и такие ситуации, когда сребролюбивый маэстро закапризничает и превратится в отверженного или самоотверженного отшельника. Ломкие причуды дури и блажи, уполномоченные строптивым привередничаньем капризули скорей всего станут итогом профессиональной неудачи — неспособности исполнить произведение с плохим оркестром: дирижер-то привык выступать с хорошими.

На звуки «SOS» никто не прибежит. Так что стоит убежать самому. Как можно подальше — от уничтожающей критики, от софистики собственных показателей рук, от какофонии каланчи, обратившейся пигмеем.

Капитальная и прочная капитуляция возымеет свою могущественную репрессивную канитель, и три ее величавые составляющие — волокита, маета и морока ухнутся в ощутительный спорами тканей ног палящий шаг по притворным ступенькам в присмотренную заранее бездну.

Присмирившие перебежчики часовых поясов подкараулят аутентичное в своей приземленности движение нижних конечностей, у кого оно есть, а отставшие или оступившиеся заступники уйдут на попятную своей засветившейся в приглядном свете фортуны. А ведь можно поругаться или слегка поссориться не только с самим, даже самым хорошим или нехорошим коллективом, но и с дирекцией оркестра, которая весьма любит иногда во весь ратный голос заявлять о себе, или же не приглянуться какой-нибудь усомнившейся в своем нарушенном интеллектуальном достоинстве нееловой шишке из отряда местной или областно-районной партячейки в холодные времена мрачных семидесяти лет, выкромсанных у истории с начала октябрьских дней ноябрьского переворота. Всевозможные размолвки могут пройти тысячи отборов и сотни классификаций от лакированных недоразумений и перекоров до срамных, ретивых дрязг и склок, средоточенных в форме общественно вредных сил в подземных мирах, отдаленных от нефтеносных географических рубежей дирижерских истинных профессионалов.

И здесь стоит уступить место другим по классу размышлениям, а именно — вопрошанию, насколько плохое плюс плохое, или еще плюс самое настоящее, выверенное плохое может превратиться в то, что принято считать и полагать хорошим.

Объявленная выше трехступенчатость бытия оркестров проявит для нас пока лишь только наклеивающиеся грани мысленной обрисовки среды существования столь разноликих маэстро, испещряющих своими галоппирующими следами каждое секундное вращение земельной орбиты, подталкивая и насыщая своими бегущими аурами эти распахнутые в виде океанических разломов, рукоплескающие самодержавным самобичеваниям глазницы.

Самая общая планка дирижерского мастерства приобретает индуктивную льготу соблюдения собственной порядочности и упорядоченности самобытной индивидуальности в прохождении сквозь лакмусовую

бумажку свойств руководства отдельно взятым коллективом в лауреатской номинации или мыслительной категории «конкретный оркестр».

И здесь стоит привести очередную цитату из Проваторова, которая красноречиво засвидетельствует, в чем же, наконец, дело. «Хорошо, средне и плохо» в данном случае совпадут с «высоко, средне и низко», — каждая из этих ступенек, в свою очередь, — может стать словом-приложением к определению «профессиональный».

К тем оркестрам, у которых профессиональный уровень может быть обозначен как «высочайший» — а таких единицы единиц в мире — к ним можно «применить высочайший стиль высокопрофессионального общения». Причем все эти высокие слова объединены модальностью глагола «необходимо»: они просто нуждаются друг в друге — великие оркестры и способные соответствовать их интеллектуальным запросам великие дирижеры.

«Они все знают и вас узнают. Они знают не только, сколько будет дважды два: когда четыре, а когда пять, но разбираются и в тригонометрии».

Вероятнее всего, что в столь высотных материях и наша теория относительного познания на уровне скрещивания руки и слова может дать некий непредсказуемый не то сбой, не то, наоборот, скачок в развитии. Все богатство своих требований дирижер может выразить каким-то иным, более достоверным и удобным способом, утвержденным не только и не столько словом и рукой, сколько морганием глаза.

Невладение языком, озвучивающим задумки речи, вырисовывает пластику взгляда, который и организует доброкачественность ответа, а также уважительную и внимательную ответственность оркестра. Специфика пластического таланта каждого, кто заступил на вахту дирижерской ворожбы — будет оценена по достоинству, откуда бы ни начала свое проявление и поступление разнообразица примененных маэстро флюидов, проистекающих из всех, даже самых невероятных мест, как в форме уличных монологов подъездных бабушек, так и в кроссворде ассоциативных иллюзий, или же почитаемых в Старом Свете серьезных категорий философских безделушек.

Вот напишешь пару строк о таком великом знатоке своего дела, монстрообразном выдающемся оркестре, и невольно захочется предположить, как же все-таки сможет он себя повести, если дирижер вдруг предстанет перед ним не как столь же отъявленное монстрообразное существо с набором природно-породистых прикладных качеств, а каким-нибудь скромненьким лилипутиком, неведомо как забредшим на сильный огонек.

Что эта монстрообразная коллективная составляющая сможет совершить, чтобы избавиться от столь неуклюжего человекоподобного животного, для которого весьма желанным и даже спасительным после парочки минут стояния на дирижерском подиуме сможет стать изворотливая вывороченность наизнанку крепостной души до реформы 1861 года или же постирка и развешенность лихо отглаженных костюмно-фраковых материалов на каком-то, внезапно перекрашенном в цвет желтого тумана заборе из острых колов, ведущем свою традицию еще от архитектурного классицизма островных построек Робинзона Крузо.

Конечно, ракурс нашего околокапельмейстерского общения можно представить и в другом солнечном свете, подчинив его бытие формуле, трущей свою хребетонесущую спину о кулуары всех на свете оркестров мира: «Постоянный дирижер оркестра минус воспитание оркестра получается дирижер-гастролер».

Так вновь в проваторовском доступном для нас инобытии воцаряется воспитание и воспитанность как средства жизни и коллективного разума, и отдельного дирижерского приспособительного составляющего.

Если дирижер правит оркестровым балом в качестве главного, то выверенная словесность предложений отправляет нас к методичному разрешению самых первоначальных трудностей в установлении контактов с оркестром, постепенно выстраивающих высшую технологичность ритуалов исполнения.

Правящий дирижер будет знать изменения настроений, так и спиритуалистичность духа подопечной группировки столь явно, что сможет регулировать методику раскрепощения или зазывания всех, не только зевак в необходимую обитель всевозрастающей и всепоглощающей технологичности.

Водопад пластики слов, рук и глаз смогут подкорректировать и неожиданно или жданно снизившийся уровень как самовыражения, так и компетентности прозаседавших в оркестровой яме музыкальных коллег.

О, мы забыли указать условия присоединения к нашим познавательным понятиям в дирижерском ремесле еще одного, постепенно переросшего в не условную, а в безусловную категорию, дополнившего первые два — слово и руку. Им на сей раз обязана высказаться присоединенная категория глазастости или глазливости, и сам сотворивший ее — нестеклянный глаз — в разгадывании наших, дурманящих силы хлопотливой души дирижерских ребусов. Глаз активно вступил в свои

изъяснительные права уже на предыдущей странице нашей книжицы, в качестве почти что «ижицы».

Я поняла, что один из высших пилотажей дирижерской техники — это как раз и есть управление оркестром запрограммированно-магнетическим, упорядоченным, в обозначении грозного присматривающего смысла направленностью всевидящего солнца зрачка.

Тогда могут не двигаться ни руки, ни ноги, тогда весь ореол звучания глазурирован безгласными глазницами бездонного в своих запросах и чувственных вожделениях коршуна, который только и знает, что приглядывать себе поприличнее жертву.

Как тут не вспомнить поэтику восторга Проваторова, восхищавшегося со всем миром доскональными гипнотическими происка-ми гляделок гениального дирижера Фрица Райнера, который, если прислушаться к легендам и славе, почти ничего никогда не говорил. Наверняка самым часто употребляемым им словом могло быть, по нашим догадкам, какое-нибудь «доброе утро» или «добрый день» — в зависимости от времени начала репетиции.

Он обходился минимальным не только количеством слов, но и остановок оркестра в продолжение репетиционного часа, и его жесты носили довольно скромный характер.

Этак не спеша пришел человек за дирижерский пульт и негромко сказал: «раз» и достиг весомого мирового признания. А было это, говорят, в чикагском оркестре, где немец Райнер проработал тридцать лет. Невольно ударяет в голову предположение, что у этого дирижера самое интересное — отнюдь не его работа с оркестром, а сам некий магический подход к оркестру — так и сквозит оторопью в мыслях уверенность в том, что всякое его, даже самое мелкое, движение приобретает изящество крупного штриха точнейшего повелевания, оно обретает свою материальную плоть в руках музыкантов, выказывающих полноценность своего понимания и осознания того, что с ними происходит, и того, что нужно в какой момент делать.

Испускаемые из выпуклых глазниц проточные клубки информации не только диктуют то, что нужно воспринять, но и то, как выполнить. Интересно, а в какой степени эти столбовые, магнетически-гипнотические потоки смогут проявить себя в оркестре третьей проваторовской категории под названием «слабо-плохие»?

Чудес мало, как и подобных обескураживающих дирижерско-оркестровых контактов. Но они есть. Стоит ли поискать еще?

РУССКОЕ ЯБЛОЧНОЕ ИНКОГНИТО

И вновь требуется для дальнейшего следования задуманной нами идеи привести цитату из нашего героя. На сей раз это будет слово. Слово «тезариус», имеющее не прибалтийский окончательный акцент, а емкое латинское значение, которое со знойной византийской неспешью, но пестованием еще раз поясняет существо во благо и благо прирвитого воспитания.

Точнее всего объяснить сути этого нерусского сочетания букв в ранге слововыражения, оприходованного деятельностью дирижерской профессии, означает те условия вхождения в профессию и в жизнь, когда маэстро становится жертвой абстрактных словесных или обрученных ложными мановениями излишеств, представших на алтаре непонимания.

Проваторовское распознавание смысла «тезариуса»: это способность воспринять говоримое и показываемое целым коллективом, чтобы должно и адекватно ответить запросам дирижера, который в данном случае отменно знает свое дело.

Так продолжается магическая азбука решительных и многорешающих глаголов русского языка — дать и взять, каждый из которых ответственен в зыбком построении пропорции четких отвержений и беспрекословных откликов, реализованных осуществлений и полноценных отвесных или вертикальных непарированных выбраковок и обыкновенных отбрыкиваний.

Отлаженный механизм работы пропорции этих мобилизующих глаголов подразумевает бытие дирижерское в ипостаси зеркала спроса, потребности раскрытия потенциала тех, кто есть личность в этом завуалированном под маститый или непристойный оркестр человеческом объединении. Теперь уже вопрошания за людьми с инструментами, которым повинен ответить уже вооруженный только деревянной палочкой недеревянный человек со сценического манежа.

Рыцарский ответный удар рождает равновесие, которое продлится скорее всего недолго, но будет запротokolировано и отмечено во имя будущих совместных дел.

Придется в это опробированное соотношение все же ввести коэффициент периферийности: именно он поможет различить цвета радуги умов и совершенств инструментальных телодвижений всех задействованных в интеллектуальном казино судяб.

Проваторов не раз размышлял, что один и тот же словесный пассаж в Госоркестре может вызвать гомерический хохот, а в другом, не местном, а ближе к группе местечковых оркестров, породит настороженное молчание, невразумительное подозрение или же отборную пробоину и гибельную течь в пришвартованном поблизости судне.

О, как желает воспеть благословенную оду квалификации оркестра тот дирижер, который получил достойный ответ своим просьбам и приказам. И не только потому, что наверняка в этом случае воздушных превращений получен заметный художественный результат, но и по той причине, что заправляющий дирижер вновь подтвердит свою правоту, верность принимаемых решений и несомненность своих взглядов на мир.

А если что-то затормозится и олицетворится не в той необходимой расчетам мысли мере высшего дирижерского мастерства, то оркестр стоит назвать все-таки плохим, он так и останется трепыхаться в своей первозданной примитивности. Проваторов иногда по этому поводу вспоминает термин своего учителя — великого Кондрашина — «раздирижироваться». Так восходит некая глубинная, если поднатореть и проникнуться, доля ответственности, возлагаемая на выдержанные таланты видоизменения и приспособления дирижерской техники. Впитаться глазами не только в партитуру, но и в академический дирижерский процесс, узнать традицию и перевоплотиться до неузнаваемости, чтобы дополнить старое и привнести удобное новое.

И вновь ход нашей мысли мог бы предусмотреть какой-нибудь маэстро натуральной школы, чтобы снять срез откровенности с очередной дирижерской тайны. Но где он?

Вкрапление в каждую фразу, обращенную на репетиции к оркестру образовательного, просветительского момента в ключе изящно подобранного воспитательного пафоса, возвышало уровень оркестра и подтверждало интеллектуальное величие дирижера, которым на сей раз в мировоззрении нашего героя — Проваторова — был Мравинский.

Будучи молодым, но уже известным дирижером, наш герой лично от великого Евгения Мравинского получил разрешение для посещения репетиций в оркестре Ленинградской филармонии.

Быть может, именно с тех пор для Проваторова каждое замечание или просто слово, обращенное к оркестру, организовано как непреходящий и незабываемый бронзовый сплав тонкой философичности, образности, технологичности, ассоциативной метафоричности, ведущих к одной звездной цели — художественному результату.

Однако не найти дирижера, который бы признал, даже находясь в утробе младенческих метаморфоз, что смог бы променять категоричность хорошего на плохое, которая употреблена по отношению к оркестру: средний оркестр поменять на слабый, а хороший — на плохой.

«Нет, уж лучше иметь дело с первоклассными мастерами, — признался как-то наш герой, гений животрепещущих дирижерских перевоплощений, — тогда они и щепетильно, и филигранно Глинку сыграют, и Моцарта не растянут».

И все же искрящиеся снегом горные вершины искусной педагогики, прорываясь сквозь наледь безысходной тьмы бранных серых скал названных плохими оркестров, подчас оправдывают собственные энергетические затраты, достигая искрометно-успешного в категории «чего-то» с самыми плохонькими по статусу зарекомендованности и положению в обществе оркестрами.

Однако чаще всего бывает так, что толпы меценатствующих дирижеров-воспитателей напрасно тратят силы и время на скрупулезность вытачивания поделок словесных и ручных формулировок не только потому, что не смогут достичь даже самого наималейшего рывка в дергании застрявшего в заячьих или лисьих хвостатых камнях невенценосного коллектива, но и по той слегка деликатной причине, что их многотрудные и многодневные усилия могут быть опровергнуты или же, наоборот, в какой-то мере учтены не в отвлеченном, а вполне конкретном порядке — непредсказуемым или непревзойденным уровнем технологичности, которую сотворить может не класс консерватории, а сошедшая с небосвода, как манна небесная, неповторимая дирижерская индивидуальность.

В России манну небесную не раз заменяли яблоки, упавшие на дорогу или на мерзлую землю с тонких ответвлений деревьев.

Поэтому Проваторов не раз чеканно и отчаянно кричал, когда речь шла о работе с плохими оркестрами: «Нужен Рахлин, чтобы посыпалась с небес манна небесная, которая бы преобразила оркестр. Невозможно ни понять, ни тем более повторить то, что вытворял Рахлин с оркестрами. Причем даже с коллективами не второсортной пробы, а вполне третьесортного уровня!»

Наше общение с Проваторовым росло и расширялось, оно ставило все больше вопросов и рождало ответов, которые уплотнялись как в форму каких-то оприходованных логических смычек, так и новых необъяснимых ни словами, ни жестами, ни даже глазами — таинственных цепочек вопросов, которые были непреодолимы в устойчивом тяготении к начальному первоисточнику, которого нет.

И все же нечто произошло откуда-то.

Так что и я хорошо прочувствовала во время своего начального сознательного роста, что одно океаническое побережье Проваторова состоит из Гаука, Гольденвейзера, Кондрашина, а другое, самое талисманное, щепетильно охраняемое и тщательно оберегаемое от внешних и внутренних поползновений даже сакраментальной мысли, состоит из высокочтимого и неприкосновенного в своем рукотворном российском божестве по-русски татарского дирижера Натана Рахлина.

Творения этого великого маэстро переходили в ранг выдающихся, когда он работал с признанно плохими оркестрами, вызывая такую мощь звучания, о которой никто не только не догадывался, но и даже не ощущал ни малейшего намека на подозрение того, что это может быть; казалось, что все-таки оно есть, но где-то на время затерялось, оно не востребованно и нераскрыто, оно хранится в сложных условиях бытия и ждет вызова наружу. Осталось только лишь обнаружить скрытые опорные подводные камни, чтобы установить на них громкоговорители этого разомлевшего микрокосмоса и объявить о находке во всеуслышание.

Однако в отличие от зарытого и найденного впопыхах златопоручительного клада в верхнем слое стыка земли и атмосферы, который может достаться всякому аккуратнo, неажурно и тщательно копающему, хилые по параметрам заявления о себе силы оркестра поддаются управленческим темпераментам далеко не каждого отдельно или неотдельно взятого человека.

Беспрекословен список и сбор понятий, которые могут помешать оркестру самоперевоплотиться и заявить о себе в новой системе перекрашенных, но не перекорезанных качеств и перелицованных координат, это и давление призванного на время авторитета, и расписные размноженные мнения, иногда носящие пеняюще-обвиняющий мешковатый характер, связанная по рукам и ногам метина родной и единственно возможной судьбины, метающий злобу словопрений дирижер и метающиеся из-за устойчивой несостоятельности графики гастролей.

Что тут пожелать под оркестровый Новый год? Чтобы пришел отъявленный спасающий, что сможет преобразовать окольное нетуземное,

локально застоявшееся пространство до неузнаваемости, пробудив раз и на временное участливое «всегда» инстинкт единения, артистизма, добротного коллективного эгоцентричного «да».

Это положительное начало в мире вечных изменений Проваторов немного окрасил в оттенок томного цвета карточно-материкового ту-поконечного юга Африки: «Чем-то все это напоминает негра, который перепрыгнул через четырехметровый забор с не совсем большого разбега. Если бы не перепрыгнул — он бы погиб. А так выжил и стал жить иной жизнью».

Невольно хочется приписать такому мастеру оркестрово-дирижерских перевоплощений золотой прииск виртуозничания с каждым музыкантом или исполнительской группировкой, которая только смогла бы попасться под магические пальцы рук на пути его сжатых без мускульных усилий ног.

По рассказам Проваторова о Рахлине я поняла, сколь эффективным в смысле учебы было бы наблюдение не столько за действиями этого дирижера, сколько за моментальным преобразованием звучания. Оно заявляет о себе спустя много лет невероятным прыжком и знаний, и оценок неожиданным рывком из первоклассников обычной школы до генералов высшей школы атлетов олимпийского разлива и выше.

Кто-то наверняка бы сложил и мудрый лозунг первых идустральных пятилеток: «Познайте свой профессиональный рост и разницу живого исполнения!»

Так и хочется поманить и понунукал пальцем, чтобы опознанный потенциал оркестра, разложенный на шарнирах рыночных весов, измеряющих вес абрикоса после отстаивания на треть испарившегося крымского вина, не канул в преисподнюю лету, замороченную сгустками озвонченных непотусторонним эхом реплик балконных сюсюкающих критиков, впервые давшим знать о себе с низким полетом летней ласточки перед не крупным проливным дождем.

Процент испарения вина будет занесен в Красную книгу, а искусственность замаячившего немаятника обустроит освидетельствование классичности подходов к дрессировке избранных животных.

Мир повторяется в своей тенистой тесноте: и если ты пока еще не встретил желанного двойника, то по крайней мере, у тебя наклеивается возможность представить его образ в понятиях, близких твоему рассудку. Останется лишь разыскать подобие и распознать, не причина заметного или незаметного ущерба тем, в ком обманешься.

Разговоры о Рахлине, даже оформленные в глубину и статистику проваторовских слов, скрупулезно-выверенного бытия речи, имеют

некий интерьер веского сожаления: «Рассказывать? Рахлина нужно обязательно видеть и слышать».

Передо мной начала предстать некая, уходящая в пугину бес-срочия лет, ускользающая уникальность любимого проваторовского дирижера Рахлина, которую ни представить образами, ни даже обрисовать расплывчатым контуром топорного пера или упругим росчерком поверженной мысли невообразимо сложно.

Как ее запечатлеть, как донести ее до тех, кто так и не попал в залы его выступлений, кого угораздило родиться позже или раньше, или в совершенно ином месте в сопоставлении с отведенным для воз-действий на вселенную промежутком пространства и времени этого выдающегося дирижероведа? А как не повезло тем, кто и вовсе не появился на сей белый свет?

Как правило, великих нужно непременно видеть. Особенно это относится к дирижерам: непросто передать гамму тех чародействен-ных стыков, которые рождают непревзойденный абсолют нового цело-го. Каждый концерт Рахлина, в оценке Проваторова, двигал вперед всю дирижерскую культуру, он порождал те магические и магнети-ческие стрелы, которые служили стволom родословного древа всей идущей вслед генеалогии дирижерского искусства.

Невольно хочется создать некий клуб очевидцев магической ква-дратуры круга этих выступлений: Проваторов не раз предупреждал об опасных обманых стереотипах, обусловленных амбициями устремлен-ний к запечатленности всего происходящего, в том числе чуда.

«Кажется, что уже во время записи Рахлин терялся как худож-ник... А ведь картины его выступлений потрясали всех, даже самых неискушенных».

Механика записи, освоенная человечеством в подмогу слушателю предстала в виде снесенного памятника долгоиграющей ущербно-сти, в которой, как в мертвой петле, застряла огорошенная иглолка опушенного снежным инеем, проиндевевшего насквозь патефона, что забыли завести рукояткой от застопорившегося в эпохе складских по-мещений упрямых, но склоняемых немецких артиклей игрушечного гусеничного лунохода.

Незапечатлеваемость искусства Рахлина — это личное драматич-ное переживание Проваторова, который ступил памятью в гениальный мир Рахлина в те далекие романтические времена середины двадцатого века, когда концерты этого дирижера «наповал сражали тысячи людей. Всегда аншлаги, всегда полный до отказа зал». Гениальность выпирала наружу — это был художник, признанный и народом, и публикой.

Как-то в порыве восхищения даром Рахлина Проваторов даже воскликнул в духе популярной арии какого-то творения Чайковского: «Что я? Я был потрясен Рахлиным будучи молодым музыкантом. Необходимо быть в зале и оставаться свидетелем этих чудес. Как нужно обязательно видеть такого пианиста Софроницкого: его посадку за роялем, тембры, колорит.

Что запись? Великое присутствие Нейгауза на сцене рождает такое сочетание видения и слышания, что невозможно ни запечатлеть, ни передать всеми доступными средствами, ни точно напомнить, а может, и вспомнить. Только тот, кто видел и знает, о чем идет речь, поймет.

Очень плохо передает запись и выступления великого Мравинского: все это кажется как-то суховато, однако когда наблюдаешь за его исполнениями в жизни, то даже приблизительно нет таких иллюзорных впечатлений».

Так, помимо искушаемой притоками казавшегося таким доступным знания воли, попадаешь в замкнутый шар тех, кто видел, слышал, но не может ничего толком объяснить или показать. Эти знатоки только могут удостоверить, что такие фантастические превращения были на самом деле, да и наметить несколько общих элементов исполнения чечетки на домокловом барабане титанов.

И все же на свой страх и риск неисчерпаемого идолопоклонства как вечности божьих происков попытаемся разыскать отличие доступного волшебства от тьмы мифистофельской армейской дедовщины, да и разукрасим акварелью кристальной честности все досужие, то есть достигнутые во времяпрепровождения досуга чернокнижные информационные потоки в виде сказок, былин и поговорок, чтобы обрести и свои грани проверенных достижений в достославном граде непоправимо двусмысленных и ершистых, подчас авральнo-непредвиденных сферами разума непреодолимых чувственных непослушаний.

Нет ничего другого, равного по глубине впечатлений, отразившихся в сознании Проваторова с тех рахлинских концертов. Наш герой возводит в ранг парадокса этот заржавленный трафарет невосстрогазого времени, прирожденно окрашенного в цвет недоброхотной глубокой горечи: чем величественнее художник, тем более можно оценить потерю того, что не удастся отметить в потенции всефиксирующей записи.

Проваторова всегда одолевает слегка неуравновешенное чувство заблаговременной неловкости, когда он говорит о тех, кого нет уже рядом. Иной уровень этой самой расписной и афористичной

неудобности наполняет ауру речи маэстро, когда он вспоминает о человеке, который умер или погиб раньше разборчивого низвержения времени.

Подобные чувства облагораживают вес или непрехотливость как случайного, так и неминуемого воспоминания, страхуя от неуклюжей суеты алогичности броских обстоятельств, взывая к критичности немотивированной связи слов и неуместного или несвоевременного полета немеющей и нелюдимой нелюбезности или неприятной нелюбознательности.

Всякая конструкция отрывков памяти, как присвоенно-человечьих, так и общественных или исторических, ответственна за содеянное, потому что неоднократно вызывается в предикат сознания и поведения, в концентрат непрерывного потока психологизма прошлых и будущих состояний или смежного, или контрастного опыта одной отдельно и умело взятой личности.

И здесь в один ряд важнейших законов существования этого внутренне освоенного воспоминания входит не только традиционное проваторовское сбережение, но и узнавание.

Каждый положенный раз припоминание уходит в сторонку как ненужное и негодящее даже в качестве средства восстановления мелкогабаритной фактуры факта: столь ярки и нетленны в скарбонке проваторовской памяти образы и сюжеты, как будто восстанавливаемая книжица бытия всегда готова предоставить элементы и понятия необъятного мирового дирижерского духа как атрибуты выстраиваемой нами картинно-колоритной энергетической субстанции.

В копилке обоснований правит бал не припоминание, а воспоминание, не воссоздание, а яркое, насыщенное сталью образа и непоколебимой плотностью дум и идей неистощимое узнавание.

Узнавание восходит не косвенным, но прямым дополнением в нашу познавательную систему координирующих слов, ставших после насыщения их пламенным, нами выделенным и оприходованным околодирижерским смыслом понятиями, в функции которых входят и обязательства по выполнению смысла наших первичных ступенек изведения — роста, слова, руки и глаза.

Теперь эту деятельность в порыве свежести, опрятности и неуклонной надзирательности направляет призванная на суд читателей укоренившаяся в умах за метраж нескольких строк категория узнавания.

Пожалуй, из всех признанных смыслов узнавания, вместо «дознаваться, выведать, выудить, проведать или разнюхать или прощупать

почву», применим «прослышать, распознать, дознаться (только в положительных оттенках синонимичного бытия глагола) и выяснить».

Звонок Катаева в семь утра разбудил Проваторова, третьекурсника фортепианного факультета московской консерватории: «Через два часа ко мне придет Рахлин играть в четыре руки. Ты тоже приходи — будем исполнять в шесть рук. Рахлин хочет, чтобы ему сыграли «Дон Кихота» Рихарда Штрауса: один раз услышит и будет знать, как исполнять с оркестром», — проговорил почти скороговоркой ближайший друг Проваторова.

«Ты с ума сошел, это невозможно воспроизвести на рояле», — уполномочил своим ответом Катаева Проваторов, но пришел.

Они стали разбирать сложнейший текст Штрауса, и свой качественный рывок в продвижении столь трудоемкой работы наш герой прокомментировал так: «Мы ковырялись потихоньку...»

Вскоре пришел Рахлин.

«Он просил, чтобы ему сыграли, но когда заиграл сам, то музыка под его руками становилась необыкновенно ясной и прозрачной. Все расцветало...»

Фактура творения Штрауса настолько выказывалась так ясно, доступно, что замершие Проваторов и Катаев росли как дирижеры, как музыканты на этом слышании игры. Казавшийся выпретенно отвлеченным в габаритах комнаты и рояля размах Дон Кихота овеществился, и бумажно-партитурный Штраус обнаружил свое близкое бытие совсем рядом, в полных руках Рахлина.

На смену исполнению пришло общение. Рахлин изумлял невероятными по силе и масштабу горизонтами великого знания, он блистал в системе проваторовских ценностей «сократовской мудростью», когда расцветчивал рассказываемые притчи известного ему наизусть Евангелия вплетенными колоритными цитатами из марксистской, а иногда и ленинской философии.

Рассказы Проваторова о Рахлине — это одна и та же версия постоянного выражения масштабного волшебства, которое есть в наличии, оно даже становится весьма известным, воцаряется в мире на неопределенный срок, но не может быть записано, зарисовано или запечатлено каким-то иным доступным способом никем, нигде и никогда.

Быть может, в такой недопустимо расплывчатой формуле и формулировке и есть та единственная и особенная отличительная черта

именно дирижерского гения в нынешнем витке мудрствования и соответственного положения человека и человечества?

Рахлин имел фотографическую память: он записывал наизусть в спокойном ритме своей жизни Первую, Девятую симфонии Бетховена. Обладание этого рода памятью, мысленной энергией для Проваторова переносит человека в особенную, неисчислимую обыкновенными человеческими средствами систему миропознания и миропредставления.

Сгустки самобытной оригинальности Рахлина, воплощенные в ферию магического звукопредставления, переворачивали импозантную осанность публики до видения мысленным взором вальяжного по собранности внешнего антуража, но статного по всеединству предопределенности контуров о материализовавшегося на глазах чуда «а-ля вседержитель».

«Госоркестр выростал до гиганта. Когда Рахлин доходил до вершин своего творчества, то кругом воцарялась абсолютная вселенная, вызывающая такие внутренние силы, что зал хотел встать.

Помните, когда Карузо брал такую высокую ноту, это производило такое мощнейшее колебание в космосе, что все, казалось, должно рушиться, но все наоборот — выстраивалось.

Рахлин тончайше чувствовал, буквально держал в руках тональную палитру всех инструментов оркестра от нижайших басов до высочайших верхов — возникала необыкновенная гамма летающих озвученных обертонов. Таким образом собиралась, накапливалась и происходила вибрация всего зала, который превращался в могущественную, живую и дышащую чувственную мембрану».

Такой эффект чудодейственного звучания появлялся и в новых залах, в новых оркестрах, в тех, чей исполнительский потенциал, казалось, был всеми давно исследован, изведен до таких тонких щепочек знания, что стал превращаться в ничем не сломимую догму, сродни какому-нибудь неподлежащему сомнению правительственному приговору — «плохо» или «хорошо», «плохой» или «хороший». Эти избранные оценки тускнели перед возвешением самого привычно худшего, в том числе и коллектива, как выдающегося, но чаще — гениального.

Как хочется следовать тонкому духу маститой очевидности, но насколько сможет не пострадать в угоду этой установке ход нашего рассуждения?

Проваторов все-таки стремился анализировать тайну этих летающих воздушных концентратов материй, он не раз признавался:

«Я чувствую Рахлина. Кажется, что понимаю и воспринимаю все его болевые точки на уровне проникновений китайской медицины. Мне близки его механизмы необычайного звучания».

Это интуитивно-точечное постижение Рахлина как бы создает некий ореол преемственности в формировании собственно проваторовского воцарения в оркестре. Однако для меня было непреклонным любопытствование в уточнении происхождения этого магического действия скорее не с интуитивной стороны, а насколько это возможно — с рациональной.

На следующий день после гениального рояльного прочтения произведения Рихарда Штрауса в классе московской консерватории Проваторов пришел на репетицию Рахлина в один из лучших оркестров — в Госоркестр СССР. Посещение этой репетиции дирижера осталось в памяти Проваторова как разрушение, как опровержение всего вчерашне увиденного и услышанного, данного высшей сферой непосредственного прочтения интуицией, которое запало в сознание не только чувством отчаяния, но и мысленной попыткой распознать и разобраться, в чем же гибкая и гибельная причина этого неповторившегося чуда, куда же вырвалась и выскользнула эта пойманная вчерашняя жар-птица?

И сейчас, спустя столько десятков лет, монолог Проваторова на эту тему поражает необычайной хлесткой волнительностью и обескураживающей драматичностью, которая, однако вносит свою экзотическую лепту в многоголосье нашего усвоения подводных течений дирижерской профессии.

«Рахлина на сцене невозможно было узнать. Первые две страницы нотного текста он репетировал несколько часов. Все шло, но давалось исполнителям тяжелыми усилиями, вымученно.

Он стремился применить ту вчерашнюю теорию, которую рассказывал нам. Но в оркестре ее не восприняли. Может, и восприняли, но не смогли играть, как не могли в тот день играть по его руке».

Проваторов не мог усидеть спокойно на месте: ему хотелось выпрыгнуть из зала и кричать, стонать, объясняя всем, кто попадет на пути, как просто и естественно лилось вчера это произведение из рахлинских рук.

«Нет, не может быть, чтобы и движение, и покой этих гениальных рук не были восприняты, чтобы за ними не пошли вновь и вновь музыканты, создавая дивное звучание. Но оркестр уже не играл, не помогали ни пояснения в области эстетики, методики исполнения.

Рахлин водит руками отрешенно, накаляя до белого каления музыкантов в оркестре. На его лице — страдание, выражение детской непосредственности непонимания происходящего: как будто барахтались в мягком бархатном песке два огромных монолитных гиганта: дирижер и оркестр. Куда подевался юмор? Рахлин заклинивается на неудаче и уже ничего не может говорить...»

«Снова продолжается работа — буквально по тактам он репетирует, а затем выученное повторяет с оркестром, как первоклассник.

Куда подевалась эта изысканная легкость за роялем? Он не знал партитуры, и, как ребенок, учил ее прямо на оркестре. А оркестранты высшего оркестрового класса лишь ухмылялись и посмеивались втихомолку этому великому и большому гениальному неучу.

Он уже плохо видел в эти годы: а в партитуре — лишь мелкие нотки и тоненькие дорожки...

Тяготные двадцать минут репетиции продолжались, вязко тянулись в бесконечности завершения так и неназревшего их конца.

Второе исполняемое произведение — концерт Листа. Рахлин предложил такой аккомпанемент, который слушать было невозможно...»

Эта проваторовская история жестока, но она только по-своему аргументирует, подтверждает несущую конструктивную разноликость того, из чего собирается и из чего состоит гениальность, ни в коем случае не отменяя этой высшей и превосходной степени одаренности титанов.

Она нетипична и для переносной ауры самого Рахлина, которая обустроивает свое мастерское бытие: Проваторову приходилось бывать и на выступлениях в переполненных залах, которые Рахлин давал без единой репетиции и играл с потрясающим успехом. Он мог действительно выучить исполняемое творение прямо на оркестре, вытворяя, как на том, консерваторском рояле, великое, выявляя все глубины подголосков, заложенных композитором в нотной записи, не догадываясь и ничего не зная об их местонахождении в партитуре. Так происходило и при работе с оркестром: не зная досконально ни одного слоя партитуры, Рахлин автоматически распознавал и востребовал все ее составляющее, доставал со дна темного синего моря и расцветчивал колоссальным по раскадровке света и красок спектрального колорита звучания.

Так объявляется из проваторовских уст и доступных нам книжечек новая природа, исследовательский поиск атомов гениальности, опять-таки, поначалу из слов и рук, проторенных смыслом узнавания.

Проваторов не раз удивлялся: «Рахлин не мог сказать словами на репетиции, как нужно играть, но мог спокойно, не говоря ни слова, сделать это руками».

И все-таки удалось нащупать в разговорах с нашим героем как бы некое незаметное для странствующих поодаль мастеровых примечание, которое имеет для Проваторова свой выстраданный опытом и временем личный дирижерский смысл.

Маэстро Рахлин слушал и учил исполняемое с оркестром произведение поначалу под рояль. А проваторовскую маэстровую высшую гордость составляет то беспрекословное достижение, что читает и учит он произведения для будущих исполнений затаенным для нас внутренним слухом глаз. В этом сокрытом для посторонних, молчаливом и необычайно проникновенно-вдумчивом проваторовском познании ощущается некая особая значимая ценность, оберегающая само звание профессионала-дирижера высшего класса не только от покушений тихих самозванцев, но и от каких-то насущных, злободневных, неожиданных бед.

Незыблема одна из формулировок Проваторова: «Рахлин — гениальный художник, маленькие несовершенства которого становились заметны только тогда, когда у него начались проблемы со здоровьем...»

Всемирному открытию этого компактного, литого и сбитого, а потому и универсального космического пространства помешал и похоронивший десятки чудес света железный занавес кроваво-красного, лжепророческого и единоверного тоталитаризма. Не всякий может перетерпеть изворотливость прилагательных: императрицын — смотрительницын — падчерицын, к тому же у каждого человека — свой температурный режим, своя водо-морозо-холодоустойчивость.

«Только Мравинский умел противостоять власти, — говорил как-то с болью Проваторов, — системе, где проводилось поступенное уничтожение личности, в том числе и физическое. Среди первых попадали под пресс гениальные величины, подчас с самыми простыми человеческими, а потому и греховными слабостями. Рахлин не замечал огнедышащей системы, и которая на него, наоборот, обращала пристальное внимание, подавляя значимость его для вселенной.

Он был безудержно раним, его трагедия и в том, что он сам еще себя «съедал» физически, в самом буквальном смысле...»

Наверное, это было и на самом деле так: ведь Проваторов руками нащупывал глобальную гениальную интуицию Рахлина, и смог донести кусочек ее и нам.

Весьма сложно оприходовать те средства приближения к рахлинскому бытию, которые смогли бы предстать макетированной до-

ступной пользой, соотносящейся с каждым крохотным и громадным переворотом и переворотиком в системе колоссального современного дирижерского общежития.

Для Проваторова это было открытие высшего, всемирного разума, которое ушло так и непознанное: «И все равно, это космос. Это осталось и у нашей публики. Жаль, что все уже почти перемерли. А где сейчас Рахлин? Есть известные дирижеры, есть имена, ставки, гонорары. Ведь мы проигрываем не гением, не талантом, а в остальном.

О, эти вечные пушкинские слова: «в своем Отечестве пророка нет...»

Вопрос имен, соотношений, субординаций людей. В этом все дело. Мы не умеем заявить о себе, а там, совсем недалеко, за этим самым железным занавесом умеют».

Рахлин ушел, но Проваторов веско ощущает его непреходящее влияние на весь мир, на всю мировую культуру, может, не самое прямое, визуально-непосредственное, но постоянное, недалекому глазу кажущееся косвенным.

Необходимость продолжения традиций, возвращение последователей? Об этом тоже не раз задумывался Проваторов. Но практически все смыто безыскусностью океанических приливов времени. Скорее всего Рахлина нужно искать в самом Проваторове: он неоднократно отмечал, что использовал некоторые находки этого татарского универсума. Насколько эти внедренные изобретения пригодны для совершенствования и удобства дирижерской техники, я не смогу оценить никогда. Приходится только лишь слушать и слышать оставшиеся после земного бытия Рахлина записи, делая скидку на несовершенство человеческих механизмов ее небрежного копирования размагниченной действительности, сведение всхолмленного светлюбивого разбега материи к искореженно-осоловелой, циферно-цифирной подражательности.

И все же стоит прислушаться к проваторовским мыслительным и жестовым моделированиям: офилософим багаж имитации и обезьяничания, переведем подражание в его преосвященство подобие Богу — ведь оно всегда служило добрым подспорьем русской философии.

Этакое подобие неповторимости — наша идеологическая идиома, наш лозунг, наша схема тотально верного и исправного умозаключения.

Так и залогичим бытие маэстро Рахлина и вставим его в ранг вышних предвечных существ, зажиточность соседства или родства с которым — молочные реки, кисельные берега глянцевого мерцания свежестроганного декольтированного, но не пастеризованного

вечного города в изрядно крупнофасованном, внезапно аллилуйно охранившемся государстве.

Меня никак не покидала одна благорасположенная мысль после выслушивания проваторовских рассказов о Рахлине, о том, как он за несколько мгновений ополнозвучивал на высшем уровне оркестры откровенно низкого класса, с подбором слабых музыкантов.

Легенда ходила, она обростала оттенками бытового обихода и подробностями блаженного воплощения. Она росла, не терпя никаких пределов или ограничений, расширяясь все больше, но никак не сужаясь, а каждый раз обращения к ней — подтверждаясь.

А если представить себе, что Рахлин сам по себе, как непреклонная вещь в себе, был допущен к работе в очень плохонький оркестр, и в нашей фантазии — остался бы там дирижировать на неопределенно долгий срок, выказывая в каждом своем репетиционном дне те неведомые доселе расписные колоритирующие краски инструментального бытия оркестра, на которых и строится все звучание коллектива. Наверняка после всеобщего, столь заведомо продолжительного успеха, оркестр перешел бы на другую ступеньку по концентрации качественных характеристик своего существования. А музыканты непременно бы возомнили себя звездами мегаполисного разряда, так и не узнав о своих исконных и настоящих талантах. Искры божие насытят вниманием каждого, облюбовав тишком и почти крадучись тарарахающий шинилловый порожняк.

Сложно даже мысленно оприходовать то состояние, которое запечатлевало человека в положении делания того, что приказано и тут же проверено и удостоверено разрядкой и распорядком дня или жизни ведомственного и официального мага — главного дирижера оркестра.

Живет себе неплохой человек, приходит на работу, берет инструмент в оркестровую яму или на выпуклую сцену, ждет себе тихонечко рост своей карьеры, дышит во сне и наяву, катается на горных лыжах или купается в море, переворачивая отчетность собственных дней рождений каждый год. Он не может даже слегка поподозревать, что в один несверхъестественный день придет не то факир, не то фокусник с электродрелью в руке и начнет его тормозить со всех направлений и света и частей его собственного, принадлежащего только лишь ему габаритного тела.

Пришелец не станет скрытничать, он прорвется, как тайный агент в гороховом пальто распознавания сэкономленных человеческих ода-ренностей, в пучину важнейших фабульных сюрпризов, мастерить

которые — его опробированное профессиональное призвание на голубом шарике.

Келейные тарабарские криптограммы сумрачно-радостного бытия маленького человечка неожиданно обретут изысканные формы массового сознания сонных пешеходов, застрявших на слишком уж остро-конечном углу темпераментной в смысле пафосного движения телячьих телосложений оличенной в мультике улице, полномочия которой в уходе от волочащегося твердокаменного консерватизма не подлежат никаким стойким, тенькающим тартюфным сомнениям, размножающимся, как родная для местных кремневых околиц египетская тьма.

Драматургия раскрывает свою затаившуюся обиду: она обзаводится одухотворенным сегментом гениальной нивелировки и совершает созидательный круговорот под руководством добытого у людей мастеровитого кудесника.

Трус не становится кроликом, но обретает черты вочеловечившегося импресарио в ранге замеченного концертмейстера, лентяй или лежебочишка емельного значения берет в руки груды положенных ему музыкальных деревянных или медных приспособлений, чтобы отпраздновать начало своего первого истинно рабочего дня, а вечный зевака вдруг предстанет в облике мучительно напряженного труженика, осознавшего, наконец, трансцендентность непорочных двусмысленных детских прибауток.

Все распадавшиеся в пространстве, эти еще недавно неподатливые, неуступчивые и непокладисто-заершившиеся, неожиданно и непланомерно отменили обет крепостного права, превратившись из безоглядных, остолбенелых соляных статуй в ценных исполнителей направленной в существо дельного предприятия дисциплинирующей воли нововведенного штатным оркестровым расписанием по-деспотичному дирижерского самоуправца.

Приятно, когда дидактический тиран не злодей, а добрый неинфантильный маг или чародей, ну, хотя бы, Дед Мороз в зимнее время. Тогда, без сомнения, диагностика чуда будет производиться по всем установленным мерам дивования в доброхотской системе кооперативно-корпоративных координат: все установится на своих местах — са-трап превратится в денщика, а камнетес или горнорабочий станет добывать руду по комиксам из «Веселых картинок».

Понятно, что такие озвученные всеобщие мастерские заставления на свой вкус и лад, одно из которых столь явно продемонстрировал для нас любимый дирижер Проваторова, неповторимы никем, нигде и никогда, а потому и самый неважнецкий оркестр, возмнивший себя

первопристойной величиной, все-таки познает свою настоящую пучеглазую проказливую плохость, эфемерно вздохнув о сладострастных лаврах и ссутулившемся прилежании тех славных лет и дел.

И все-таки по неким неведомым для нас степеням эти дирижирующие факиры могут быть отнесены если не в записную книжку злодеев или натурализовавшихся добряков, то наверняка — обманщиков, которые своими качественными манерами весьма отличаются от всех, кто только не проживает рядом с нами на свете, ведь они так никогда и не раскрывают своих ни карт, ни глаз, ни даже самых невинных проделок.

Проваторов до сих пор взывает к откровению сведущие даже во внутренних дирижерских проблемах небеса, определяя существо своего очередного парадокса: «Ну почему же самые обычные оркестры играют в десятки раз лучше, когда за пульт становились Никиш или Рахлин?»

И наш герой искренне добавляет: «Я в большей степени делюсь тайнами дирижерской техники, нежели другие дирижеры».

Так и хочется нащупать проваторовскими щупальцами, которыми он воспринимал и разбирал ауру мастерства Рахлина, ту границу, что разделяет дирижера-мага от дирижера-воспитателя, что отличает скоростное волшебное исполнение желаний от трудоемкого и скрупулезного, довольно медлительного пути общего для множества задействованных лиц досконального, а потому и плотного продвижения в тернистом познании и аккуратном сложении друг с другом разношерстных умостремлений.

Может быть, это и есть тот единственный, прибереженный непредсказуемостью случай, когда дирижер-воспитатель уступит не только в скорости воплощения или еще в чем-то этим диковинным, с иного мирокосмоса полиглотам дирижерского ремесла?

ЭНЦИКЛОПЕДИЯ ЧУДА

Сложно воскресить или придумать на ладони зоркий единоутробный путь интуитивного прочтения чужой, но чем-то близкой по ощущаемому духу судьбы. Но тогда стоит востребовать на несколько минут рацию: не в таких громоздких падежах многочисленных шуфлядок шкафа или отделов кошелька, как на Западе, а востребовать в попытке реализовать методическим языком спектр запатентованных слогом и временем тех составляющих интуитивных тканей, что сплели нить марионеток кукловода Рахлина.

Наверняка он оставил после себя и скудные или скуластые слоговые или словесные материи, которые в благодарность востребованности русского алфавита смогли бы вновь неподражаемо заявить о себе.

Тихо и бесслвно я пробралась в положенный под снос замок музыкальной библиотеки с одним лишь потаенным или сокровенным целеполаганием: найти хоть что-то о Рахлине.

То, что удалось обнаружить, несколько озадачило мой мозг. Не чета Проваторову, Рахлин был уже запечатлен в тоненькой, с бумажным переплетом книжице слегка брошюрного типа, которую удалось отыскать на равномерно и томно пыжащейся непыльной территории полированных до цвета оскудевшей мечты дощатых стеллажах. Эта книга не была зачитана до просвечивающихся, как иногда бывает, дыр, даже казалось, что никто не касался этих ровных, почти лощеных страниц, не заглядывал в эту неприкосновенную ни взором, ни простым интересом, терпкую и насыщенную вертикальным пребыванием ипостась вдохновенной одухотворенности, черпать из которой наверняка мог только тот, кто хоть что-то знал о ней.

Эта книга была сродни тем фолиантам в бывшем секретном фонде ленинской библиотеки, в неразрезанных страницах которых так любил аккуратнейшим образом и незаметно копать перочинным ножиком один прелюбопытнейший иудей с изыском крупноподвижного кадыка в форме Адамова яблока, а потом сочинять легенды о десятиках склеенных тетрадах в издании неведомо какого срока вековой

давности забредшего на несколько мгновений в наш восточнославянский мир достопочтимого Маймонида.

Было интересно предположить, чем же могло измеряться пребывание Рахлина в этой копилке человеческих словозапечатлеваний, если использовать не шкалу беспредметного переключивания с одного на другое место каждого тома, а систему отраженных и использованных обществом непреходящих, востребованных эпохально-эпических ценностей, наподобие непревзойденной значимости той яблони, что расцвела пушистым бархатным лепестком напротив сохраненных хромных створок с деревянными еловыми шишками как раз в той части незатемненного, вырезанного многоугольным пространством света, где сложило рифмы своих семенных венков это шуршащее фруктовое растение из семейства розовых.

Как обычно, плоды его имели форму полногрудого, почти стихотворного шара, которые не только учреждали свое закладочное летнее пребывание на тонкодревой яблоне, но и сладко ложились на зимний, почти берложий сон в раздолье сухой травы, что заранее была загарбарирована пешими путешественниками, традиционно собиравшими лютики на этой поросшей влажным мхом, облагороженной мыкающимися по поворотам своей сложной судьбины, дворовыми комедиантами русифицированной забиячливой равнине.

Поспевшие налившись соком верхнего слоя земли яблоки падали в одно место и в точно установленное время, так что всякий, кого интересовал этот сметливый зимоустойчивый сорт, мог преспокойно насладиться его любованием и вкушением: стоило только протянуть поближе и подать руку первому встреченному яблоку.

Проваторов много раз примечал, что Рахлин очень любил кушать яблоки. Говорил, что тот ел их мешками, полнел...

Так и хочется представить именно Рахлина, поедавшего в немалых количествах свежеспелые полногрудые яблоки с тем, чтобы затем уверенно и быстро скакать на подобной им лошади в шерстяные пятнистые яблоки, подобающей шаровидной яблочности глаза по этой замершей от тонального светопредставления центральной планете.

Так и хотелось распахнуть это рахлинское книжковое богатство, чтобы удостовериться чуду, или наоборот, распознать иррациональный подвох в системе дирижерских координат этого татарско-русского прихода.

Сразу же рахлинский слог, запечатленный на бумаге, показался крупным по объему насыщенным смыслом понятий, выдержанным по тону и спокойной направленности, располагающим к каким-то точным

и вполне понятным выводам, отдающим каким-то нежным контуром изысканной по своей доступности достоверности.

Дирижер отвечал на вопросы. Наверное он, как и Проваторов, любил совершать больше дирижерские дела и фрахтовать что-то из своих невидимых рационализаторских изобретений рукой с палочкой, нежели с авторучкой.

Перелистывая страницы, я не могла удостоверить свои предыдущие предположения в форме, черпанной из проваторовского бытия: все дело в том, что совершенно неожиданно из академического дирижера, импровизирующего чуда своего звукоизвлечения неким неведомым извне способом, Рахлин превратился для меня в столь же академического дирижера-методиста, весом слова выделяющего в своем искусстве как артистическую сторону, так и педагогическую.

Захотелось по-своему найти отмычку этому безотказному методизму воспроизведения чуда. Оказалось, что Рахлин своим изведенным по точности и проверенности способом просто каждый раз «создает оркестр» от органного тембра полнозвучного «тутти» сквозь однородность сочетания групп и регистров до тончайше собранного и выверенного индивидуального сольного прививания и скрупулезнейшего настраивания каждого отдельного инструмента, воспитанного в «камерном стиле».

Это как бы самые настоящие рахлинские мировоззренческие и дирижерские категории, каждый рабочий раз востребуемые: оркестр как орган, который настраивается по «голосоведению, ровности, естественности звучания», соединяется в несколько пластов-этажей по ряду оснований, сближающих тембры посредством выпестования голосоведения, регистров, вытачивания штрихов, типов вибрации у струнных, вплоть до проверки и установления однозначной ясности всеобщей аппликатуры у инструментов — стоит объяснить для всех нас, непосвященных, что Рахлин указывал или просто проверял, каким где пальчиком играть какому инструменту.

Скрупулезность работы доходила до выявления однородных способов произнесения отдельных звуков — и это тоже на своем тончайшем языке репетиционного быта способствовало сращиванию окрасок обертонов, сопровождающих всякий выращиваемый оркестровым целым звук, как и миллиметровой пробой установленное для всех общее направление ведения смычка и одинакового дыхания.

Происходило некое лелеяние каждой неприметной для многих единички, вылетающего атома обертона, вызванного и сбереженного силой великого мастерового оркестровой стройки. Одним из самых

важных и устойчивых кирпичиков, из которых составлялся необходимый оркестровый домик, стало внимательное обхождение и с любимым аккордом, хоть как-то зарегистрированным в композиторской партитуре: ведь запущенный ход рахлинского оркестра — это дрожание оркестранта за каждый произносимый звук, это хождение «по аккордам, как по святыням».

Так стена романтического исполнительского строя, замешенном на добротном цементе державного академизма, как стена плача, возышалась непреодолимостью психофизических нагрузок тех, кто не участвовал в ее возведении.

Здесь невольно вспоминаются взволнованные монологи Провоторова о Рахлине, из которых на ум пришла одна монументальная в своей непреходящей ценности и значимости деталь: то, что Рахлин на уровне музыкантского профессионала играл на нескольких, или чуть ли не всех инструментах оркестра. Так становится ясно, как он мог изъяснять тонкости аппликатуры на репетициях — этой главенствующей головоломки исходной теоремы превосходного овладения инструментом, а специфично для Рахлина и следствие его некоей глубочайшей внедренности и проникновенности в существо оркестра.

Представляю, если всем, кто есть в оркестре, объяснить, как делать это органично и одновременно вместе, на одном определенно заданном и запрограммированном уровне, что хочет дирижер, вот так и может возникнуть самый решительно выдающийся, облагороженный мастерством пронзительных, завоеванных сфер и отголосков строй.

Словом, можно уверенно процитировать самооценку гражданского естества Рахлина: «это не скромно, но колдовство в искусстве не наказуемо». Но если только ненамного уступить недомолвкам нашего неподобострастного разума, то стоит провести некие застенчивые догадки о происхождении чуда, выстроенного на глубоко структурированной по различнейшим неуступчивым основаниям, плотно укомплектованной и скомпанованной материи, эмоциональность которой, по признанию призвания Рахлина, он никогда заранее не репетировал.

Эмоциональность — этот неприхотливый термин Рахлина — четко согласуется с поиском музыкального содержания, с программированием образности, которая закладывается в том числе и в каждом, самом крохотном, самом маленьком, обертоном контакте со всяким инструментом оркестра.

Кажется, насколько возможно следовать книжному бытию Рахлина, варился в его обхождении с репетицией некий емкий котел раз-

носторонних, но крайне уважаемых прихотей этого сакраментального дирижера, который уже на концерте мог спокойно потерять руки и увлечься наблюдением притока собственного чуда: «Вся картина в окончательном виде рисуется только на концерте. И вот тут-то я делаю с оркестром то, что хочу».

Так, наверное, всякий человек, в какой бы среде он не обитал, предпочел выполнение собственных желаний каким-то чужим или родным, но не своим, даже самым искренне-заветным вожделием. Наверняка что-то стоит усвоить нам и от рахлинской традиции этой всемерной, всеобъемлющей и тщательнейшей подготовки тотально-обволакивающего чуда, без легендарной констатации которого не смог обойтись не один хоть раз его освидетельствовавший незнакомец.

Похоже, что именно Рахлин одним из первых преодолел то неведомое, но все же отдельное бытие дирижирующего человека на сцене, слившись в одно из монолитных чудес сотворенного света, когда на своих концертах смог сойтись воедино, как непосредственный хозяин и виновник торжества с оркестром, урезонив воплощение благоденной мысли и тонкого ощущения всякого выстраданного и сохраненного им и полета мысли, и неопрометчивого спектра чувств, местонахождение и местовыражение которых плетется на таких же вертикалях и горизонталях оркестра, что и металлический каркас магических колоритнейших оркестровых полнозвучий.

Кажется, что у Рахлина это называется сведением воедино нитей чувств, звуков, их не только порождающих, но и олицетворяющих. Рахлин определяет характер звучания не извне, как делают многие из гастролирующих маэстро, что я смогла оценить даже сугубо визуально, как бы накладывая на уже существующую звучность оркестра уравновешенное движение своих глаз и рук, но вытягивает его изнутри, из сочетания каждого присутствующего музыканта, из личных красок его инструмента, затем групп, переключенных и перенаправленных гравировкой голосоведения, что все это, наконец, переходит в ранг характера звучания, который рождает уже фразу, музыкальную единицу измерения дирижерского первовещества.

Вероятнее всего, этим рахлинским метаморфозам служит беспреломным постулатно-логическим основанием высвеченный нимбом откровения парафраз трех категориальных словопонятий: много — один — идеал: единоборство идей из какого-то монолога Платона, становящихся смешением почти бескомпромиссных многовекторных намерений как единого хлесткого желания «достигнуть идеал».

Наверное, каждый из знакомых или незнакомых, наблюдаемых нами и ненаблюдаемых дирижеров, смог бы вполне точно и конкретно обозначить те самые обременяющие его коллективные качества и свойства в оркестре, которые ему предстоит скарбонкой всех своих сил и достоинств преодолеть. Ведь именно они впадают, как кажущееся непреодолимым пространство океана, в сеть негласных оркестровых, вечных и несмываемых даже пятнами кислоты татуировок стереотипа, выпрненной безвкусной любительщины, корытного ремесленничества и угодливого словоподражания.

Для Рахлина ступеньками, что отгораживают его от оркестрантов, являются особенно запомнившиеся для нас апатия и недобросовестность этого «стоголового инструмента», которые, объединившись сплоченностью своих многоликих «не», могут только быть побеждены тем, что рассматриваемый нами маэстро именует «творческим подвигом»: «ты покоришь все противопоставленное тебе».

Рахлин жил во времена российской империи, проникшей частью своего многообразного пространства в прибрежную к стране спутниковую область космоса, наверняка именно поэтому, он сравнивает свою дирижерскую деятельность с ощущениями космонавта. Но поскольку и Проваторов, глядя все-таки со стороны на концерты Рахлина, относит его деятельность к протариванию космических магистралей, то наверняка стоит постановить, что Рахлин вызывал космические силы в подопечных ему человечье-инструментовых коллективах и сам был сродни запущенному на орбитальную станцию космонавту, в качестве топлива использующего все те же, правда, уже сгоревшие недобросовестность и равнодушие, помноженные на состояние аннексии человеческого безразличия.

В таком интерьере можно вполне довериться и словам Рахлина о том, что он ни разу в жизни не сделал ни одного движения без оркестра. Ведь там, даже в приструненном космосе, нельзя и на йотированную дозу повернуться крошечной толикой своего существа и тела без ручной или нательной привязи к плавающему по борознам пришвартованного пространства кораблю.

Как же все-таки обнаружить эту непревзойденную силу повелевания всеми сокровенными красочными и энегетическими потенциалами оркестров, которая, кажется, так глубоко и непреодолимо запрятана, что откопать и лицезреть ее никак невозможно.

Сам Рахлин, судя по письменным летописаниям, прекрасно осознал эту непревзойденную свою способность добиваться полновесного и тотального высказывания каждого человека в оркестре вне

зависимости от того, хочет он это или нет. Рахлин использовал все подводные, внутриводные и надводные ресурсы каждой засекреченной или забаррикадированной стульями или попитрами персоны или наоборот, самой улычиво-открытой и талантливейшей, давая имя своей необыкновенной способности — «неразгаданная сила», которая, однако, стоит в ряду грамматически оформленных предложений, которые глаголят нам об испытании вдохновения.

Рахлин олицевывает каждого заседающего в оркестре человека, потому что знает о существовании всякого коллективно-безымянного, становящегося в его личном прочтении великим артистом или виртуозом, или просто солирующим корифеем всех на свете злободневных оркестровых дел.

При этом обычном и важном деле Рахлину сопутствует образцовая, образованная целая победоносная галерея вдохновений — от начального, которое появляется при знакомстве с только полученным в руки творением композитора и бесконечно не завершается на самом последнем концерте.

Близки по ощущению цветовой гаммы мира логарифмы рахлинского знания композиторского дела, к которому он подбирается в обозначенной им структуре анализа партитуры: сначала говорят свое символическое, «самое трудное и основное» — «да» в распорядке оркестровых широт духовые. Для Рахлина — краски.

Затем идут не тоталитарным, а строем выходного дня струнные, красящие мир мелодикой развития. Немного позже распределяются многомерные толпы блюдущих и страждущих свои самовыражения магистры иных оркестровых групп, сдобренные скобой запущенного в плен субординации дирижерских представлений о скорости вращения земли, что значит — о темпе.

Так и вырастает самая натуральная рахлинско-дирижерская правда, которая стремится править воссозданным с листов бумаги творением, которая не зависит от мануальной техники ее многочисленных выдающихся или невыдающихся обладателей, разнящихся по красоте, росту, цвету и направленности белков и зрачков глаз, по виражам рук и слов или задействованных приемов каратэ или дзюдо, но выдает один неизменно главный результат — насыщенный обертоно-звуковой.

Именно «правда», достижение и фиксацию которой Рахлин формулировал как некий высший пик своего дирижерского пребывания на планете, исходящее из точнейшего и щепетильнейшего, одно- и многослойного толкования, как истинный герменевт, каждой прописанной или тут же выдуманной или обмолвленной фразы.

Итак, читаю, повторяю, строю методичку этой привилегированной дирижерской власти, удобренной изыском модной герметичности герменевтичности.

Недостаточная выразительность музыкального материала компенсируется выработкой положительной ассоциативности; чистота постижения нотного текста рождается посредством уважения и скрупулезного ведания академичности (иногда — возможность воспользоваться зримым преувеличением в отместку этому чопорному академгородку); пристальное смотрение на самые намученно-изученные партитуры во всем мире, чтобы всякое их прочтение стало событием мирового всеобщего толкования; сбережение самого полного, а значит, самого достоверного форте у духовых на всех предыдущих репетициях, вплоть до концерта («Форте повторить невозможно. Я берегу краски до самого вечера. Я не сомневаюсь, что их получу»); «нет, это не просто минор, это минор тоскующих гигантов»; поиск в каждом композиторском творении триединства: зерно, вершина, идея; оркестр любой — все же мудрый, нужно быть впереди его, и одновременно — быть рабом написанного для музыканта произведения; отношения строятся на уважении: оркестр должен знать, за что уважить дирижера; вот что вполне уместно, потому как современно: философия ведет за собой технологию, в том числе и технологию исполнения; ощущение материализации звука в руках — это прямосторонняя связь с каждым конкретным звуком всякого задействованного в общении инструмента; вновь — хвала мудрости — сдадим метроритмичность в угоду философии, эталоны мероскопии и сантиметрографии отдадим игрой в шашечные поддавки плавности и успешности психологии образа; неснижение симфонизма до уровня доступности, теоретическое знание, идейное кредо — вот конкурс в оркестр и дальше; не исполнительство, а дирижерское искусство, человек не инструмент, он только лишь говорит посредством инструмента: исполнение — это повторение, это воспроизведение, неповторимое — это творчество; «я творю, когда обращаю всех людей к музыке»; установление общности дирижера и музыкантов оркестра — в собирании в общий узел мыслей и чувств и оркестрантов, и публики — «заставить одинаково мыслить. А мысль — творит. Я создаю людей — творцов». И тут же, как безыскусное следствие: «Крупный дирижер нашего времени не может быть назван исполнителем, но творцом музыки в массах».

Рахлин вводит и понятие «честный дирижер», существо которого разъясняет, понятно, исходя из своих постулатов выстраивания звучности и обхождения с оркестром: честный — тот, кто «в курсе ис-

полнительских задач каждого артиста оркестра». Наверняка из этого выяснения существа честности — прямой путь к нашему восприятию того, что Рахлин подразумевал под правдой.

Пробуждение нитей, обустройствающих честность у каждого, кто только ни есть в оркестре, честность, приходящую во время профессиональных контактов с дирижером, сдобренную постоянным изыском прикосновенного обязательного знания, которое меняется с расцветом цивилизации, в том числе и инструментовой.

Честность по-рахлински окрашена некоей черточкой и чисто дирижерского деспотизма, когда наш маэстро как бы с легкостью визуальной недомолвки подчеркивает необходимость просветленного взгляда оркестранта, идущего от обустройства ментального убеждения и восхищения, рождающих чувство сопричастности к вершимому таинству и одновременно постановив в актуальной недиктаторской форме: «нужно снять дрожь с оркестранта».

Что это — «снятие дрожи»? Может быть, оно и настаивает и настаивает ту самую насыщенную настоенность просветленного взгляда, жаждущего вечного зова этой приближенной к суе и блаженности жизни каждого музыканта философской звезды нашего героя?

А эта любомудрствующая звезда делится светом только нами усвоенной частью, обозначенной чуть повыше, облюбванной нами мифологизирующей методологии познания — слово, похоже, уходит на время в небытие, как и поверженный еще раньше рост, пьедестал наукообразования занимают рука и глаз в виде сфокусированно направленного жеста дающего, смазанного прекрасно осознаваемым гипнотическим внушением как некоей снотворной части телепатических возможностей, что соединены слиянием исходящего двустороннего повелевания — желать и уметь.

Телепатия производит гуливеризацию каждого включенного в список оркестровых мастеровых: неизменное правило рахлинской методологии выполняется, когда не лилипутируют озвонченные механизмы каждого оркестрового микроэлемента: и тихого, и рисованного, и осязаемого, и медлительного, и голого, и нагого, и бархатного, и красочного, и богатого, и богатырского — все прилагательные возрастают до яркой, отрегулированной доступными, парящими в воздухе ипостасями византийствующих идей и добродетелей, легкомысленной должности пересмешника-великана.

Для меня в этом рахлинском водовороте клокочущих эпох, неким организующе направляющим стержнем, мобилизующим станы расползающихся представлений о дирижерском мире, вновь, как и в свое

время в отношении к Проваторову, стало их слово «правда». У Рахлина, у этого человека с фамилией, чем-то ассоциативно напоминающей рыхлую рассыпчатость шевелюры Бетховена, в самых главных дирижерских качествах объединено триединство, довольно абстрактное, но если пожелать разобраться подоскональнее и немного потоньше почувствовать, то оно очарует своей небывалой непревзойденностью стыка детальности, глубины и правдивости, ежечасный вызов на работу которых — фирменное кредо маэстро Рахлина.

Рахлин изобрел и внедрил в действие неведомый доселе человеческий орган магического всевидения и всеслышания, некий абсолютный базис вселенского существования всякого дирижерского бытия. Это своеобразный сгусток человеческой энергии, выработанной эталонным и одновременным срабатыванием всех органов чувств ставшего за пульт миротворца. Воедино сплелось в бестелесной модальности угловых скобок дирижерского кремля всепронизывающее, дотошное осязание и температурный хронометраж, зрительная составляющая и чувство боли, анализаторы равновесия и искусная вибрация обоняния, кодировка вкуса и рефлексия постоянного ускорения субстрата мышц и суставов, слуховой абсолют и заключающий все это магистрат цвета индикаторного восприятия всего, что только может обустроить и перенести комплекс из объективного мира полутеней в прихотливую красавицу умозрительных созерцаний замороженных полушарий головного мозга. Представляете, если этот конгломерат сдобрить или хотя бы поперчить самым настойчивым и настоящим, что значит, непосредственным вдохновением?

Бездна симфонического оркестра у Рахлина начинается с азбуки единения, возрастающей на организации, на выработке чистого строя оркестра с совместной игры трезвучий, гамм, хоралов, дивертисментов.

Пригласите этих засидевшихся бородатых или облысевших жрецов с инструментами по рецепту Рахлина на менуэт, вы, юный маэстро, и будьте почти уверены, что все у вас получится и с воплощениями сколь угодно крупной и пространной формы.

Отсюда высекаются столь уважаемые и почитаемые Рахлиным и метрическая гравированная стройность, точный ритм, орнаментовка нюансов, ровность звучания групп, а также обязательная естественность голосоведения, выискать и выстоять атаку звука у духовых, запрограммировать штрихи у струнных, отточить фразировку, затем сочинить сочетания оркестровых группировок, сличить избирательность и выдержанность содержания, сделать многолюдно осознанной форму, установив беспрекословный переход от индивидуализировав-

шейся хлопотливой частности до детального возникновения единого ансамблевого целого.

Душа, сердце исполнителя и собственный стиль композитора читаемого оркестром и дирижером творения — залог внедрения в это всеединящее действо сугубо личностного красочного толкования всякого произведения сочинителя, предание тотальной значимости каждому обналичиваемому звуку в тихой и безразличной к настроением и природной погоде партитуре, которая требует в мировоззрении Рахлина только одного заветного выполнения желаний — стать как можно более выразительной.

Рахлинское чутье философствующего герменевта в сиреновом квадрате приводит к ретивому силлогизму двойного самовыражения оркестранта, которого великий Рахлин подверг одной определенной четкой формулировке: «не только играть так, как он хочет, но чувствовать и мыслить, как чувствует и мыслит он сам». Так совпадают для нас желание, вернее, хотение, и делание, сведенное в единство сквозящего бытия неканцелярским клеем склеенное высшее качественное, образовательно-просветительное слияние мысли отдельно взятого магистра собственно-осовенных наук и целостного, глобализирующего в местных размерах оркестрового зала мышления представителя дирижерского мастерства, профессионала золотой пробы золотого кольца России.

Естественно, что это герменевтическое распознавание dna челове́чье-музыкантской души отдает слогом запущенного колеса огненной колесницы выдающейся продуманности всех рангов, видов, типов и уровней, оккупированной на концерте прибереженной эмоциональностью и купированием созидания конструктивной формы произносимого вслух произведения.

Рахлинский госплан в музыкотворении не приемлет «эффектничания», малейшие намеки коего — великие помехи этому исполниту в дирижировании. Как тут ни вспомнишь Проваторова — с его разоблачениями «наизусть дирижирующих» ветрохвостых маэстро, изведавших и представивших благодарной публике самые зримые и кликушеские позы всех частей своего ломкого тела, отбивавшего шрапнель, что чуть крупнее дроби, на дирижерском подиуме.

Интересно, а было ли бы им что показать, если нарядить этих гороховых капельмейстеров хотя бы на пару часиков в тихие монашеские одеяния, пустив по ветру хотя бы на несколько суток и облачение мифических бабочек, и лжесиллогизированные крои фраков?

Этот рахлинский всепрослушивающий, всевидящий и всеслышающий аппарат дирижерского накопления самообладания дается не только от

эры рубашечной ностальгии по божественно истомившемуся во чреве, рожденного щедрейшего на свете сердца, но и приобретенными составляющими — интеллектуальным развитием, немудрецовскими запасниками знаний, чисто профессиональными накопительными дисциплинами, среди которых для Рахлина особенно важно выделить неполированный блеск гармонии, изыск познаний инструментовки, высокородной осведомленности в композиции, целинное, зоркое постижение музыкальных стилей и разных эпох, и отдельных композиторов.

О, этот стабильный, образца несмываемого старообрядческого прихода герменевт Рахлин! Он бесконечно может толковать каждую фразу и фразочку всякого попавшего под свою руку сочинителя, разыскивая все новые и новые тона и смены выразительности, которая все больше и больше норовит играючи выйти из очередного, положенного ей зубоскалящими критиками предела.

И здесь категориальный характер тотальной обволакивающей значимости обретает грань возможного перехода, но отстаиваемого неперевода одного привычного и банального понятия в другое — легкость в системе Рахлина не должна перейти в ропот или ажур легкомысленности.

Вот так строит свой миропорядок и правит белым и черным светом левая рука. Рахлин-то ведь был левшой. Наверняка именно она, эта страстная рука, подмечала и исполняла все самые затаенные и нереализованные правшами аргументы самого положительного дирижерского манежно-подиумного танца, что выражал самые прихотливые и пронзительные капризы своего хозяина, крупнопоместного дворянина аристократического импровизационного разлива верхних человеческих конечностей, на глазах всех задействованных или незадействованных в пиршестве обоготворения или богоискательства летящих материй рождавшего монументальные циклады доходчивых на глазах скульптурных композиций. Кто-то приметил полновесную работу равновесных по объему перелопаченного космического эфира обеих рук дирижера, кого-то необычайно удивило всеохватно-молниеносное привлечение к достижению замысла всего верхнего костно-мышечно-го аппарата — от острия локтей до фаланг пальцев, а кого-то — говорят, что Рахлин мог даже боднуть обвисшее невзначай пространство головой — и это тоже составная часть мануальной техники маэстро.

Ох, все-таки как не хочется ставить на эту промозглую, невосребованную нужными людьми библиотечную полку сей тонюсенький фолиант о Рахлине, который вот-вот спрячется в небытие крохких

новорусских материй, сплетенных из балетного дыма лиловых полированных обложек одноразового пользования и мелких шрифтов быстрого гамбургерного обслуживания.

На смену могучей гениальности, клокочущей от переизбытка сил и энергий, спрессованного от рождения громадного потенциала самопостижения, развернутой на вселенских оркестровых площадках российского пространства, приходит вымороченность и замороженность выпренных головоломов по-испещренному модернизированного рационализма, который молотит барабанной дробью цементированных губ, высохших от хронического отсутствия молока, по сухой, интеллектуальной почве добытых бесстрастным умопочитанием умозрительных кульминаций дирижируемых произведений. Бесчувственное дирижерское рукоположение скрипит песком цифр, моногаммами расчетов величины каждого достигаемого цирко-акробатического номера, присвоенными постулатами из массы зазубренных книг, умозаключительной бесстрастностью, что проникает везде, поверх всех барьеров.

Кажется, что на смену рахлинскому взаимодействию с каждым оркестровым музыкантом приходит удовлетворение требования безостановочного и безоговорочного подчинения, соблюдения властной субординации, денежной координации всех телодвижений, а также разделения всего дирижерско-оркестрового мира на лес маленьких героев, многострадальный патриотизм которых не терпит никаких коллективных проволочек.

Невероятно, но всем эти изящным ухищрениям современных маэстро, закабаляющим по ряду общественно-признанных или личных параметров пребывание всякого более или менее талантливое существо в оркестре, противостояла лишь одна всепоглощающая черта великого Рахлина — его самозабвенное проникновение в рабочий быт каждого находящегося на сцене музыканта.

Наверное, все подобные изменения можно объяснить перерождением идеологии дирижерского искусства, ведущей к материальным воплощениям неких летающих психологических принадлежностей, что парят, как звездное небо над пустынностью душ нашей планеты, создавая овеществленный базис всякому само собой разумеющемуся, обстоятельному или просто ритуальному обходительному учению.

«ЗДЕСЬ И СЕЙЧАС» КАК ЕДИНИЦА КОНСТРУКТИВИЗМА

Тот мир, в котором обитает и который выстраивает всякий человек, обычно пульсирует одной самой точной и емкой единицей измерения времени — из «здесь и сейчас»- именно она решает участь непрерывно воссоздаваемой сознанием картины связи со всем, что заметно или вовсе неприметно, но происходит вне нас, а потому хоть как-то конструируется нашим разумным духом.

Каждый из нас учреждает и соблюдает те, только им заведенные связи в этом всепоглощающем «здесь и сейчас», что подчас вовсе не может предусмотреть, или просто предположить близкое присутствие или бытие другого человека с подобным или же противоположным набором понятий или слов, или буквочек азбуки, что моделируют свое собственное, ежесекундное или ежеминутное «здесь и сейчас».

Общее для нескольких людей выполнение этого оперативного и субъективного «здесь и сейчас» может наладиться в процессе равноправного общения, в том числе и такого, в котором один человек привычно молчит, а другой — привычно долго говорит.

Тогда осуществляется тотальная сверка общеупотребительных представлений и идей, как происходило это во время одного из наших разговоров с маэстро, что слагался слово за словом из анализа психометрических состояний окружающей действительности многочисленных областей человеческой среды — от политики до воспитания мировоззренческих составляющих русской идеи у детей, ежедневно проходящих в детский сад.

Это равноправное «здесь и сейчас» двух увлеченных околопрофессиональной беседой персон, уютно расположившихся за осалфенным столиком с парой чашек остывающего чая в непросторном филармоническом буфетике немного нарушило еще одно неожиданно подсевшее «здесь и сейчас», устремившееся присоединиться к диалогу.

Третьим лицом стал известный в своих кругах импресарио, которого весьма заинтересовал столь близко оказавшийся на его искрометном пути лик Народного артиста России Проваторова. Новопришедший

вальяжно, с толикой горделивого самопочитания отрекомендовался Геннадию Пантелеймоновичу:

— Я импресарио. В этом городе я проводил концерты Шуфутинского.

Наш герой ответил вопросом на это заявление:

— Наталья, а кто это — Шуфутинский?

Жаль, что этот представитель заезжей бизнес-элиты ни разу не слышал одну классически коронованную фразу Проваторова: «В белых тапочках видел всю эту нашу эстраду.»

И вновь, как мне показалось, вступает в свою роль особенная направленность и сфокусированность проваторовского мировоззрения, сформированного еще в былинные годы его безудержного и тотального постижения Шостаковича. С тех самых пор и происходит оценка всего создаваемого и случающегося в мире посредством ставших родными и неизменными, всеобщими категориями лично толкуемого добра и зла, без которых мировосприятие не может бытовать ни как познавательная ткань, ни как оборот привычных, вызванных суетной морокой каждого жизненного дня стертых частым употреблением, не блестящих отменной свежестью, неустанно-неусыпных понятий.

Вот и эстрада в глобальном фокусе Проваторова подлежит укладке в прямоугольный ящик кладбищенской расфасовки под названием «гроб», если вызвать лжесиллогизм и сверить часы по двум проваторовским важнейшим положениям — по крови и по наличию радости.

У эстрады — резус-фактор — антифилософский. А радость чаще всего выпренне-вульгаризованная, она надоедливая, текучая, неуклюжая, фарфоровая и с блесточками на шляпке, потому что невыстраданная, потому что идет и рождается по зову первого бульварного или дворового свистка или закоулка, не знает и никогда не узнает, что есть такое истинная печаль, и еще глубже — трагизм. Трагизм же в самом настоящем, одухотворенно-проваторовском, крепленном и отстоенном смысле, понятно, имеет свое главное местонахождение и воплощение в симфоническом творчестве, что царит на другой стороне елочно-игрушечного, сине-зеленого земного шарика, если его взять в руки и немного повращать по оси, как это делал Пифагор, Моцарт, Шостакович или Эйнштейн.

Эстрада для нашего героя — это всегда обслуживание, в том числе и обслуживание лирики, призванной вторить снова и снова, что есть выгаданная на сей раз любовь. Кому-то эстрада приносит некую разрядку, сломенность энергетической обоймы тоскливого будничного дня, распечатку только что обналиченной вертикалности-истинки, моментальный снимок полуденного сексапильного рая или же

безголосую крикливость романтики клипового производства, вновь пробуксовавшего на очередном изломе фрондерских мыслительных мудрствований, которые только и могут что-то спасти или просто поменять в поднебесной Севера.

И все-таки, если собраться, да и потрясти эстрадную шевелюру, что означает прикоснуться острейшим оттиском обвернутого в дерево графита и наметить какой-то глубинный, философский толчок, сопоставить или хотя бы чуточку ее свести с недоступной планетарностью симофнизма, то для маэстро Проваторова сие привередничание эстрады может в легкой, деконструктивной форме напомнить «Весну священную» Стравинского. Эта кратковременная состыковка означает «сбрасывание с себя сгустка энергии разрушительной силы».

На этом промежутке вечного познания человека как божьей твари, некогда покинувшей океан, все же отдается фрагментарное предпочтение персонажам, расположившимся на дарвиновской эволюционной лестничке несколько поближе не к концу, а к картинно-выписанному проберложному началу, что сберегает энергию всякого пробитого и не пробитого на настенных круглых часах мгновению для будущих решительных по накалу голоса и эмоциональности выступлений.

Правда, в проваторовском шатре этого всеобщего высвобождения энергии находится место и для одного момента — «купола истины и храма», по сравнению с которым все остальное не имеет практически никакого ни веса, ни значения. Быть может, эта единственная дама, олицетворяющая этот высоковатый момент заняла столь почетное место в эпикурейском экспонировании эгоистичной и щелкоперой эстрады не только соитием с известностью натуральных русских фамилий, что передалась через века истории, но и потому, что Проваторов как-то наблюдал, как венценосная особа поп-музыки весьма прелестно показала себя достославной умелицей игры на подстать ей осимпатизировавшемуся до степени почти нетленной красоты рояле?

Однако подобные размышления могут иметь и некий иной ореол сокровенности в иллюстрированной нами книге бытия, вот и привели они, направили наше общение в русло вопроса о знаковом или числовом потреблении музыки вообще, написанной и исполняемой в современном нам мире по каким-либо прямым или завуалированным причинам, словом, — о конъюнктуре.

Я не могла не вспомнить наполняемость длинных деревянных ящиков, что размещались в низких шкафах в знакомой нам сыздавна, этой нашей, такой длинной истории.

Не могу никак позабыть мое открытие местного библиотечного значения, когда на одну и ту же фамилию в каталоге мне улыбнулись названия музыкальных произведений, несущих полностью противоположный не только жизненный, но и идеологический и нравственный смысл. Вероятнее всего, такое произошло потому, что автор музыкальных искусств постоянно путался, не мог определить верные смыслы и выбрать между добром и злом, между ложью и правдой, между истиной и измышлениями.

Отсюда и диковинное разнообразие заголовков, что так компактно в ожидании комплиментов расположились в прихожей этого просветительского учреждения.

Проваторов выделяет в устойчивом внедрении этого понятия в жизнь людей несколько срезов, уровней, ярусов композиторского самоосуществления. Такое разделение всего мира на какие-то явно выражаемые и точно устанавливаемые полочки характеризуют и некий гармонизированный и постоянно изменяющийся тонус пульсации мировосприятия нашего героя, к которому он шел долгое или короткое, но заметное прожитое время, что может дать ответы на все возникающие или назревающие вопрошания.

Каждый выдаваемый ответ на поставленный вопрос у Проваторова рефлексировал оригинальную стыковку понятий, которую так и манит запечатлеть всеми доступными подручными способами и приспособлениями, опираясь на звонкую и победоносную искренность и откровенность, что не терпят никакой ни словотворческой, ни смысловой цензуры.

Однако нечто цензурообразное все-таки есть в проваторовских глобальных рефлексиях: многое, что проговаривается и обдумывается, что интервьюируется и высказывается просто, наобум, — все это подвергается внутренней проваторовской саморедакции, которая состоит из нескольких ярусов, или срезов откровенности. Эта пирамида откровения растет и расширяется в масштабе объема чистого листа, на котором можно обозначать все больше почти эклектичных символов и слов, или же наоборот, присоединять к сказанному все больше и больше обстоятельных дополнений. И так практически до безграничности.

Понятно, что само существование таких этажиков — это вечная загадка Проваторова, которую разгадать наверняка не смог бы он сам, потому как держать все моменты и моментики прожитого бытия, пусть даже непреклонно собственного, не может содержать в памяти никто.

Однако проваторовское самопознание, как и разговоры с ним, могут обретать испытанную форму бесконечности. Иногда Проваторов

назначает вслух дату или время обдумывания или обсуждения возникающих вереницей разновеликих тем и проблем, типа: «Над этим я поразмыслию завтра...», или Этот факт мне следует уточнить в энциклопедии, так что можем продолжить пятнадцатого, то есть через три недели вечером...» Самое интересное, что эти в диковинку загаданные темы бесед в размытом до бесконечных пределов будущем, имели точные продолжения, как будто речь шла о выполнении какого-то сногшибательного по обязательности выполнения договоренности многих задействованных сторон исключительном контракте.

Впрочем, Проваторов, как всегда, помнит все числа каждого месяца каждого Нового года, да и живет не исполнением бесконечных договоров, а убагловывает интересы, желания и магию своего великого духа. Так почему же не нормировать и этапы его существования, подробно расписывая макет его действий и стадий переменчивости? И вообще, многие ли представители как дирижерской профессии, так и профессионализма вообще, смогли бы не перейти, но хотя бы осознать великую возможность подобного вида мироотношения, когда красный день календаря отмечает не количество цифровых поступлений в область магического квадрата зеленой трудовой книжки, а возвышение и возвышенность роста и развития струй, что вливаются бурей стойких водоворотов в одну из самых надежных примет человеческого существа — в преамбулу праведности, святости и благочестия.

О, как все-таки поднадоели эти, не приемлющие никаких избыточных уловок, путанные смешения тотальной педагогики и просвещения, упитанные перебежками воспитания и оттенка человеческого качества под названием «благородство».

А ведь именно этим сплетениям понятий и умудренного ими миропонимания и подчиняет Проваторов то, что принято именовать обыкновенной композиторской конъюнктурой.

Конечно, поначалу речь идет о самых великих. До сих пор не забыто, что гений и злодейство несовместимы, а потому и Проваторов пускает в ход одну непреклонную формулу его распознавания этих особенных композиторских величин — по сути тех, с кем ему приходится работать постоянно, разгадывая их рифмо- и ното-представления. Сейчас же речь идет о накопленных всей историей человечества десятках тех, кого Проваторов, опираясь на свое чутье, относит к высшему офицерскому классу, для кого «Бог равно совесть».

Великие композиторы отвечали высказыванию своей высшей потребности — писать — только перед Богом и же перед своим талантом. Они сочиняли по зову и необходимости существования их духа,

и не сразу могли осознать себя гениями, им поначалу казалось, что так писать могут все.

Похоже, что это нравственно окрашенное самовыражение в форме богопознания, а в России — богоподобия — это и есть тот высший вид воплощения слова «конъюнктура», который осуществить могут только лишь гении или богоизбранные.

И все же это отяжеленное бременем твердого знака в чем-то липкое, а в чем-то и шелкоперское слово имеет тонкий окрас щепетильности, которая не выявляется как нечто броское, заведомо оприходованное или поднаторевшее, а перехватывает перманентным петушением все волны удрученной панихидной пороши, что довлеет над совестливыми ресурсами каждого, кто только заболевает этой неутешительной хронической болезнью — творчеством.

Проваторов подчиняет это выпестованное творческим развитием человечества положение вещей двум основополагающим степеням допускающего различные толкования и светопредставления надзора, что извечно сотрудничает с идеями и идеалами некоего значимого нравственно-прадедовского почитания.

«Конъюнктура — это некая зависимость от обстоятельств, которые человечество считает важными». Получается, что если человек ставит перед собою цель самовыражения, то по теории нашего героя, вступает в распределение полномочий в мире понятие обязанности, обязательства перед чем-либо или перед кем-либо.

Так может войти в жизнь и среагировать на степень вероятности или подобострастия его преосвященство социальный заказ, таким образом оформленное внимание общества в лице издателя или короля к творцу. Это поручение, в отличие от заказа господина Бога, оплачивается, да и дает возможность и просуществовать художнику какой-то промежуток времени, но и откликнуться на некие примеченные им сигналы жизни.

Сатанизмус, или сталинизмус (почему-то хочется прибавить прибалтийское окончание к русскому корню) привнес свой Кашеев ресурс в толкование этого магического слова, потому что весьма изменил употребленный во благо мертвого, призывного саморазрушающегося дня весь доступный ночной треугольной мафии человеческий материал.

Бой часов оповещает о скороспелости памятника времени, спокойно, что значит, славно пережитого темного времени суток, когда удастся не только узнать действительность наступившего ненароком дня, но и припомнить распахнутые ставни сновидений.

Сама проскальзывающая сквозь затворы окон, переломленная махровым парусником ежовой власти эпоха установила не только натуральный продуктообмен, но и феодальную раздробленность между совестью и поступком. Глагол «совеститься» умер.

Поступок остался одиноким, без внутреннего содержания, почти непередаваемого словесными истоками заснувшей морали, что пробудившись, превратилась в игривый по мастерской, поваром подаренной радужной расцветке, в двуполо-двоедушный декольтированный сухофрукточный и мелко-океано-рогатый десерт, что после отощало-го изнеможения в проиндевевшем морозильнике, расположился, наконец, в желанной по удобству жилорастяжения и мышечнорасслабления позе, до которой так и не сумели добраться и хоть как-то отредактировать представители небрежно набравшей вес партии светло-зеленых стерлядей, что стерегли и отстаивали невозможность взять пункцию костей и черепа всех застывших в каменноугольных шахтах папоротнико- и микроорганизмообразных, чем позволяли изворотливым трудягам притянуть весь наблюдаемый воображением естественно-природный аквариум на праздничный ресторанный стол забавных, всепоглощающих мажордомов.

Как сложно давать определения остаточной морали, особенно в тех случаях, когда она тихо и неприметно порвала со своими естественными истоками, превратилась в собственные притоки или вытоки, или же сплошные следствия без оглашения причин.

Так можно хоть как-то прояснить, почему это десертное пребывание сего человеческого института на блюде приобрело пафос многострадального декольтированного десерта в приютившейся обеззараженной форме фигового листка.

Останки съеденной и поверженной морали дали фору развитию и могущему становлению классического дилеттантизма, который знаменем своим почитает опеку над всяким замеченным участником жизни, чтобы четким, всесторонним воздействием привести к проверенному прикладной идеологией счастью.

Написанное растолковать может только волюнтаризм и произвол.

В углах этого властного равнобедренного треугольника вырастает древо этического сожаления, оно поддерживает мораль модернизированной, двуруко-двуличной философской мысли: «ничего не говорить» или «говорить только хорошо».

Проваторов выделяет навязчивое общественное внимание к творцу как заказ вновь в привычной для нас троичной форме, но в сей раз заказ не идеологический, а внутренний, от дедов и отцов — идейный.

Так постепенно можно соединить это социальное наставление с заказом «творческой фантазии».

Понятно, что в эту заказную категорию тут же срочно адресовались в проваторовском мировоззрении шостаковичские «Нос», «Катерина Измайлова»: «революция духа, но не революция идей».

Как не приворожить и собственное, проваторовское выказывание тихого присутствия некоего личного полета конъюнктуры, если хоть в какой-то степени суметь пригвоздить это понятийное словоблудие к материям, что делают свой взыскательный круг возле турбулентности нашего героя:

«У меня миллионы заготовленных обдумыванием программ для концертов. Но я снова и снова хочу исполнять Шостаковича, я читаю это интуитивным рентгеном. Однако два подряд фортепианных концерта, даже в угоду успешному соблюдению конъюнктуры, — это слишком тяжело для публики...»

Но был в известной человечеству, устной или записанной истории, одинокий случай, когда внешний, общественный заказ совпал не только с призванным широким и достойно-выдающимся моментом, но и с тем сокровенно-интимным, самоличным «не могу не писать», что свойственно творческим особам.

Неизвестный заказал Моцарту «Реквием». Вы вряд ли не вспомните о Сальери — настолько сплели коммуникации эти две фамилии.

Сальери — это типично-образцовый представитель конъюнктуры, который темпераментно обслуживал двор, выполнял социальный заказ, и ему за это превосходно платили.

Сталинизм, сальеризмус: сплошной соцзаказ. Диадему на поклон головы и пурпурные одежды на уклончивый стан получают лишь те, кто уважает окрик и лебезит похвалу.

И еще одно определение проваторовское, которое вряд ли можно будет почерпнуть в каком-либо словаре или словарике, а потому его стоит привести, ведь оно своим тоном и трагикой восходит наверняка еще к бытию русской «Могучей кучки», правопреемником мыслей и идей которой так и хочется зафиксировать спустя пару сотен лет маэстро Проваторова.

«Конъюнктура — это особое понятие Бога, народа, ответственности». Интересно, такую фразу как бы понял какой-нибудь средне-техасский закеанец? Почему американец? Да просто лежит перед глазами «цитата дня» из российских «Известий» сего года американского эссеиста Генри Менкена: «Благотворительность и патриотизм —

главные качества американца, которому нужно что-то продать». Да, везет народу, в котором государи вовремя догадались сделать торговлю главной лакмусовой составляющей национальной пригодности.

А может ли быть так, что подобная формула, такого непроваторовского мировоззренческого понятия, — конъюнктура — это отголосок какой-то другой, не русской «могучей кучки»?

И еще один подвид этого мобильно самораскрывающегося понятия, который особенно емко и пространно оценен на современных, золоторесурсных, то ли подтяжках, то ли растяжках центральных улиц Москвы, он знаменует собою призвание служению золотому тельцу и означает умелое приспособление к распространению своего таланта за деньги, как за наличные, так и за безналичные.

ОКУЛЬТУРЕННОСТЬ ВОСПИТАННОСТИ

Наверное, самая отличительная черта нашего главного героя от других, встречавшихся уже или еще пока не повстречавшихся, Геннадий Пантелеймонович Проваторов как бы выщечивает у всех, кто только ни появится на общественном пути, единственную особую нить и склад того, что в свое давнее или совершенно недавнее время было привито детским садиком, школой, семьей, институтом или университетом, или просто — окружающей средой.

Так устроен мир, что обычно воспитывают друг друга не только муж и жена, мать и дитя, школа и ученический коллектив, сообщество «дирижер и оркестр».

Ясно, что в последней двусловной группе некоторое привилегированное положение обретает все же маэстро, сколь высокого или невысокого полета был бы его темперамент, просвещенность или же энтузиазм, иль готовность к переменам.

Однако множество парящих в поднебесье аур и обычных странственных околичностей, которые Проваторову, да и многим людям на земле пришлось прочувствовать при руководстве самым мало-мальским коллективом, требуют соблюдения дистанции с подопечными, особенно с теми, кто, почуяв близость или дружеский настрой с наставником, прямо-таки жаждут выдать уйму, если не замечаний, то советов.

Представляю, что будет, если прислушаться к этим рекомендациям: тогда наверняка мягкие или, наоборот, жесткие советы смогут посыпаться на восседающего со скипетром дирижера со всех удобных или неудобных сторон проливным поточным градом, переходящим постепенно в согбенный потоп. Нужно будет либо искать оправдание, либо научиться координировать свои действия. Но можно ли согласовывать приказы, тем более, что этого рода сообразование тут же невольно может перейти жанр выпренного желанного для слабой стороны в этом поединке, сводящего концы с концами, соглашательства.

Станет еще хуже, когда новый спиралевидный виток обоюдообостренного развития оповестит, что соглашательство перейдет в оппозицию.

А вот с оппозицией, внезапно или нечаянно почувствовавшей свой вес, даже умудренному и ухищренному политику всегда сотрудничать было сложно. А здесь еще тоненькая нюансировочка — оппозиция должна работать под всесторонним контролем уставного начальника, причем в очень близком контактном сотрудничестве с этим творческим руководством, в противном случае никаких общих оркестровых дел осуществить не удастся.

Но если все облечь в приструнившуюся форму, то совет уйдет в кулуары, а устное указание «на оркестре» — то есть при всех оркестрантах, перейдет в ранг незамеченных, а в случае повторения — в конфликтно-опасные.

Тысячи историй пробуждают открытое всеобщее дирижерское сознание, когда вспоминаются многоликие распри, что рождают геральдику и статистику крупных и мелких столкновений на почве продвижения общих организационно-исполнительских дел.

Проваторов держит в памяти по этому многозначительному поводу один примечательный случай, который имел место быть у его педагога, великого русского дирижера Кондрашина в столь же великом и почитаемом оркестре московской филармонии.

Величина оркестра, выдающийся музыкант, концертмейстер оркестра Мадатов на одной из репетиций Кондрашина дал несколько прилюдных советов дирижеру.

Кондрашин его уволил. И в этом жестком решении не сыграла никакой роли возможная правильность замечаний Мадатова. Если они были верны, то явная точность замечаний резко снижала авторитет дирижера, чем поступиться было невозможно — моментально снижалась работоспособность и потенциал оркестра.

Увы, как это может ни показаться парадоксальным, однако оркестр стал достигать больших успехов с более слабым концертмейстером. И на этот раз взял верх в схватке за власть дирижер. Но если нокаутирует концертмейстер, то он и должен стать дирижером.

Ничего не поделаешь — даже при словесных столкновениях нужны жертвы. Получается на самом деле, что искусство требует жертв даже в том случае, когда в искреннем ему служении собрались в восторженный, но зависимый круг профессионалы только самого высшего класса.

Но бывает и так, что оркестр и его отдельно взятые, глубочайшие по размерам человеческих качеств и кладовым сольного и общественного таланта личности, каждое из которых знакомо нам чаще всего только в лицо, да и то — в лучшем случае, мечтают выразить

и на самом деле выражают благодарность за работу и естественную учебу маэстро.

Аплодисменты смычками струнных инструментов или хлопками по деревянным-духовым или медным неоднократно приходилось слушать на проваторовских репетициях. Вероятнее всего, именно оркестранты всех широт смогут более точно и профессионально оценить своего дирижера: ведь они, и больше никто в мире не следит столь проникновенно и ответственно за каждым его жестом или простым поворотом головы.

Чистые дирижерские профессиональные находки, спонтанно рожденные прямо «на оркестре» в виде словесных экспромтов или просто — ручных импровизаций, которым не будет и пяти минут от рожу, оказывают на оркестр не менее магически-энергетическое действие, нежели уполномоченные дипломами высшей консерваторской маркировки стереотипные движения в виде неподлежащих даже мельчайшему сомнению, вторящих рукопокладистым березовым изразцам классических капельмейстерских телодвижений.

Проваторов держит в голове тысячи деталей, которые выстраивают и стерегут самые тонкие и щепетильные моменты общения и работы с оркестром. Он в своем, симфоническом море, как будто хозяин на пшеничном поле или на поле брани, должен все предугадать, все досмотреть, иначе урожай погибнет, а битва будет ждать другого полководца.

Так, и принять благодарность от оркестра, как и от публики, — это искусство. Не вытягивать аплодисменты, успех изо всех сил, а уметь достойно принять причитающиеся оvationи — это и признак общей дирижерско-человечьей культуры, но и многочестивого таланта, данного не только предками.

Как-то пришлось побывать с нашим героем на одном из концертов одного очередного заезжего гастролера-дирижера, прибывшего из самого французского то ли Бреста, то ли Парижа, звонкой разногласией своих географически покоренных вершин он вещал и заполнял протоколы всех оркестровых заседаний, включая и проводимые репетиции, профессиональную оценку которых кто-то прокомментировал так: «Этот неопытный дирижер может прочувствовать произведение своими впечатлениями».

Я поняла, что сей маэстро как бы и дирижирует своими впечатлениями, настолько субъективными, что оркестр может надеяться только лишь на себя, когда исполняет что-то с этим офранцузенным профессионалом, а потому и чаще поглядывает друг на друга или

в партитуры, нежели на должного заправлять всем происходящим действием пляшущего человечка с палочкой.

Но больше всего запомнилось, как сей магистр околедижерских наук слишком уж охотно принимал жидкие хлопки после концерта, наворачивая снова и снова реверансы поклонов и пробежек по сцене между раздвинутыми рядами музыкантов оркестра, чтобы хоть как-то продлить это растущее на самом голом месте панельное бисирование, которое не могло, наконец, не возникнуть по той редкостной причине, что публика-то подобралась, как назло, довольно-таки приличная в смысле интеллигентности и окултуренности.

Так что собравшийся на довольно притягательно-живописную расписную афишу, и повлекшую за собой столь необычную по канонам общепринятого классического искусства сценическую аудиторию, народ в зале стал обреченно вызывать беснующегося маэстро снова, правда, не для исполнения уже поверженных доселе произведений, а для акробатических элементов, что набирали все больше и больше очков в пользу именованья себя холерическим моционом, сопровождающим тех особ высотных, как небоскребы, мужского пола в ранге статных и бравых мошенников, которые направляются по расторопности или же обыкновению своей многофункциональной судьбы из придорожного отеля для вип-персон прямо в морг.

Так и норовишь распусть руки до проваторовских универсальных категорий, чтобы употребить так понравившееся слово — «тезариус» на этот раз не к начинающим дирижерам-дилетантам и не к оркестру, а к публике, которая своим мастеровитым, нарастающим битьем в ладошки обстоятельно поспособствовала росту не самопознания, а самопризнания и самопризвания этого неказистого, но проникшегося идеей дирижерского звания и поприща самоучки-недотепы.

Но все-таки некий не тихий, но одинокий голос публики произнес, вкушая хлопковые плоды этих беганий по сцене: «Ох, как артистично!»

Да, у каждого своя лазейка в артистизм, как, наверное, и в аристократизм, и в маньеризм.

Проваторов не раз замечал, насколько важно отдалиться от ментально опредмечиваемого заряда конкретного нотного или партитурного звукоряда не только силой конкретных дирижерских заданий оркестру, но и потенциалом востребованной, зажженной артистичности, которая в методике нашего героя ведет к аккумуляции, концентрации чистого, небывало ответственного и ответного взаимодействия, взаимоотношения, вызывающего тот самый тезариус как способность воспринять, как возможность выучиваться и воспитываться.

Растут они вместе — дирижер и оркестр, облачаясь в формы, силуэты и обогащенные содержания друг друга, где главное — постичь и применить ту степень могущественного доверия, соприкосновения одного со вторым, которая порождает то, что называется «ввериться друг другу», ввериться как педагогу, как другу, как знатоку, как эрудиту, как мастеру.

Это двойное действие имеет четкую направленность логического движения изменений в деле и в намерениях — репетиция будущего выступления — концерт. Сие провидческое целеполагание строит узнавание всех сторон, возвращает участников до воплощения трактовки, стиля, виртуозности. Это сродни целой консерватории, созданию новой атомно-электронной периодической системы, некоей «коллективной школы преемственности традиций», в которых захвачен огромный пласт культуры во всех ее самых общих и конкретных смыслах.

Это тот поворот нашего фрагментарного общения, который создает свой принцип толкования профессии дирижера. На этом этапе оно означает «выращивать». «Выращивать коллектив любовно».

Наш герой не один в своем мнении, он регулярно цитирует какого-то западного Тосканини: «Я не беру этот коллектив, так как не могу его воспитать».

Этот мешок воспитанности и проваторовского воспитания, что несет он по жизни своей оркестровой столько лет, наверняка был собран и озвучен значимостью величины и великолепия московской консерватории. Иначе откуда у Проваторова постоянные ссылки наподобие «это стоит учебы в консерватории», ссылки, которые, кажется, сопутствуют и ведут экскурсионный блок великих идей рядом с тем, что мы обычно почитаем как мелочи, неважности, незначительности или не стоящие внимания детали, до которых обычно нет никому дела?

«Нельзя рвать русскую традицию, поэтому и приходится повсюду за собой тащить эту всю нашу московскую консерваторию», — это утверждение принадлежит Проваторову.

А если оркестр вырвется ненароком вперед в этой гонке бегунов то на длинные, то на короткие дистанции, вполне положившись и выполнив указания выдающегося тренера?

Уловить, схватить это назревающее мастерство коллектива, призвав волей быстроту реакции, талант или поднапрячь способность самостоятельно воплотить класс своего мастерства в номинации «виртуозность».

Эти дирижерские рельсы, соблюдающие укрощенную дорогу от репетиции к концерту, должны быть сложны и предсказуемы. Провидение, направленное, хорошо и опрятно подготовленное, как

и выполненное на уровне заготовленной точности — высший класс дирижерского профессионализма.

Если знаешь, что так должно быть, значит получится, значит, так и будет.

Еще одна особенность этой проваторовской логически отстроенной цепочки, что включает в себя подготовительные репетиции и концерт — то, что соблюдает принятую выдержку комплекса «генеральная репетиция». На ней, по сути подзаголовка, должны присутствовать одни генералы, выпестованные на самых обычных, простых репетициях, что бывает каждый оркестровый день.

Сегодня все стало на свои места, все пришло в равновесие, чтобы на завтра все собралось в надежном напряжении всех востребованных величин, чтобы состоялось как репетиция окончательная, генеральная. Та, что бывает в день концерта.

Мерки в эти волнительные дни — по крайней мере для нашего героя, как мы постараемся догадаться, — это некое весьма субъективно-объективное совпадение уровня, вернее, нескольких уровней, которые уже неоднократно радовали глаз наших читателей своими тонкими расчетами пределов, своими почти неощутимыми границами для мыслителей внешнего интерьера, своими почти размытыми гранями, а в целом, кажущимся безосновательным бытием.

И вновь некий ореол тотального лицедейства, когда мыслимое должно совпасть с реальным, когда терапия толкает вперед не зубного врача, а хирургию, когда видимое переполняет предел чувственной одухотворенности, когда вещественное рвет хлопковую нить в таких прочных, вытканых домостроем или фантазией местах, которые предугадать или пожелать не смог никто, даже отъявленный злодей или самый невероятный по вместительности вычисленных добродетелей толстый или тонкий добряк.

Если судить по проваторовским историям, то это развитие гуманного дирижерского процесса, который силлогизирует обязательность соответствия вложенного на репетициях и раскрепощенно-выданного на завершающем их звеньевом — концерте сопрягается с постоянной «ать», которая в ответе за то, что и как дирижер «слышит».

Возникает вновь механика устойчивости треугольника, только не грузино-московского, что так резал глазницы своими хлесткими сторонами в середине века ночным слушанием дверного звонка, а внутреннего дирижерского, для гениев — интуитивного, для рационализаторов — натруженного слышания того, что зовется и есть архиопределенным и в какой-то степени эталонным, заложенным композитором, элитой

музыкантов всех профессий и стран, известным и хранимым лучшими оркестрами.

Итак, треугольник гласит: то, что есть в качестве примера, причем у каждого из маэстро, приступившего к деятельности, быть может, этот образец весьма специфичным, отдаленным от эпох изысканных и признанных иконопоборенных моделей; собственное натуральное дирижерское слышание, о котором так каждый раз проникновенно и предпочтительно говорит и грезит в бытии наш герой, искусно создавая диковинное для нас обрамление самому фокусу дирижерского ремесла: «учить партитуру глазами», «слышать глазами», «потребность высказаться внутреннему слуху» и т. д., словом, все внешне данное подвергать познанию посредством непосредственного некоего глубочайшего недро-утробного прочтения; третий капитальный элемент структуры — протяжная прямая и начальной вспышки сличения, а главное, — устремления преодолеть этот водораздел между личным знанием слышания и придуманным или приобретенным для сверки идеалом, на век запомненным, внушенным и регулярно вызываемым сверкой скорости приближения к его границам или окольным дачным застройкам столичного города, кем-то почти по ошибке утвержденным военачальным росчерком пера как предводительствующе-командующий.

Понятно, что проваторовская планка этого достопочтимого треугольника держит уровень и масштаб традиций мирового полета, в которых и фиксируется это, почти объективное дирижерско-оркестровое состояние. Вот тут-то и вновь можно вплести в общее фундаментальное дирижерское дело и глобальный дирижерский капитал оригинальную нить осознания нашего героя, прозванную как «квадрат дирижерского артистизма».

Именно это высокохудожественное парение на сцене становится тем феноменом незаметных для публичного взгляда превращений, искусно привлекающих к достоинствам исполняемого произведения и отвлекающих его от недостатков.

А если говорить языком оркестровых будней, то эта натуральная магия артистизма придает далекое, почти третьестепенное значение тому сорту звучания, что имеет своим происхождением словесный комплекс «ни на ту ноту попал»: стираются шероховатости исполнения, незаметно выправляются неловкие вступления, концепции приобретают непредвиденный рельеф, трактовки узнают друг друга, как будто угадывают саморасшифровку собственного генетического кода, а убаюканные неповоротливостью владельцев инструменты приноравливаются к внезапно изменившемуся поведению хозяев.

Пожалуй, единственное, что может сдержать этот публичный артистизм — это запись исполняемого произведения, до каждой нотки. Весь оркестр так желает быть единым, целостным, что немного торопится высказать лавину чувств, а посему иногда хватает не то, что требует партитура.

В те далекие времена, когда еще нельзя было вырезать звукорежиссеру из музыкальной записи тот маленький, неудавшийся оркестру фрагментик, и подстерегла нашего героя одна тихая неприятность.

Наш великий маэстро, лучший оркестр страны, лучший зал по акустике, такое желанное произведение — «Тиль Уленшпигель» Рихарда Штрауса — все это так хотелось запечатлеть в этих четырех измерениях, личных проваторовских ипостасях, что были выстраданы в тьме советского времени в долгой самарской ссылке.

СКАЖУ: СТИЛЬ

И здесь вновь гениальность приобретает формы выпукло засекреченного, крепостного права, что само по себе немного законсервировано и к тому же старательно, именно в русском обществе, консервирует все заезжие или родные прогрессивные и прогрессирующие идеи, не давая ходу им не только для всплытия наверх, но и погружения в пучину всех проводных или непроводимых вязких электрошоков материй.

Интересно, а если бы в этой части мира возникло «говорящее само о себе произведение», которое только и знает, что рассказывать о себе, какое оно есть гениальное. В дирижерском ремесле это бы проявилось бы так: ах, какой бы груз упал с маэстро: не надо было бы снова и снова заниматься доказательством того, насколько это творение гениально...

Проваторов знал, как сложно воплотить творения этого немецкого гения. И вновь — слово и традиции знания, и уважение этого непознаваемого феномена — дирижерского артистизма.

«Извините, перед вами Рихард Штраус — огромная сила, причем романтическая, образная, объемная и одновременно — конкретная в деталях. Если вам удастся воплотить и передать характер, дух, форму, образы, то и вкрапления тех единичных фальшивых нот не так уж важны. И публика уже не думает: какой хороший оркестр, какой хороший дирижер, а утверждает: какое хорошее произведение.

Это и есть безумно трудная задача, но она подготовлена к совершению. Дирижер должен отыскать и разыграть козыри этого произведения, подчеркнув и оркестровку, и инструментовку, которым повезло: они попали в надежные руки. Исполнение, которое движется к совершенству, — это сам по себе Бах, Гайдн, Штраус, Хиндемит, это целая программа немецкой музыки — тоже познается внутренней силой дирижера, чтобы выказать ее всем наружу».

Наверняка у всякого маэстро, когда-либо демонстрировавшего свое искусство публике, найдется свое освоение этого такого хрустального, кажущегося таким неподкупным слова — «артистизм». И вновь

наш герой предъявляет свою монополию бытия, свою трактовку содержания этого неопишущего единицами пафосно-филологической речи понятия, связывая изыск его толкования не с внешними, почти классически определенными атрибутами, а с некоторой степенью известными для нас глубокими дирижерскими профессиональными составляющими.

Эти кирпичики неким точным, но весьма загадочным методом собираются и становятся на единственное уготованное им место самым настрожайшим образом всякий раз, когда маэстро только лишь сможет пожелать вызвать эту привилегию собственного волшебства.

Однако что-то удалось почерпнуть из этой тотальной проваторовской традиционной иллюзии. И хотя запись, переводящая этот ребус из устного замешательства в словесную ассоциацию, не может ни повторить, ни воспроизвести тот потусторонний эффект, постараемся кое-что постигнутое донести и до тех, кому это интересно.

Артистизм может появиться на свет только тогда, когда дирижер пропускает через себя материал, когда дает и прививает оркестрантам понятие исполнительской свободы, когда настолько сможет обострить восприятие музыкального содержания, что оно начнет емко и виртуозно превалировать над формой.

Кажется, что с таким проваторовским избранным «измом» рядом находится еще одно основополагающее понятие его дирижерской школы — стиля.

Понятно, что в этом четком, элитарном графическом мировоззрении можно предположить несколько носителей этого словомнения, некогда завораживающего всю хмельную пьянящую оргию, что направлялась ординарной толпой с сияния новых сфер в опухшую от рафинированной изящности франтоватую посудную лавку, искренней в своей упорядоченности и характеристичности, как оккупация мира прочерком чисто французского «стиле».

Не столпотворяйтесь, проходите в харчевню — вас ждут десятка два разномастных, но словоохотливых просителе-посетителей, что смогут отгадать все оставшиеся, почти застопорившиеся стоические кроссвордики вселенной, когда приступят к столчанию посредством выяснения двукратно смыслопотребляемого в этих креслах глагола «есть».

И вновь творит чудеса приготовления отменных блюд актер.

Наверное, само понятие «стиль» не просветило полет мыслей нашего законодательного органа, если бы не эта новая, запечатленная нами категория нашего героя, на которую неизвестно, дал ли бы он

разрешение в смысле ее такого, столь тотально-приданного нами характера. Она объяла собою ряд общеупотребительных в нашем общении понятий или самых простецких слов, закрепив за собою некую невиданную силу, равную почти той, которая в свое первобытно-архитектурное время собирала земли, заботясь о мощи и полноценности цельного государства.

Она подчинила себе ряд понятий как разнопядье окрестных земель, чтобы установить новейшее для нас бытие и соответствующее ему определение дирижера высшей натуральной касты — «дирижер перевоплощающийся». Это и обозначение обреченной связи прилагательного и существительного, и исконно проваторовское определение стиля, такое, которого нет больше ни у кого.

Обыкновенно вкладывать некое, несколько одномерное осуществление этого пятибуквия, иногда его перемешивая с другими, рождая смены эпох, смены стилей, где-то как стилесмешение, как разностилье, а где-то — как логику всеобщего универсального превращения — способности воплощать различнейшие стили, перевоплощаться, как актер.

Я поняла, что в этот комплекс метаморфоз входит у Проваторова и конкретное изменение дирижерской техники, и те неповторимые ни побочными действиями, ни словами моменты бытия, когда поведение дирижера сливается с воссоздаваемым им образом, как музыкальным, так и всеми другими, которые только могут возникнуть и быть привлечены в сие грозное по насыщенности емкой глубины предприятие, в эту трепещущую всеми дыханиями ветра гротескную вакханалию, что берет верх над всем, что только ни стремится заявить себе нотно-партитурным путем на этом белом, а для кого-то — черном свете.

И тут же захочется вспомнить антиподов, причем самых настоящих этому внутреннему беснующемуся проваторовскому бытию, таких же великих, но недвижимо монументальных, прядущих свою звуковую ткань по иным, незыблемым и непреклонным, практически скульптурным законам, вылитым в одинаковость внешней формы дирижирования произведениями всех композиторов, кто только не появляется на их окрыленном изысканной властностью пути.

Тот же Мравинский — с виду одинаково будет дирижировать и Малера, и Бетховена — «строгие жесты, неизменная архитектурность всего построения», — так в памяти возникают слова нашего героя. А немец Райнер? Ему в системе Проваторова относится одно из четких длинных прилагательных — «неперевплощающийся»...

Все стало ясным: каждый просто доносит стиль исполняемого творения собственной, личностной стилистикой поведения, сдобренной классикой своей дирижерской техники.

И все же нельзя не отметить, что проваторовское перевоплощение может оценить не только зритель профессиональной закваски, но и любительской, но тот, кто решительно осведомлен в генеалогических расстановках музыкальных творцов, а также предпочитает тонкое обхождение с властелином динамичного, гармоничного вкуса, лелея точность, уверенность выбора и светопредставление манер, и приемлемость способов извлеченных из космосов, адаптированных человечеству, строго выдержанных летоисчислений.

Конечно, для подобных примерок глаза лучше всего было бы обзавестись пронизательностью былинного или сказочного ясновидца, что смог увидеть торжественное и правдивое через препятствия тела, в том числе и спины. Тогда и смекать ничего не пришлось бы — прощупал бы тороватой оторопью взгляда, что там происходит на самом деле, да и деликатно и подробно поведал бы нам, подчас толстокожим, в чем же состоит это самое безыскусное пролетарское действо.

Нам чаще всего остается верить этой троекратной, трехмерной галлюцинации необманутых чувств слуха, зрения и осязания, ведомой, как выючное животное сложных смежных знаков вязи в орнаменте, когда он становится признанным неведомым доселе, затейливым родом признанной и ленивыми критикессами оплодотворенной живописи.

Эта совокупность признаков или целостных приемов, восстанавливающих метод, всеохватно воцаряющаяся во всем, что есть природное или рожденное высшим млекопитающим, для Проваторова имеет свой, важнейший срез или ярус бытия, что означает «заглянуть и проникнуть» в стиль исполняемого произведения, а шире и глубже — проникнуться настолько чертами прочитываемого творения, чтобы, выражаясь молодеватым дирижерским сленгом «поднять стиль композитора».

Ясно, что таких глобальных постижений может достичь лишь мастер высоких перевоплощений, чей статус воспрял духом от самых обычных превращений до исполнения всемирного дирижерского танца, высшего возможного исполнительского полета рожденного человеком летучего гения.

Причем это скрупулезное улавливание и восстановление в собственном звучании единственно точного, а потому и необходимого стиля творения, в академическом мировоззрении нашего героя охватывает

всю теорию исполнительства как искусства, в котором норвят сказать свое слово и инструменталисты, и солисты.

И здесь возникает почти ментальное бытование стиля, вмещенное, как водится, в тройку второзаконного опредмечивания. Стиль композитора, стиль соответствия эпохе, например, классика, романтизм, экспрессионизм, а также — стиль самого исполнения. Собственно, дирижера. Наверняка в эту последнюю группу подошло бы предложение типа: «Дирижерская манера романтика Рахлина».

Даже невозможно себе представить, сколь сложно соблюсти или приблизиться хотя бы к промежуточным этапам наличествования, стереоскопии этого проваторовского идеала, когда это трехстилье может проявить себя как единственно стильное одно.

А если кому-то, постепенно переходящему в класс титанов, удастся совершить это вознесение на олимп дирижерской славы и обыкновенной, почти будничной востребованности блюдущих свой профессиональный паритет композиторов, то невольно может возникнуть сознание собственной градостроительной незаменимости, которая может посетить маэстро лишь при непосредственном общении с сочинениями мастера, чьи записи воспринимаются воплощающим их распорядителем, как близкие, родные, как почти свои.

Похоже, что такого стильного маэстро, зывающего к стилизованной жизни сотни стильных произведений, может удивить лишь одна, самая натурально-организованная стильная вещь — то мгновение, в котором для них может предстать столь же сильно стильно учрежденно-вышестованный оркестр, являющийся носителем только своего, неподражаемого и неповторимого стиля. Такое событие подразумевает собою и основывается на редчайшем в мире случае — неприкосновенно высочайшем исполнительском уровне оркестрового коллектива.

Дотошное выявление стиля всеми подручными, доступными и недоступными для рядышком находящимся людям и профессионалов средствами, пожалуй, одна из тех форм существования дирижерской материи, на воплощение которой требуется не менее затрат единиц дирижерской техники, нежели для привычного воспроизведения звучания многих узнаваемых нами музыкальных творений.

На узнавании подобных выявлению стиля, необыкновенных составляющих дирижерского ремесла стало мне вскоре ясно, что предыдущие выкладки моей теории познания, в которую быстро вошли и постепенно обрели вес — рост, рука, слово, глаз — необходимо трансформировать, видоизменить, перейти к неким более пространным и довлеющим, каким-то продолжительным, продолговатым смыслом

принципам мышления, которые не только заметят назревающие узлы и спайки мировоззренческих отношений и синтезируют вопросоответную ткань, но и укажут способы, что смогли бы перерасти в методы, чтобы затем и формализовать структуру.

К тому же музыка в который раз призналась, насколько она богаче слова. А когда моим интересом вхождения в ее мир овладело чувство любопытства, направленное на всевозможное распознавание, уточнение воплощения разнообразных стилей, то всеобщая гармония как-то подсказала, что эта дирижерская мерка поиска самовыражения произведения не последняя, что существует дно всех доньев, которое вбирает в себя и стиль, и все самое предыдущее, знакомое и неизвестное, выстроенное частями как-то и с нашей системой познания и всеми атрибутами дирижерской техники: речь идет о трактовке.

Как-то совсем ранней весной, когда деревья были изрядно намокшими, что казалось, стоящие коробом, дыбящиеся и топорщися ветки вот-вот загниют от пухлой, изобильной и сыто-рассыпчатой массы плесневых грибков, а на полнотелых, дородных стволах разрастутся во всех самых невероятных направлениях компаса какие-нибудь папоротникообразные доисторические влаголюбивые мхи, я присела на несколько минут на парадной скамейке у дома Проваторова в ожидании нашего героя, который зашел в распахнутые двери ближнего супермаркета, чтобы купить немного воды.

Мне было непонятно, как в такую сырую, промозглую, почти заплесневевшую погоду кто-то захочет хоть что-то выпить, пусть даже стакан минеральной воды.

Я машинально развернула небольшой сверток, что находился еще с утра в моих руках — в нем оказалась книга, что нужно было сдать в библиотеку. От этого бездумного созерцания меня отвлек незнакомый голос, который неожиданно точно подвел итог всему моему почти пятилетнему присутствию на проваторовской лавке:

- Что, уроки делаешь?
- Да. Азбуку изучаю.
- Азбуку? Ну, понятно.

И он исчез, этот любопытствующий товарищ, пройдя в глубокий подъезд проваторовского дома, а я вспомнила одну невероятную историю, которая приключилась однажды в этом городе панельных домов, когда чужие, незнакомые люди тоже обратили свое внимание на книги.

Как-то после очередной проваторовской репетиции мы зашли в небольшой барчик, отдел продовольственного магазина, что расположился

на несколько кварталов выше от почетного местонахождения неробкой дирекции оркестра, в которой маэстро значился уже пять лет как главный дирижер. На улице стояла невыносимая жара — так и тянуло попить сока или кваса. Естественно, этих лояльных к человеческому существу напитков в этом заведении не удалось обнаружить; так что маэстро решил раскупорить свой подарочный набор, который преподнесли ему оркестранты после каких-то удачных гастролей по среднему дикому западу — несколько бутылок чуть ли не коллекционного, отборного легкого красного вина.

Граненых еще в методичное советское время стаканов в магазине хватало — еще пару выходных назад здесь активно продавали разнообразнейшие крепленые напитки, привезенные чуть ли не со всех концов города. Наш столик находился напротив взгляда полногрудой приемщицы стеклянной посуды, взгляда, который, казалось, от безделья и обреченной скуки старательно испытывал на прочность и всякое изменение этого гранитно-отштукатуренного пейзажа, он показался с самого начала немного если не подозрительным, то подозревающим, каким-то затаенно-заговорническим, чтобы через каких-то полчаса вновь возникнуть в памяти как познавший в чем же все-таки дело, бывший предательски-предупреждающим.

Проваторов грезил, как часто бывает, о постановке какого-то необыкновенного музыкального сочинения. На этот раз он вслух мечтал об исполнении одного прокофьевского творения, судьбу которого Проваторов сложил из трех слов: ценное, оригинальное и крайне редко исполняемое:

— Его необычайно своеобразный состав очень трудно собрать. Так, струнные представлены только контрабасами. Редчайший контингент на сцене немного громоздкий: четыре рояля, четыре арфиста — это возможно только в Москве.

Художественная ценность этого сочинения зашифрована: но это далеко не очевидно. Раскрытие подобного кода — удел особых мгновений и обществ. Как разрешить эту квадратуру круга?

Неожиданно размеренный ход проваторовской речи прервал строгий голос, прозвучавший, как хорошо отрепетированный, вмонтированный в нашу граненую жизнь отрезок хорошо поставленного дубляжа полицейского фильма:

— Ваши документы!?

Голос как будто призвал к исповедальному отчету, потребованному из некоего яруса верховного бытия, который как раз мог бы быть в ответе за исполнение того самого произведения Прокофьева, о котором только что говорил маэстро.

Мы далеко не сразу поняли, что над нашими сидящими головами расположился патруль, контролирующий потребление спиртных напитков. Документы потребовали у Проваторова — наверное, по той утилитарной причине, что именно он разливал эту светлокрасную жидкость в ставшее таким неприятным мгновение, такое прелестное по доньшку вкуса, глубине темперамента, изыску изгиба точеной, повиновавшейся только лишь зову знакомых рук откупоренной бутылке, и мягкому, плотному дизайну тонированной бумажной наклейкой с призраком завуалированного большой разбежкой латинских букв, а потому непонятного французского слова, что именовало алфавитно-азбучный лик этого ядерного, как поздний октябрь, вина.

Естественно, что требуемые бумаги находились у Проваторова в самом низу, на дне пакета, заполненного посредством небывало тесного сжатия бумаги таким огромным количеством всевозможных нот и партитур, что похоже, сама знавшая виды вековечная материя мира не могла догадываться, что сможет принять такую невиданную гимнастически плотную, спружиненную позу.

Так поступенно на столике, рядом с одинокой бутылкой и двумя полупустыми гранеными стаканами начала образовываться горка из томов в толстых переплетах с золотыми заголовочными буквами: «Дон Кихот», «Дон Карлос», Шостакович, Малер, Брамс, Рахманинов, Глазунов, Бородин...

Проваторов механически проделывал это действие, как будто только что пришел на репетицию, и выкладывал необходимые для работы партитуры на свой привычный пульт.

Я же больше смотрела на лица этих людей, наделенных такой ощутимой властью, прочувствовать которую можно и по предъявлению всего лишь совсем маленькой бумажки в картонно-красном, почти пурпурном переплете.

Так и хочется почему-то сопоставить этих проникнувших в наше бытие вельмож, восставших возле нашего столика выказывающими свое кормило правления с многомыслием, натруженностью и выстраданностью настоящей дирижерской власти, власти и над возвышающимися на столе партитурами гениальных композиторов, так и утвержденной, уполномоченным скипетром власти над огромным, не желающими проникаться с чувством подчинения десятками людей, над коллективом оркестра, которым уж никак не начнешь повелевать, просто протянув рукою нужный документик, даже удостоверяющий бразды управления и личность главного дирижера.

И тут некий, неведомый доселе закон прогрессивной арифметики, почти прогрессии, нечаянно поведал о своем приближении в этот тихий закуток земли, механически опознав не только признаки проступившего закона тяготения в стопке выстроившихся партитур, но и закона просветления чувственной материи человека: чем больше этих толстых фолиантов появлялось из проваторовских переносных хранилищ, тем светлее и сконфуженнее становились лица этих магазинных первопришельцев. Мне показалось, что такого количества книг, собранных в одном емком помещении или просто в портфеле или чемодане, они не видели никогда ранее, а потому были поражены самой возможностью, переходящей в необходимость для какого-то человека носить такую массу вместе с собою.

Главный из проверяющих товарищей как-то немного ступешался, потерял свою былую запальчивость слога и скоропостижно спросил, не дожидаясь затребованных бумаг:

— Вы кто?

— Проваторов, дирижер...

На стол легла очередная партитура, по-моему, — «Тристан и Изольда» Вагнера. Она как будто подтвердила статус, положение в обществе этого магистра всех человеческих наук.

Но вот появилась то ли из портфеля, то ли из все того же пакета еще одна ценная, особенно в рамках нынешнего бытия, бумага, которую именно в этот день Проваторов почему-то носил в дирекцию оркестра. Это было удостоверение лауреата Государственной премии, к которому Проваторов приложил еще одну фразу:

— К тому же я Народный артист...

И положил на стол томик «Ромео и Джульетты» — не то Прокофьева, не то Чайковского. Маэстро взял уже наполовину опустошенный пакет и с артистичной напыщенностью резюмировал:

— Сейчас я для вас разыщу еще один важный документик.

После этой фразы заинтересовавшихся нашим чаепитием проверяющих как будто резко сдуло ветром: они даже не хлопнули дверью, как обычно бывает в этой забегайловке по четвергам, а также, как мы узнали позже, и по всем остальным дням недели.

Знакомый уже взгляд приемщицы посуды сквозил необычайной уважительностью, адресованной в нашу сторону, словно искренне удивлялся произошедшему: «Смотри ты, не забрали!»

Мадам тут же решила убрать наш столик и принесла по собственной инициативе чашки вместо граненых стаканов, которые принялась мыть прямо у стойки бара.

Проваторову она успела сказать, что распитие вин и других подобных напитков здесь запретили еще неделю назад, но скоро выловят всех нарушителей, а потому смогут разрешить снова.

— Вы же сами знаете, что жизнь — это сплошная пелена недоразумений, — прокомментировала свое пребывание в этом магазине наша «компаньонка» и стала чиркать что-то по телефону.

Почему-то возникло впечатление, что речь шла именно о нас...

Я вспоминала эти невероятные события, как вы помните, сидя на лавочке в ожидании маэстро. Вскоре он показался: у местных негодяев ближнего разноцветного магазина оказалось хорошее какао, сладкое, молочное, почти мучное, почему-то шипучее, с ароматом ванили, и Проваторов пришел за мной, чтобы за чашкой небразильского напитка немного поболтать о делах.

Он рассказывал о последних гастролях в Испании, о кошке, которую недавно подарили Каролине, о политических переменах в России, анализировал очередной кризис бюрократии в учреждениях, что приходилось посещать, говорил о нападении обнаглевших крупитчатых шарлатанов на устои дирижерской профессии, о Поднебесной, с ее длинной, видимой из космоса стеной, о последних достижениях в области иглотерапии и о том, кто как из олигархов не смог удержаться от искушений и соблазнов этой, овдовевшей действительности, и разбогател.

Вечером мы собирались сходить в театр. Причем не на что-то самое обыкновенное, а на самое удивительное — на постановку драгоценной для мировосприятия и судьбы нашего героя — «Катерины Измайловой» Шостаковича в местном театральном заведении.

Даже не верится, что этой оперой может дирижировать кто-то другой, не Проваторов — такими яркими и незабываемыми рассказами о постановке шестидесятых годов наполнил до краев мое сознание наш герой, что казалось, будто на самом деле никто даже не должен подступиться к пульта, не узнав и не приняв достоинства и особенности той театральной постановки.

Перед оперой Проваторов решил забежать домой — и через несколько мгновений мы уже подъезжали к квартире на лифте.

Маэстро тут же вспомнил какую-то чудовищную по сюжету историю о том, как, оказывается, осторожно нужно обращаться с этим передвижным вертикальным железным шкафом, в особенности — беречь свои руки музыкантам, кои, как и хирурги, красят мир изыском своей тончайшей техники.

Черный юмор здесь не в почете: так, один довольно талантливый коллега из дирижерского света не успел вовремя убрать из дверцы лифта руку после прощания с собеседником — и остался без одной руки, после чего пришлось-таки забыть о поприще даже тихого капельмейстера.

Проваторов еще раз подтвердил как бы сам себе, с искренней горечью вздохнув вслух о неприятных потерях, что этот случай произошел на самом деле, и как-то неловко поежился, как будто наш канатный металлический бездымный и бездумный паровозец смог утворить нечто неопишимо-ужасное и с нами в этот важный, самый неподходящий момент и вечер.

И все же он отпустил нас с протяжной и показной легкостью, отстояв свое звание и легкое геройство, непритязательно распахнув иронию своей белесоватой улыбки сквозь свежий скрип только что запломбированных зубов.

Мы оказались на лестничной площадке. Проваторов стал искать в карманах ключи, но внезапно ошешил:

— Вот, забыл дверь закрыть в квартиру. Странно, почему соседка не закрыла. Наверное, не видела.

Я гляжу — точно: общая для всех соседей дверь, что выходит в подъезд, затворена, а та, что ведет непосредственно в квартиру, настежь распахнута. Проваторов же размышляет на сию животрепещущую тему далее:

— Но сегодня еще ничего — квартира была открыта всего несколько часов. А вот летом! — Тереза ездила в Краснодар к матери, а я в это время был в Москве. Приехал только спустя восемь дней после ее отъезда. Она тоже тогда забыла дверь закрыть. Представляешь мое изумление, когда я увидел дверь, предлагающую все наше имущество всем желающим на протяжении целых восьми суток. Вот тогда было действительно очень странно, почему же все-таки соседка не заперла нашу дверь. Быть может, она тоже куда-нибудь срочно уезжала?

Мы зашли в квартиру. Проваторов оставил какие-то бумаги, книги, ноты, положил на стол дирижерскую палочку, проговаривая еще раз прошедшее событие негромким голосом как замедленную скороговорку — в ней можно было уловить некую будничную драматургию каждодневной бытовой суеты этого человека, которая была для него весьма обременительной, неинтересной, отвлекающей от сфокусированного внимания, направленного в одну, самую ответственную, самую широкую точку приложения его бытия, не терпящего ни проворного уклада, ни находчивой суеты, ни суматошной

хлопотни, словом, той мышшиной возни, для многих превращающейся в смысл жизни:

— Терезы, значит, сейчас дома нет, раз дверь открыта... Если бы была дома, то она бы заметила, что дверь открыта, и тогда бы закрыла ее...

В театр мы немного припозднились — шли пешком. Хорошо, что нашлась парочка мест в ложе. Проваторов тут же мгновением ока оценил все происходящее в зале: оркестр, дирижера, солистов на сцене, декорации и костюмы, публику, наполняемость зрительного зала, а также наверняка еще десятки незаметных простому глазу деталей, нюансиков, которые промелькнули в его сознании быстрейшим образом, чтобы без оглядки сформировать и окунуться в целостность.

Мы подоспели на сцену убийства — Катерина и Зиновий Борисович тянут труп убиенного Сергея. Проваторовская оценка этой сценической волокиты с трупом тут же заметно расширила мой музыкально-содержательный кругозор — столь конкретным и точным прозвучало замечание нашего героя:

— У меня в спектаклях труп выволакивали гораздо быстрее, желая как можно поскорее избавиться от свидетельства преступления, что, конечно же, отразилось и в музыке: она носит в этом фрагменте суетливо-беспокойный характер.

Вслушайся, у этого дирижера звучит сие действие как траурно-похоронное. Как будто не тащат труп впопыхах по дому, а торжественно хоронят на кладбище».

Естественно, что к подобному, весьма значительному замечанию, отстаивающему именно его, проваторовское толкование музыки, наш герой не мог не сослаться на автора — мол, в этом решительном месте оперы он выполнил указания автора — его метроном.

В ложе разыгрывалась одна из сценок, которая по наполнению меткой иронии, смогла бы посоперничать со многими творениями, что предстают на суд зрителей на сцене.

Проваторов в тихий слух сомневался, пойти ли после окончания оперы поздравить или не поздравить дирижера с удачным спектаклем: «Надо будет зайти после того, как опустят занавес. Или нет, лучше не делать этого: посмотри, он и в постели с Катериной, и на каторге — в одной и той же белой рубашке — и там щеголь, и здесь...

Нет, нет, не пойду: музыка носит уж слишком служебный, об-служивающий характер, ей не хватает как раз характеристичности, выразительности, не выявляется истинный мелодизм творения Шостаковича...

Послушай, это крещендо в самом конце я придумал. А Шостакович согласился и записал. У него было до этого затухающее диминуэндо...»

Мы вышли из зала. В фойе театра меня окликнул один мой старый товарищ по университетским годам, а в этот же момент к Проваторову подбежал мальчик лет тринадцати и стесняясь, с едва заметной дрожью в голосе произнес: «Скажите, а вы — Геннадий Пантелеймонович Проваторов?»

«Это секрет», — прищурившись, заметил маэстро и подписал протянутый ему цветной буклет «Катерины Измайловой».

Театр быстро пустел. И взявшие рабочую инициативу в свои руки гардеробщики постепенно стали сдавать позиции: вешалки все больше пустели, а хозяева манти, перчаток и кабриолетов постепенно в сопровождении ореола своих вещей направлялись по домам.

По дороге из театра еще об одном исполнении этой оперы Шостаковича поведал мне Проваторов. Он слышал запись постановки одного известного музыканта. И до сих пор не мог никак придти в себя от возмущения:

— Подумать только: дирижер на роль каторжанина взял обыкновенного артиста хора. Это небольшая, но важная, в чем-то даже главная роль. Нужно ведь помнить исконно русскую традицию, Шаляпина. Это голос народа, это целый образ, который необходимо формировать: человек выходит из толпы... Это было в нашей постановке. А здесь!?»

Еще в одной постановке, по мыслям нашего героя, режиссер решил так: «куда ни кинь взгляд — везде кажется ему раскиданным секс по всей опере», что вызвало истинно проваторовское мировоззренческое толкование:

«Но это внушительный размах против самой природы тех времен, в том числе и сталинской. Сталин — аскет. Он глушил это все в народе. Музыка можно замолчать. Но против Лескова-то не пойдешь...»

Вооружившись каким-то весьма зыбким пониманием этих двух последних модных приобретений в моем продирижерском лексиконе и сознании — стилем и трактовкой — я побрела домой, напевая тот несостоятельный, только что услышанный похоронный марш, стараясь как-то изменить его до представленного со слов маэстро того единственно верного варианта, который бы смог разрешить для меня эту суетливо-трупную музыкальную проблему.

Казалось, что эти два вида дирижерской выразительности можно отнести по логически запущенной градации как раз к двум упомянутым выше понятиям, как к стилю, так и к трактовке.

Ясно, что понятие трактовки шире, оно включает в себя стиль. Получается, что маэстро как бы должен мыслить в рамках в данном случае становящегося исключительно значимым, но немного свертывающимся в некую вертикальную плоскость смыслом, который обретаёт свой хронометраж наподобие глубинному разрезу снизу вверх, нет, сверху вниз, как человек начинает разбирать ореховую шелуху истории где-то на вершине горы с отметкой множества пробежавших столетий с огромным количеством нулей позади.

Трактовка же наоборот, показалась более пространной, всеобнимающей, почему-то теплопроводной, но главное — горизонтальной, как земля поблизости каждого из нас, которая принимает все на себе расположенное издавна и недавно приобретенное, включая горы, как неперемное и необходимое, как должное, если оно соблюдает ее самые глубинные, внутренние законы, которые постиг человек путем испытанной интуиции, но не испытаниями разума.

Вертикалей можно провести почти сколько угодно, и каждую из них примет эта всеобщая горизонталь, которая у всякого человека своя, личная, потому как только сам он строит свои, личные отношения с пространством — выбирает или наследует тот кусочек разбросанного степями, лесами, горами и пустынями места, где он решает спать, работать изо дня в день, жить, ночевать в поле, сидеть на берегу океана, делать ингаляцию в поликлинике, топить баню, смотреть телевизор, ставить палатку, выращивать капусту или сельдерей или умирать.

Похоже, что это перекрещение прямых магистралей и есть те свичаи и обычаи, которые, опираясь на святость и непрерываемость непреклонной гармонии, создают акварели на холстах или на дереве во всех искусствах, включая и дирижерское.

Так, все же стремительно и бесповоротно хочется включить в нашу слегка пробуксовывающую теорию познания, новое важное понятие, которое смогло бы распорядиться рядом этих дирижерских, но не только, силуэтов отождествленной с самим «человеческим собою», вызванной в нужный час и ритм бытия, неразговорчивой, сырой и голодной плотью.

На это пока вакантное, но в будущем активно занятое и сохраняемое нами кресло так и хочется позвать знакомое всем слово — «дух». В противном случае, что другое может овеществить и одушевить одновременно все эти жесткие переплетения осваиваемых нами горизонталей и вертикалей, этого ежедневного небесного хода солнца и широких тертых ладоней приема его всем человеческим нутром, которое

только и может пожелать в планетарном масштабе высокому тихоходу доброго дня или ночи, словив доверенное и доступное тепло и свет всякого дареного лучика светила, и ответив принесенным извне, искусственным, лампочным или лазерным.

Стоит уточнить для нашего дальнейшего продвижения вперед, что населенность каждого из многочисленных определенных нами сфер и дуг духами, вовсе не мешает говорить или думать про себя о самом общем, натуральном духе вообще, который обживает пространства тем круче и точнее, чем человек, взывающий к нему, глубже и проще ценит в жизни свое бытие, свой сакраментальный и материальный вес.

По высшим проваторовким меркам исполнение вовсе не состоится, если в нем не отражен стиль автора, эпохи, кроме того — в самой высшей пробе исполнительского бытия должен присутствовать и сам исполнитель со своим пониманием, прочтением композиторского текста.

Но стиль — в значении воссоздания закономерностей исторической смычки времен, сочинительской школы, национальности и отдельно взятой и приумноженной индивидуальности рождает еще одно значение себя самого, когда он перевешивает на весах равнодействия все эти ярусы, все уровни, когда превращается в стиль исполнителя, что утверждает стиль как прием, как метод работы. Вот тут-то, где-то на краю, на вершине этого стилевого творения и могло появиться, по моим безыскусным представительным предположениям, остроконечное копые, как венчающий шпиль горного замка среди обустроенного гроздьями фосфорицирующих облаков, сам герой-эпос, эпическое разрешение дирижерской трактовки, этого современного нам скрупулезного, дотошного пещерно-герменевтического толкования и обретения текста, как книжного, словесного, так и бессловного, нотного, акварельного или масляного, который, будучи вызван на несколько минут или часов существования, тут же требует такого же обращения к себе, как к славному первоисточнику: невозможность истинного запечатлевания вновь и вновь призывает к постижению уже второисточника, что может высказаться только лишь путем нового целостного степенного проникновения, понимания.

Жаль, что человеческое мышление затрагивает абсолютно все фрагменты освоения мира — приходится восстающие законы как в виде проблем, так не проблем, разрешать в рамках стиля как узанной сферы быта, как метода продвижения работы, как результат исследования, если, правда, удастся его расширить до почти предпоследних условий, оповещающих само достижение рубикона трактовки.

Стильный стилистичающий стилиста, стилист или стилизатор, стилизующий чей-то или ничей стиль, особенности его категорий, признаков, приемов, методов, средств, свойств, наверняка, по обретенной нами шкале стилизованных стимулов может обрести истинно свой — не только стиль, но трактовку, если уверенно, точно, проверенно и со вкусом может войти в существо того, что принято на этом свете считать стилем.

А если хорошенько призадуматься, то многих, кому довелось познать и подтвердить свою стилиобразующую, или хотя бы стилимитирующую способность, в том числе и в натуральном дирижерском деле, можно классифицировать в четыре основные мерки, или метки, наподобие самой примитивной дирижерской азбуки, надеюсь, уже освоенной нами — громко, тихо, быстро, медленно.

Напомним, что наш герой, как и другие музыканты, относил своего кумира — Натана Рахлина — к категории дирижеров романтического склада, что с некоторыми особенностями выявляло его как магистра романтического исполнения, которое по множеству признаков может противопоставляться иному стилю, важному и непоколебимо точному — классическому.

Но вот пришел черед и Проваторова: так и норовишь найти своим мысленным сомнениям молчаливое пристанище, почти убежище внутри себя, рассмотреть и поискать там аргументы для утверждения в доступных мне словесных и образных определениях собственной манеры дирижирования этого книжного героя, о котором совсем еще недавно я не смела вымолвить слова, а сейчас — даже подвести некий итог моего ощущения того, что происходит снаружи, в котором уже нельзя дольше оставаться безмолвным не только потому, что я очень изменилась за это время, но и по той незаметной для активных окружающих причине, что маэстро как отдельная, индивидуальная, вещественная доля подвижного внешнего мира стал слагаться для меня из огромного, неисчислимого количества целостных, мудрых деталей, которые всякий день и час складывались невиданным, поглощенных добротным и надежным умыслом круговерти северного самоцветного сияния калейдоскопа, кадры которого так же близки и недоступны ни физическому дотрагиванию в форме осязания, ни величественному созерцанию, что не принадлежит ни одному из нас, ни тому граненому бисеру палочек, колечек и треугольничков, слагающих для нас немудимо роскошный фасад дырчатого, как сложное решето, занавеса, укрывшего вечную, с детства загаданную кроткую головоломку этих беспрерывных смен, чередований переживаний, золотых середин, ло-

терей фортуны, переполнений терпений, чаяний, совпадения согласий, сообщающихся сосудов успешных, результативных уединений мысли и распахнутых удивлений, когда она стремится вырваться на волю.

Взрослому, много познавшему, уверенному в необходимости реформирования человеческих добродетелей, не очень интересно смотреть в калейдоскоп дольше минуты, даже если он лежит на семейственном диване, даже если в виде трепетных, беспрерывно меняющихся, шагреневых картинках предстанет вдруг сама книга перемен, толкующая не превратности судьбы, а симпатии, порожденные незаготовленным заблаговременно проникновением в истину, по-русски, но не по философски — в правду, которая изначально была принята в пантеон задействованных в свете ближних домочадцев милых привычек всех употребленных в мире не только бумажных, как копированный рисунок на фарфоровой посуде, но и деревянных идолов и небожителей.

Как же отказаться от их внутреннего самолюбования, собрать в свое единое, иллюстративное целое ту прихотливую совокупность отрывистых, почти мозаичных комков желания, что дают о себе знать укрощением внезапно возникающих в сознании мелких и мельчайших идей, которые, казалось, ступавшись нежданному обретению плоти в форме незабываемости памятных ассоциаций, что могут исчезнуть с той молниеносной быстротой, с которой имели честь прочувствовать себя рожденными в рубашке.

Но насколько это внутренне мое, наше, может стать или быть признано всеобщим, хотя бы частично опредмеченным?

Быть может, стоит провести не громоздкую, но обратную связь — употребить снова выученные вскользь хождения по городским тропам и залам уроки того ракурса миропостижения, который зовется дирижирование, закрепив за ним имя «техника»?

Слово, измученное успехами и прытью книгоиздателей последней пары веков, утяжеляет мифо- и особенно миротворчество, вводя в класс обаналившегося жертвоприношения те элементы неподспудной сокровенности, что ждут преломления высказанности уже образом, не упрощенным, не ухудшенным спайками букв, а выношенным затаенным дыханием и многокилометровым пробегом плазмы крови по всем участкам неотрешенного тела.

Образ дает выход опрометчивому слепку действительности, неожиданно разгаданному в эпоху откровения, но не заснятому минорной величиной нераскрученного компакт-диска — это и дало право на воспоминание, на чувство, на освидетельствование живым, наружным

чутьем и памятью этой внутренней жизни сознания, его штришочков, точек, пауз и паузок, перешейков и смычек, болтиков и ниточек, что позволяют соглашаться с другим бытием тонкого рассвета над лесом, что отличает существование одной из миллиардов возводимых каждым существом дуг, что соединяют нашим насыщенным зрением эти вечные соприкосновения осей и меридианов, вертикалей и горизонталей.

Эту проваторовское преломление, единственное и оригинальное в своем роде, бытийствует на сцене в той смене параллелей, которую, если собраться с прозрачной территорией удобовыносимой теории, и ловко или удачно достроить мою цепочку узнавания словом, материей книги, переходящим в понятие, а затем в ложбинку строгой и уполномоченной рядом самых основных смыслов категории, то проводником мироприятия может послужить испытание духом.

Хочется близкой и понятной, своими силами не постигнутой на множество оторопелых процентов, а хотя бы немножко украшенной материи: так, именно проваторовскую манеру дирижирования я смог бы именовать как и одновременно визуально-драматическую, так и лирико-мыслительную, с изюминкой ненавязчивого, невыспренне-рафинированного, а мягкого, достойного, не режущего ни сердце, ни душу — интеллектуализма, основанную на необычайном соблюдении преемственности академического знания, преображенного властью эмоциональной интуиции, черпающему в равных долях как романтику в романтизме, так и классичность в классицизме, отстаивающей и метроритмическую четкость такта, каждого нотного знака, что рождает и глубочайшую образную ассоциацию в каждой неподдельной микрочастице текста.

Шикарное украшение, как и подробное и смелое украшательство, состоит из впечатлений впечатлительного человека, а потому, как показания этого настенного барометра, как и хоровода часов без боя, что растянулись поблизости, не может предстать в блеске полированной исполнительно-кричащей тщетности, и голословной уверенности.

Сам Проваторов никогда не говорил ни о своем стиле исполнения, ни о существе трактовки, ни о классиках, романтиках дирижерского дела, а потому сложно что-то подтвердить или просто удостовериться в составе или богатстве, нехватке или бедности своих пожеланий, догадок, умозрений или моментов досужих достижений или драгоценных просветлений. Так что придется снова заужать интуицию, напрячь в подмогу ей чувства или не разочароваться умственным настроением, привести в порядок красоту добродетелей, и отточить словес-

ные словоохотливые карандашные причуды наших особых познавательного ремесла, взращенных поначалу параметрами — рост, затем приведенными в годность глазом и рукой, уплотненные фиксацией и линией электропередач слова, подчеркнутые прерывистой чертой прямого дополнения, коим стало узнавание, и нанизанное все это вместе на устойчивость, среду и общество всеединящего металлического стержня воздуха — одухотворенного духа.

И все-таки, стоит привести одну оброненную, кажется, на репетиции, или нет, на уроке по дирижированию одну проваторовскую фразу, которая кое-на что из нами понятого может бросить цвет, тон, тень просветления на приговор установления, запечатлевания типа дирижерского организма. Так, Проваторову мешали в восприятии музыкального прочтения одного произведения — не грубые, не узловые, но очень заметные «швы интеллектуализма».

Ломкая отшлифованность кирпичиков творения, напоминающая необычайно отесанное острие основной магистрали лезвия бритвы, которое безвольно, но аккуратно вытягивается из партитуры в реальность, напоминает резкие границы многоцветных, решающих пятен шахматной доски, являющих собою разностепенноусвоенное формализованное якобы целое.

Трафарет деревянной, дотошно обтесанной, фанерной шахматной доски, на которой лишь в легкой, подражательной форме педантизма, рифмоплетства и казенщины указаны места всех фигур, предлагается, — ни много, ни мало — надеть на земной шар. Всем вместе и разом. Может и получится, но только лишь на чуток поверхности.

Славославится самоподражание, подражание самому себе, которого как организованного целого нет вовсе, по крайней мере, в приближенности к тому полету мечты, которую лелеет каждый, кто вступает на подиум, а устремлен и хочет взойти на пьедестал, будучи искушен или же просто незнаком с теми испытаниями или простыми трудностями, которые парят в пространстве или записаны в толстенных умудренных книгах бытия.

Но бывает и противоположная ситуация — маэстро настолько проникся слушанием чужих прочтений, исполнений классических произведений, что попросту не может очистить свой ум, память, слух от наслоений неслыханного количества услышанных трактовок, этих самопониманий дирижерских личностей, чтобы не только предложить что-то свое в интерпретации, но и истолковать текст, что особенно ценно — по-новому.

Повторение здесь приобретает не пафос высокого знания оригинального трактата и его первичного, обязательно гениального

постижения — своеобразного вызова в более поздних поколениях к жизни, а типичное, привычное пробуксовывание прогресса, которое не столько топчется на месте, сколько великодушно тиражирует средний, а чаще всего ниже усредненного варианта человеческой претензии, той, обычно поначалу тихо щебечет на ухо государю, затем берет вальяжный тон господина, а потом непреклонно и без усталости мастерит гнусавую волю-долю гласа ментора.

Наверное, не очень просвещенно-наслушанному слушателю сложно представить, насколько приторно-притворным может предстать исполнение, в котором существо заимствованной, даже в чем-то неплохой трактовки исполняемого творения (а она-то взята ловким слызыванием с какой-нибудь выдающейся записи на грампластинке или же на диске, может, и непосредственно в зале) основывается на голом диктате сухо задействованного рации, подчас не опирающегося ни на одно ярко выраженное качество из многоликого комплекса дирижерских знаний, авторитетов, способностей.

Воплощается только лишь единственный срез не собственно-дирижерского «я», чужого, подслушанного и подсмотренного на законных основаниях, возможно, точный, верный, очень оригинальный, но упрощенный, а потому, изобилующий схематизмом, творящем в массе воздуха вакуумно-расжиженную третьесортность, вялую, скользкую, снискающую в верхнем поверхностном слое земли как неполитая во время красная герань в опрокинутой кадке на старом подоконнике зашпанного до солнечного летнего или зимнего полудня городского или деревенского обывателя.

И здесь этим устойчивым званием, званием мещанина во дворе, облагается в этих одухотворенных сферах бытия тот, кто в позициях мировоззрения нашего героя, все-таки слушает Шостаковича, не только слушает, но и воспроизводит, причем делает это абсолютно всеми доступными ему средствами и способами, исключая в этом маскараде тональной маркировки только лишь гамму великих способностей, хоть кем-то запатентованных как таковые.

Понятно, что всякий, кто приходит за пульт, кого допускают до этого священного места многообразные условия и обстоятельства, происки и проблески фортуны, имеет право на собственный, умноженный силами оркестра взгляд и на стены зала, и на открытую книгу из библиотеки.

И разбег этого взгляда, этой напряженности мускулатуры зрения у каждого свой, и это я прочувствовала, когда удалось побывать на исполнении одного и того же классического произведения разными

музыкантами. И вновь путь умственного направления указал Прова-торов, загадав такую очевидную загадку с удалением со сцены оперного труппа у Шостаковича. Такое тягчайше-тончайшее узнавание нюансов — достоинство титанов, летающих повсюду эфирных духов, переходящих в богов, однако у гениев дирижерской мысли, и умственной и чувственной, как я смогла заметить, разнятся не только такие изысканные, подробнейшие методическо-мелодические силуэты, но и самые всеобщие, самые простые и непрехотливые исполнительские категории.

В этом может убедиться каждый, кто только посетит концертный зал или библиотечную фонотеку: так, в партитуре может значиться *Allegro*, но аллегро в одном и том же письменном композиторском творении у Тосканини, Мравинского, Рахлина, Караяна разное, причем отличается это одномерное указание автора у одного титана от другого весьма значительно, многомерно: наверняка одним из решающих коэффициентов этого приумноженного тотального повелевания могли бы послужить и национальность героев, и темперамент, и еще огромное количество ненормированных ни природой, ни родителями, ни реалиями дня и вечности одухотворенных духом, укрощенных волей и интуицией совпадений, которые приносят почти безвозмездно дары на это посюстороннее пиршество богов.

У каждого маэстро и свое понимание, толкование, выражение и выразительность того, что для всех людей именуется скорбью, печалью, радостью, грустью и веселостью, поветрием или россыпью бисера, ведь каждый переполнен личными, а потому не возобновляемыми другими людьми ассоциациями, рожденными своими чувствами, тревогами, переживаниями, своими мужествами и зеркалами, в которые так привычно смотреться и запоминать еще с детства.

Однако можно фатально объявить то противоположное этому положительно-могущественному частному: выказывание мощной оркестровой полнозвучности — это великое полотно, ставшее подсобляющим, но не подсобным фоном, на котором обустраиваются меры вмешательства авторской партитуры, достояния и соблюдения всех обстоятельных доскональностей коей каждый из исполнителей и обустраивает на свой вкус и лад.

Ясно, что гений совершает это действие в рамках строгих требований участвующих и обслуживающих в данном случае горизонтально-композиторских и вертикально-исторических развернутых стилей. По крайней мере, так должно быть, если мы в нашем популярном исследовании будем придерживаться хотя бы в самых размытых

точечных заявлениях непотопляемого академизма человеческих лиц всех профессий.

Иногда, правда, он сворачивается немного в улитку, наподобие одного духового инструмента в заднем ряду оркестрового коллектива, но даже при обетовании этих исконно новых, куполо- и кругообразных неизведанных земель, остается поддрумнявшийся панцирь, темно-прозрачный, как белое стуженное молоко, из которого можно приготовить десяток дюжин блюд, а кто-то сможет слепить и пару-другую породистых, а может, и породненных, мучнистых тучных облаков.

Трактовки высшего самолетного пилотируемого класса не спорят между собой, потому что они правы, правы не только потому, что имеют право на существование, но и потому, что принадлежат области искусства, где нет игр за право обретения медально-секундомерного результата, но есть игроки, есть состязания, но не для покоривших уже Олимп.

Текст, «я» и вкус, в который входит и щепотка или горсть, или ладонь стилия — быть, может, это и есть трактовка?

Стоит ли уступать академическому нажиму традиций исполнения и поглощения рядков и столбцов партитуры, что читается всеми на свете дирижерами в одном, прямо-вертикальном удобном положении — именно при таком ракурсе взор поглощает неискusstvenное, искусное совпадение всех ожидающих вступлений групп и инструментов, или же попытаться отгородиться от стройных рифмовок времени, да и чистым взглядом очищенных ушей и волокон мировоззрения расчитаться с отвесной нетленностью, да и построить взаимоотношения с каждой замеченной ноткой дуновением неповторимо собственного внутреннего пения и наружного дыхания, всякого вжитого, а потому учтенного вдоха и выдоха.

В мыслительных и словесных интерьерах нашего героя — Проваторова как-то речь шла о находке самой натуральной, настоящей «самоговорящей» партитуры, которая методом самопрозрачного самовыражения тихо и уверенно скажет, подскажет скорее всего нерастерявшемуся маэстро, что, где, как предусмотреть и сделать. И все же такое поле чудес говорящей нотной грамоты возникает только лишь в воображении, в фантазии того, кто сумел оседлать хорошо выгученного коня в нужный час и в проверенном месте, словом, как бы дополнить свою подвижную статую лучом поветрия, несущего ответственность обновления.

Это полное соответствие дирижера самоговорению партитуры вызывает и ту изюмную эпоху «чуть-чуть», которую не раз вызывал к исполнительской жизни наш герой и которая как бы своим мате-

риализованным, почти маятниковым возвращением в исходный путь именуется собой возвращение в «точь-в-точь».

Самое неотвратимое, почти фактическое, всамделишное и взаимноправдашнее это «чутьочку» накапливается в течение произнесения неопределенного или определенного количества тактов, которые блефуют бликами, штрихами, выходят в прорицание опыта, в проницательность и соразмерность, точка нумерологию вкуса и меры. «Чуть-чуть» — это не водораздел исполинских церквей добродетелей, а льющийся свет на то, что принято принимать гармоничным: «Со всем чуть тоньше — и все звучит, все воспринимается. Это касается всего исполнительского искусства в принципе — и дирижеров, и вокалистов, и инструменталистов», — неоднократно говорил на занятиях по дирижированию Проваторов.

И все же этот постоянный прицел на меткость попадания в абстрактную, почти трансцендентную мишень — почему-то именно так звучит или выглядит целеустремленность этой идеи, слагаемой озорства идеала — для нашего героя обретает вес и первую целительную ценность, почти врачующую, бальзамическую в приложении к трагическому искусству, единственно точному и проверенному всеми точными силами и разборчивыми нитями беспокойной, но не мятущейся, емкой и взыскательной проваторовской души.

Каждый раз, когда появляется в руках палочка и жест, начинается и транспортировка этого первородного «чуть-чуть», этого снайперского попадания в выразительность, необычайно энергетичного, плавкого, мобильного, почти неуловимого, неутомимого, как бальзамированная пелена ломкой верхушки расветного леса, что не одарен полукругом бархатной, светло-голубой опушки; не пеленашка, переменчивая, не копируемая, рассортированная галереей адсорбированных чувств, не первостатейных сентиментальностей, благоухающих, душистых, бездеятельных, педантичных, патетично-волосатых, как уместные действия не застрявшего в окне слащавой утомленной витрины питейного заведения умелого столичного парикмахера, что применил навык своего приподнятого, невинного пейзажа, изобразив его на одном из самых нижних подбородков своего затейливого, постоянно марширующего скучным боем настенных часов столоначальника.

Это исполнение желания «чуть-чуть» возникает всякий раз, когда дирижер подступает к зрачку зашифрованного ока в азбучную игру композитора, он норовит олицетворить этот зов плетеных на льду извилистых линий, иногда сопрягающих узоры, скользя остроногим коньком пламени по сухой, водяной поверхности льда многолюдного

манежа, ожидающего иллюзий правдоподобия безупречности и верхов совершенства, и перлов образцового созидания.

Интересно, а если бы это воплощение великородного «чуть-чуть» поручить машине, или на худой случай — окнам достопочтимого компьютера, смог бы он или она, не имеющие ни перепадов настроения, ни полетов фантазии, не знающие, что есть отсутствие концентрации, или бои с оркестрантами, исполнить все настолько скрупулезно точно, и так дотошно организовать для сотворившего музыкальный труд комфортабельное прочтение на публике, чтобы человек, как в шахматной войне, смог бы потерять не только свои орудия производства, но и побоялся бы просто заглянуть в ту расстановку фигур, что предполагают эти деревянные то ли доски, то ли сюжеты.

Тут же можно вспомнить об этом тонком срезе чуточной поверхности, когда услышишь призыв нашего героя, когда он ссылается на существо перебора, на патетику грозного перебарщивания — логический ход борьбы или спайки антагонизмов, обратный возглас которых можно подчинить проваторовской цитате Немировича-Данченко — «Никогда не будет слишком, если это будет верно».

«Чуть-чуть» — это верно, по бокам его справа и слева тут же занимают объемы и территории то, что «слишком». Больше нет в исполнении ничего столь четко пленительного и колоритного: ведь эта формула соблюдает и виртуозное «чуть-чуть» трагического искусства, где «нельзя больше или меньше рыдать», где переживание обретает плотность единицы первородного учета чувственной материи, где печаль рвет свою дымчатую шаль слезной поволоки век, если хоть на чуток будет смещена граница этого двойного попадания лазерного конька в одну и ту же прозрачную водную, немного замерзшую гладь, гладь вышивки на ручном панно этюда театрального интерьера декорации маленькой комнаты Евгения Онегина, в которой столь предусмотрительно учтена каждая махонькая деталь, что при ее даже притворном смещении целое потухало частями, и, казалось, замирало, куда-то смещалось, затем уменьшалось, а могло и вовсе пропасть.

Традиция почитания этого «чуть-чуть» в музыке — это «ritenendo», «ritenere» «ritenuto», замедляя, сдерживая, замедлять, сдерживать, замедленно; акцент увеличен, уменьшен, уточнен момент кульминации, активнее, интенсивнее стал слышен голос». Это вибрация в игольчатом ушке, где развелось множество ниточек, снабженных узелками всех видов многогранной потенции слов, знаков, вкусов, стилей, мер и букв всех человеческих алфавитов, начиная с института буквы «я».

И вновь кто-то покушается на заветы истории и требует одномо-

ментного, имманентного проникновения в существо сиюминутности текста, но не противопоставленной вечности, а испытательно точно употребленного для моментального смыслопорождения нового того, что когда-то сможет стать культурой, методом, культом, чтобы вновь принести себя в жертву искусной, жаждущей оголтелости броских расчленений эффектной рефлексии мгновения, которое смогли окунуть в резонанс все той же суетной сиюминутности.

Разводите, господа, мгновения, разделяйте их до бесконечности, мастерите свой акт бытования на авансцене субъективной истории, обрабатывая отведенный именно вам участок картофельной ботвы от нападений рыжих, как хвост зимней лисы, насекомых жучно-мучнистого типа.

Нет предпосылок, нет условий, нет границ корректности, нет воссоздания и дешифровки смыслов, нет разоблачения друг друга, нет понимания, а есть только радикальное самодостаточное самополагание. Так обуславливаются лишь два натуральных присутственных места, где добытая истина истолкования не означает верность выбора метода, где человек всего лишь так глубоко погружен в себя, что даже при матером невыворачивании своей особы наизнанку, предлагает самопостижение такой широты, что творчество постепенно перевоплощается в науку, а исследование — в критицизм то ли понимания, то ли познания, а затем вместе — в кризис доверия.

Самопрозрачная усвоенность, а затем и освоенность мыслимости, выдает проинтерпретированную действительность осознанного самим собою сознания, полемично зазывающего все бликующие антикварные галочки, что толкуют мимоходом о вовлечении всех модально думающих в их отрешенной апелляции к неявному свечению знания.

Быть может, именно весы гармонии диктуют это глобализованное в формальной грамматической значимости правописание этой мельчайшей единицы мировоззрения, распростертой к изыску текста, музыкального, литературного, распределяющего изящный стан соразмерности, благозвучия, слаженности на чашках этого механизированного дефисом организма — «чуть-чуть».

Ясно, что в дирижерских делах это аккумулирующее двудольное начало на литеру «ч» формозакаляется перевостепенно внутри маэстро, вынашивается еще в пазухе тишайшего заглядывания в разговорническую, не говорливую партитуру, затем шлифуется в редакционных рамках внутри описанного нами выше «продирожерского себя», потом проверяется на оркестре, утончается, а где-то истончается, иногда истощается, удостоверяется эта принесенная к людям пока еще категория приблизительного звучания на почетной генеральной

репетиции, чтобы обести свое благо- или злополучное сущее при ловком или неуклюжем опрокидывании в зал.

Автоматичность, пассивность в трактовке, обычное следование перетруженным растиражированностью образцам, не дает почвы для развития собственного почерка в раскрытии замысла композитора, гасит талант, эрудицию, согласованность выдающихся качеств человеческой эволюции на сцене, способность убедить и привести к убеждению, что тут же повлечет за собой выбраковку своей конкретной истины, достигаемой и достигнутой методом парированного, многополярного ресурсного убеждения.

Двадцать, тридцать лет, иногда пятьдесят — за сей срок эти проверенные классические трактовки прошли огонь и воду, претерпели усиленное испытание, они точны, верны, привлекательны, обаятельны и уважаемы, но хоть в чем-то они безусловно устарели: меняется стремительным потоком мышление, музыкальные ощущения, технологии, представления о мире, а потому и самовыражение обретает не только форму слепого следования традиции.

Эти исконно проваторовские истины, по крайней мере в мире, который окружает нашего маэстро в этом городе, понимают и принимают немногие: «Единицы музыкантов понимают значимость трактовки». Так, одно из занятий со студентами консерватории

стало для меня незабываемым открытием исходных степеней дирижерского мастерства, отличающего его от ремесленничества, натурального, маститого, гробового и чужеземного.

Один из студентов демонстрировал исполнение одного произведения Чайковского, смешав устойчивым гремучим образом чуть ли не десяток прослушанных им и выученных почти на зубок трактовок ряда великих дирижеров, не привнеся не только нечто свое, но и даже не соизволив соединить эти украденные шедевры в сколько-нибудь подобающем ракурсе прочтения.

УМЕНИЕ ЖИТЬ БЕЗ ЗНАНИЯ

Но бывают истории и прямо противоположной начинки — как-то Проваторов прокомментировал одно выступление признанного маститым молодого пианиста, который выиграл даже два местных, считающихся заметными конкурса.

Маэстро определил за ним то ли звание, то призвание быть «хорошим пианистом», что автоматически возводило этого, к тому же хорошего человека, в ранг персон, которые могут соответствовать уровню «хорошиста» в системе музыкальных ценностей, устанавливаемых в этой книге только лишь истиной и предпочтениями нашего героя: «Он может сыграть сонату Скрябина хорошо».

«Хорошо» в данном случае, как предположила я, означает выполнить ту норму считывания нотных знаков, которую композитор зафиксировал в партитуре, не смея потерять ни одной макушки, не пропустить хоть один, где-то завалившийся корешок или упустить какое-то нотное стечение обстоятельств, не обналичив подвижной паутиной пальцев хотя бы маленькую, заметную только лишь оку и уху профессионалов закорючку.

«Но у него полное отсутствие понимания стиля: ведь дело не в том, что ты понял лицо свое — исполнил текст. Текст воспроизведен, но скрябинского духа-то нет! — размышляет вслух Проваторов, — а ведь были-то корифеи, которые проторили дорожку в понимании Скрябина, невероятно рафинированные во взаимодействии всех тонкостей воплощения, выказывания высочайшей чувственности.

Оказывается, ведущий пианист этого не знает, и может вполне спокойно играть и жить без этого знания. Это скучно, пресно, это исполнение чем-то похоже на гипотезу: все ноты — голые. Так и хочется крикнуть: «Послушай Софроницкого, Нейгауза...» Судя по этому исполнению, Скрябин — не современный композитор, он якобы устарел.

Не понимаю, зачем я пришел на этот концерт?»

Повторное изобретение велосипеда означает для нашего героя умерщвление культуры, что является такой же привилегией неискушенных, как и пресыщение исторической приемственностью.

Проваторов по этому поводу вспоминает одну статью о том, что земля от самого своего рождения менялась полностью — от полюсов до экватора двадцать раз. Мне показалось это каким-то поэтичным, зрелым восстановлением, ростом планеты из самой себя, неким возрождением чистоты духа и плоти, однако маэстро назвал эту статистику кардинальных перемен «жутким явлением». Вообще-то, это можно понять — ведь сам Проваторов, судя по сюжету этого повествования, как раз и представляет для нас и смычку веков, эпох, традиций, гениев и обыкновенных своих современников.

Особенно незнакомцу сложно, конечно, мастерить свое пребывание на сцене в высших, конкретных, но и умозрительных категориях Проваторова, которые, в отличие от таких же стилеобразующих понятийных составляющих мышления пианистов мирового масштаба, расположились совсем рядом, в соседнем кресле на этом концерте, как и на других подобных мероприятиях, они обитают своей невозмутимой по насыщенности жизнью, беседуя друг с другом в тихой заводи ума и соблюдая все церемонии и ритуалы выхода наружу только лишь в окна репетиций, уроков, разговоров с друзьями или женой, да и то, в те лишь редкие случаи, когда не затворены наглухо ставни.

А жаль, взять бы, да и погрузить в разметку этого выдающегося актуального прекрасного хотя бы на несколько мгновений каждого, кто только ни возжелает предстать на сцене, чтобы проникнуться известием об изменении, которое для кого-то станет эхом, а для кого-то эшафотом, кто-то возьмет его в качестве ярлыка, кто-то сохранит этический отклик, а некоторые воспользуются этой кажущейся эффектной эфемерностью, чтобы указать знамение, превратить его посредством ядерной эталонности в образец, чтобы сотворить то, что именуется эпохой.

Невыполнение стиля нарушает даже самые пытливые представления о трактовке, вскрывающей на всех горизонтально-вертикально пронизывающих ярусах внутренние законы произведения, присущие только ему, и ничему больше, происходит в проваторовских ценностях создание «зоны данного произведения», когда созывается воплощение сочности духа, формы, содержания.

Быть может, на место нотного знака вновь попытаться установить слово? Или не заменить, а устремиться постичь глубь его смысла посредством слова? Возможно, именно тогда высветится тот пласт содержательности, которое вызовет и поведет за собой стиль, а затем задумается о трактовке?

Программная музыка очерченным композитором сюжетом поможет ловчее проникнуться гармонией партитуры. Но объяснить содержание

даже такого творения с таким многоговорящим заголовком, как «Облака», все равно, превращается в попытку, приблизительную, или совсем неверную, в том числе и на основании выполнения функций простой арифметики слова, в которое, если проникнуться фантазией великих людей и методологией Проваторова, сложно вместить музыкальное произведение.

А ведь есть еще требования тех сочинений, сотворенных в грозные эпохи отсутствия дирижеров как вообще целостных человеческих единиц общества. Проваторов всегда относился ко времени до нашей дирижерской эры без подозрительности, полагая, что при

исполнении старинной музыки важно в первую очередь почти исчезнуть, найти формулу существования такую, чтобы раствориться настолько в произведении, чтобы не заслонять собою эту воплощаемую ткань: она должна звучать от имени оркестра.

Так, стоит поискать и стиль самого дирижирования, который предполагает весьма большое разнообразие: ведь от амплуа маэстро зависит и неповторимость прочтения, и успех у знающей и разбирающейся в музыкальных делах публики.

Но возникнуть может и такая ситуация в этих реликтовых дирижерских метаморфозах, и не только дирижерских, исполнительских вообще, когда артист сумел, или же ухитрился воплотить стиль творения, наметив все срезы его изысканной материи, но не удосужился заняться трактовкой. Это напоминает пребывание в математическом поту ряда отдельных слагаемых, которые никак не могут преподнести для пересчета свою сумму, или же высокий и толстый слоеный пирог или торт, в который забыли или пожалели положить крем, но неплохо сдобрили сухими тертыми орешками с засушенной где-то на оборотной стороне земного шара цветистой, но не цвиллой ванилью.

Что тут может предложить школа плотного абстрактного конструирования, улучшения материи, если нагрянет беда обесцвеченного исполнения, лишённого внутренней динамики и вкуса? Вероятнее всего, предложит пойти подучиться в школу, акклиматизироваться к представительному академизму во имя обретения новоментальных страстей и лакомств, которые, наконец, поставят на место и научат не путать, различать понятия субъективности и вкусовщины.

Тогда может спасти строгость следования известному, общепризнанному, оно сбережет текст и узнает в партитуре то, что нужно выбрать и исполнять, показывать.

Проваторов не раз рассказывал об итальянском пианисте — Микельанджели, который много раз записывал одни и те же произведения —

и каждый раз предлагал все новую трактовку. Так, к последним годам его жизни они стали более трагичны.

«А как разнятся записи Шаляпина!» — наш герой полагает, что само имя творческого человека подразумевает невольное, как бы ненарочное, постоянное изменение того слоя, который называется трактовкой, талант ведь все время движется к совершенству, потому что не повторяется.

«Я завтра сделаю по-другому!» — подсказывает внутренний голос и это будет великое отличие от того, что принято считать обыкновенным хорошим.

Наверное, самое настоящее, дирижерское повторение, в том смысле, в котором оно бытует в проваторовском мировоззрении, возможно только лишь в тех мирах, где музыка имеет некое «обслуживающее» значение, например, в классификации нашего героя, сюда, несомненно, входит его преосвященство Балет. Но об этом — немного позже.

ЗЕРКАЛО ШВОВ

Наверное, в самых общих чертах уже можно оценить уровень музыканта по тем формулировкам или простейшим словам, характеристикам или замечаниям, которые он относит к трактовке как вещи в себе, как неизбежного условия пребывания у кормила власти, как условия или обреченной необходимости разговора с оркестром.

Только спустя несколько лет общения с нашим главным героем я стала предполагать, что наравне с решительными по важности в судьбе и в представлении о мире этапами становления его собственной дирижерской техники, не меньшую роль играло и самоощущение в отношении к изменению в ликах другого спутника жизни — трактовки.

Известно, что до выхода с готовым, наполненным смыслом жестом на оркестр, дирижер тренируется, прокатывает свои указательные этюды чаще всего перед виртуальностью серебряной поверхности зеркала. Проваторов в своем зеркальном отражении видел и ценил не только ощущение материала, сквозь которое приходит более зоркое видение совершенствующейся техники, сопоставления собственных и других трактовок по степени удачности или близости смыслов, по тем представлениям, которые вольно и невольно возникают в различные фрагменты жизни, во встречах с различнейшими коллективами, с внутренним слышанием как должно быть и как есть, но и те предтечи, что ведут к совершенному пониманию авторского замысла и исполнения его в сообществе с многими из тех, кто никогда не смотрелся и не будет заглядывать в зеркало.

Перемены в проваторовском зеркале смогли оценить и некоторые постоянные его зрители. Оказалось, что несколько ценителей его дирижерского искусства слышали его прочтение «Манфреда» Чайковского несколько раз — во временной разбежке двадцати пяти лет. Изменилось многое. Чайковский был стилистически выдержан, но всякий раз — другой. Во времена вечной молодости нашего героя русский композиторский гений звучал более эмоционально, а спустя четверть века стал более образным, более стереофоничным и продуманным.

Но есть и своя формула этой продуманности, которую наш герой постановил для себя и строго стремится соблюсти во все вехи писания своего дирижерского эпоса: «Уши продуманности не должны торчать для слушателя». Быть может, так идет речь об отказе от тех разрывов материи, которые маэстро именовал «швами интеллектуализма?»

Интеллект не рвет, но совершенствует эмоцию, корежит ее чистое, проникновенное полотно, стремясь выудить все слабости, чтобы, преобразив их в цифры, облегчить жизнь и труд своего господина. Для Проваторова приемлем и применим лишь органический сплав умственного, тонкого интеллектуального начала с ощущением, этой предтечей чувства, единственного, что сможет уберечь от слишком рассудочного исполнения, от проволочек с неловким употреблением объемного шлейфа смысла подчас поднадоевшей, особенно в дирижерском деле, буквы русского алфавита «мыслете».

И вновь, в деле масштабных разграничений умственности и чувственности, свою роль в спектакле превращений играет интуиция: она не только шепетильно поддерживает развитие идей и рефлексии благородных чувств, но и помогает их осознать, не нарушив гармонии всеединства, чтобы выдержать тонус творчества, в том числе и обязательства трактовки, ведь умствование «Ну-ка, сделаю я все по-другому, — как не раз предупреждал Проваторов, — мысль надуманная и искусственная».

Частота изменения трактовки у каждого маэстро своя, и даже личная, отражающая склонности и пристрастия каждого дирижера, зависящая от множества внутренних или внешних факторов, фактищ или фактиков, как истинных, так и выпретенно-фиктивных, фактологических. У кого-то пауза вечного движения может длиться несколько десятилетий, несколько смен вех или веков, обретая личностную тишь высокородства монашеской обители, а у кого-то — каждый раз из десятков сотен раз предлагается незыблемая классичность новизны самого свежего, самого нового.

Ясно, что человеку, далекому от музыкальных сфер мира, равно как любителю или дилетанту, сложно ощутить всю прелесть или емкость выполнения трактовки даже гениальным дирижером: ведь для этого необходима не только наслушанность исполнения одного и того же произведения разными музыкантами или же одним, предлагающим различные прочтения, но и знание партитуры произведения, хотя бы в самых общих чертах.

Наслушанность и насышанность рождает прихоть предпочтения, выбора, сакральность полета мысли и утончение чувств.

Но однажды-таки мне пришлось неожиданно поучаствовать в разговоре о трактовке, когда с маэстро попали на концерт молодого дирижера, который в тот незабываемый вечер решил исполнить творение Бетховена.

Эпоха бессрочного ученичества, в которой непреклонно суждено пребывать мне, когда идет речь об общении с Проваторовым, все же дала мне право прочувствовать на этом концерте, сколь напыщенно-блестящим может нежданно-негаданно предстать великий композитор, словно выдерживая такт уготованной ему в этом зале судьбы подкидыша.

Казалось, что со сцены спускаются в прямые ряды зала некие отрывочные, кучкующиеся на проскальзывающем ходу перепуганной воем волка лошади, клочья остеревенелой от механизированной дирижерской неловкости звучности, которая расхлебанно заполняла собою не готовное принять ее надпартерное пространство, а только лишь выскальзывала в щели межкресельных резервуарчиков, причем так изощренно точно, как будто издревле готовилась проникнуть только туда и никуда больше.

Казалось, что если кто-то уполномоченный или простой обыватель захочет вдруг ее познать в другом ракурсе и устремится запихнуть ее в другие, более располагающие или заготовленные заранее филармонические места, в том числе и места звукоряда, то не только потерпит полнейшее из всех возможных в данном ряду или на земле фиаско, но и даже сможет ненароком и невзначай подкрасться, да и покуситься на то, что трепещет в форме искаженно-старательного полнозвучия в переднем ряду первых альтов и скрипок, разубедив смиренное, но пресное возлежание гармонии на стилизованные под пыль прошлых веков, уважающих добротность и добробыт сиреневой старины фанерных пультых.

Общий звуковой поток шел, разобранный на куски, в котором не было выверено, как обычно и как стало для меня привычным, соотношение частей и целого — все расшевелившееся пространство тонуло в собственных глыбах, никак не отделенными от своей нескромной кромешной сути.

Слух ловил и не улавливал характера, должной отточенности каждой части исполняемой симфонии немецкого первоклассика, который мог на глазах вот-вот превратиться в обыкновенного первоклассника, причем не дирижерской школы, а даже композиторской. Воистину, вот где уж повторствуют сами себе чудеса отрицательных воплощений!

Целостность подготовительной лепки формы погрязла в искусственной, взвинченной, как попало под руку, выдернутой из самой простой формальной логики кульминации, которая тут же провисла на педали тормозящего велосипедного соскока, чтобы обвалиться и согнуться насовсем, так и не будучи узнанной, отмеченной памятью, и обороненной на пол, как опрокинутая ваза с засохшими цветками, которые не подвластны ни сохранению, ни восстановлению, ни воспоминанию, а только корзины, да и то — не баскетбольной.

В работе дирижера, насколько я смогла судить, я не могла уловить тех граней понятного и четкого, визуальнo обрисованного и выверенного перехода от одной доли такта к другой, от размера четного к нечетному — столь расплывчаты и даже вульгарны по своей обтесанной топорности казались мне жесты. Мягкость стиля плавных линий, к которым так привык взор, наблюдая за репетициями Проваторова, был повергнут в легкий шок, поскольку я уже себе дала нерелигиозный обет, что кое-как уже вникла во внутреннюю структурную ткань дирижерского бытия, что кое-что уже знаю и могу разобраться сама, без комментариев, подвохов или наущений специалистов и профессионалов.

Конечно же, Проваторов тут же предъявил весьма приличную дозу искреннего любопытства, которое было направлено как раз на то, сколь продвинуто я смогу оценить пребывание этого концертирующего маэстро на сцене. Предложенные им вальсы и чететки за пультом в беседе нашей на сей раз не были затронуты, речь шла как раз о том, что собою смогла принять акустика посещенного нами в этот вечер зала.

Маэстро весьма результативно оценил мое оценочное присутствие в филармонии: «Действительно, у него нет четкого показа долей: из-за этого и жест у него не всегда ясный, а потому и возникают неразберихи с оркестром, который не понимает, что же хочет, что требует от него дирижер».

Отсюда, наверное, и возникло у меня ощущение рваного пространства, как будто то забаррикадированного, то разобранного на детали, не имеющие смысла, то провалившегося в бездну нескончаемого времени, то визжащего от боли в позвоночнике, то истощившегося до самонезузнаваемости, то испепеленного не огнем, которого нет, а золой, распылившейся так широко, что вправе заменить собою те узелки и спайки, которые и в ответе перед природой за то, чтобы хоть что-то соблюло нить преемственности материи, времени, космоса, ярких точек вселенной, и конечно же, самого исполняемого Бетховена.

Я подумала, что существуют сотни, и даже тысячи прилагательных, которые могут характеризовать с той или иной стороны предлагаемые дирижерами трактовки. Любое определяющее слово речи может сыграть роль решающего ответа на установление типа, рода, склада, натуры, норова и темперамента, души и нрава, природы и стати, словом, характера трактовки исполняемого творения, призыва в жизнь, присущего именно этим трем элементам творимого бытия — композитор, оркестр и дирижер.

Очень запомнилась одна оценка Проваторова по поводу этого, столь блестящего прочтения Бетховена, вернее, не только этого немецкого гения, но ряда других, великих и выдающихся, — сам стиль воплощения этих авторов был изумительно блестящ, похоже, что девизом, осознаваемым или не очень, деятельности дирижера было: «Добейся блеска во всем, что только ни попадет под руку!»

Наш герой зашел к дирижеру после концерта и констатировал факт: уже в дирижерской, когда только закончил выступление маэстро, он сидел, потупив взор на горизонт пола и приложив руку на грудь: у него разболелось сердце, а лицо отражало такую степень усталости, как будто он без мало-мальской подготовки пробежал сразу несколько марафонских забегов подряд, в одном из них к тому же пришлось совершить еще десяток не то гимнастических упражнений, не то акробатических трюков, рожденных спонтанно, на моментально изобретенном и израсходованном изнурительном ходу, который тут же изнашивал до изничтоженных, изощренных дыр все атрибуты этого изобретательного действия, кем-то названного «кто на что горазд».

Недомогание артиста можно объяснить, понятно, не только какой-то степенью хилости здоровья, но и вполне и чисто внутренними дирижерскими проблемами: прежде всего — техническими. Этот маэстро не закончил ни одного учебного заведения по классу дирижирования, кто-то говорил, что он брал уроки только у отца, неплохого профессионала. Отсюда — плохое владение главнейшим инструментом дирижерского дела: техникой, что не только невероятно отягчает сам труд в русле этой профессии, порождая неслыханные по масштабному диапазону нестыковки с оркестром, но и комплексы физических неполадок в самом организме оркестрового начальника, поскольку всякий такт осваиваемого авторского текста требует все новых вливаний энергии и сил, огромных напряжений, и то, что для всякого, хорошо обученного дирижера являются лишними, обременительно-напрасными, мешающими и усложняющими такие, кажущиеся слишком простыми движения, вызов каждого из которых не требует ни новых кардинальных открытий,

ни хронических, слишком уж интенсивных жертв и усилий, приводящих и к хаосу на сцене, и, несомненно, к еще худшему результату — к потере здоровья, еще пышущего, как налившееся зрелым золотым наливом наливное яблоко, способное пока еще не спорить с теми видами тревог и озарений, которые производит сознание.

Такое слишком уж активно-блестящее (в смысле не выдающейся удачи, а характера отполированности) исполнение Бетховена — одно из следствий неумелого, несущественного овладения даже самыми исходными, выработанными на протяжении многих лет старателями этой профессии натуральными азами дирижерской техники, выражающими одновременно и совокупность естественных благ человеческого тепла и тела, и самые удобные ракурсы сплетения представлений о себе самом вкупе с обстоятельствами воображаемого содержимого прочитываемого творения.

Бетховен стал бездушно-безмолвным, колким, броским, защеко-ченно-щепетильным, каким-то начетническим, слишком наэлектризованным, неблагонадежным, но и не озорным, наяривающим на какофонию косноязычного забияки, нареченного

неволей на мешание однотонной, однообразной и одноцветной массы, запущенной в гусарско-сиротливый, но расфуфыренный конвейер единовременного синхронного, одеревенелого однородного рабочего пособия в форме заунывного скрежета резьбы, которая своим блеклым существованием дурманит одутловатость состарившегося за пару мгновений, озадачившегося и недоуменного из-за присвоенной, позволенной ему неловкой позы бытия, сносящего все невзгоды и прихоти людей, эпох и пространств всетерпящей партитуры великого немца, не имеющего ни одного права ни на злобу, ни на ожесточение: он ведь дал обет всегда порядочной, а потому приветливой к каждому, кто только пожелает приблизиться или обратиться к ней, всепрощающей и всеоживляющей, живительной гениальности.

Что это, как назвать эти магические превращения? Это произвол или же некое самобытное понимание принципов трактовки? Судить — и профессионалам, и публике, которая иногда приемлет злободневные радости дирижерского бытования на сцене и покруче.

А может, не стоит показываться в таком антиподном дирижерским ценностям положении, когда мануальное движение вызывает боль и грусть не только физическую, психологическую, эстетическую, но и космологическую?

Беспрерывное проникновение в существо, в стиль партитуры, подчас болезненно-медленное, но дающее шаг за шагом свое собственное

отношение к материалу, только и способно сформулировать благую о весть о трактовке, о выдающемся воплощении записей на тонких листьях бумаги, что дает великую творческую возможность войти с гордым клювом и в ложу, и в оркестр, где много лет царят могучие, стальные исполнительские традиции.

Что тут? Так и надлежит воссоздать цепочку из нескольких сконцентрированных постулатов маэстро Проваторова, где-то брошенных на углу улицы или консерватории, где-то помещенных в реестр педагогических замечаний, где-то забытых то ли первыми, то ли третьими рядами то ли людей, то ли инструментов, а где-то выдержанными и использованными, прошедшими через ювелирное горнило чеканки временем и опытом.

«Профессионализм — это выражение содержательности. Хватка — природная техника, которая принимает оркестр. Человек может встать за пульт лишь тогда, когда обладает удобной техникой для звучания оркестра. Необходима природная, гармоничная постановка рук. Далее идет — воплощение стиля, что невозможно без глубокой трактовки, этой музыкальной направленности расправленного за пультом чувства».

И все-таки подобные нити важнейших, как бы элитарных смыслов подчас стираются о лавровую, венценосную или, наоборот, иззябнувшую, ознобившуюся реакцию публики, этого никак не взрослому по проваторовским меркам ребенка: «Только публика может чувствовать, есть ли воплощение, или его нет. Почему успех? Почему зал встал? Не понять».

В копилке мастерских, неписанных советов и правил нашего героя находится местопребывание и для, назовем, «двойной» трактовки. Представляете, если за исполнение каких-то гениальных вещей вещей искусного композиторского пилотажа берется какая-нибудь столь же выдающаяся личность, совокупляющая в себе небывалый баланс равнодействующих творческих сил гениального композитора и столь же одаренного дирижера.

Подлинное восхищение Проваторова вызывает исполнение Рахманиновым не собственной музыки, а произведений других авторов: все звучит исключительно по-рахманиновски, все подчинено его пониманию этих творений, его видению и слышанию, выработанному в процессе сочинения своих гениальных, неповторимых творений.

Наверняка это двойное стилеобразование и толкование присутствует и у других выдающихся музыкантов, каждый из которых наполняет своими эмоциональными образами и интеллектуальными

сюжетами произведения своих коллег. Остается только лишь как-то проникать в тонкости этих стильных перевоплощений, чтобы строить поначалу притворные иллюзии понимания этих невероятных миксерных смесей, чтобы потом, однако, познать смысл этих изменений материи и выдать себя обретенным, а затем и обнаруженным знанием.

А может, это не новое двудольное семя взращенного поволокой рук гениев цветка, а смелый, именной подход к заигранной классике, ломка устаревших, укоренившихся податливостью подражаний, которые оперативным хирургическим путем удаляются ненароком умело и быстро.

Стоит однако заметить, что сама модель мира, которую выражает или самовыражает наш главный герой, предусматривает обязательство по исполнению основных постулатов дирижерского бытия, о которых шла речь немного раньше, этой безбрежной или беспрекословной обязанности уважительного соблюдения выразительности и содержательности.

Наш герой всегда полагал, что он все-таки против звучания музыки ради музыки. Музыка должна быть содержательна. А если поразмыслить, то этот метод сугубо проваторовского постижения мира, похоже, несколько противостоит тому лакмусово-процеженному прочтению Бетховена, блестящсть которого, оказывается, может быть столь же актуальна для некоторых персонификаций мира, как и его монументальность или эпохальность.

Да, а если мысленно освоить эту категорию блестящести, если вдруг, если отважиться, если применить к творениям любимого Проваторовым Шостаковича? Такой неожиданный, мощный объем непревзойденной, почти бухгалтерской по кодировке информации, наверняка выдержит симфонический океан этого русского гения, однако в столь же полной мере утратится или растеряется вовсе само существо праведнической летописности произведений композитора, привитой ему сознанием Проваторова, да и моим неловким, ломаным следованием за плотным, тягучим, как топлёный литой воск, эксклюзивным мировоззрением нашего героя.

О ТОМ, КАК МЕНЯ НЕ БЫЛО

Мекка проваторовского небытия имеет столько же прав на бытие, сколько и само по себе его личностное, реальное существование, доказанное и обеспеченное уже тем положительным сроком жизни, который донес маэстро до эпоса перемены тысячелетий.

Тотальная незафиксированность Проваторова в заблудших средствах массовой коммуникации, что бесконечно пропитались и питаются лишь прямым выстрелом в упор, одна из причин того, что не только такие невежеобразные существа, как я, не знали еще совершенно недавно ничего толкового о нем, но и интеллектуалы высокой прикладной руки, включая телеведущих представителей колониально-фрондерских министерств и ведомств еще до сих пор не выстроились ни очередью, ни толпой, ни свернулись калачиком у подножья ни дома, ни мастерской нашего скромного из наискромнейших и наиславнейших героя.

Это вопрос не привычного для нас — информационного интереса к гению, но аналитического, требующего смекалки и воли, напряжения извилин, если о них может идти речь, рассудительности и нерепортажности, неслужебности откровений и некаверзости намеков.

Оказывается, высшая сфера, где действует монополярный срез монолитов, столь же непредсказуемо опасен в смысле оттачивания рельефа судьбы всех мастеров посредством подспудного противоборства не только дискутированием отвлеченных понятий, но и матрешечного складывания одного личика в другое посредством изящного приготовления к игрищам а-ля «тяги-толкай».

Так, наш маэстро смог бы представить на суд читателя ряд самых настоящих примеров под заголовком «Как меня не было» или «Я существую в общем замалчивании». И хотя подобные некрасивости нашего мира все больше хочется отнести к тишине прошлых, иногда синтезированно-советизированных эпох, шлейф прошедших десятилетий зовет, пленяет и меряет современные аршины и на свой лад.

Проваторов почти никогда не рассказывает о закулисной борьбе амбиций, хотя иногда замечает кого и когда отложили или заморозили,

положили в пространный, замороченный холодильник, забыли, чтобы затем, тихо отворив дверку, смочь хоть как-то изобретательно открыть, упомянуть после этак тридцати лет молчания.

Однако эта тема замалчиваемого небытия, превращающего существование нашего героя в непознаваемое и непознанное инобытие, упоминаемое где-то вскользь, но не исследуемое, не изучаемое, как того требует такая глобальная вещь в себе, не востребуемое, как справляется о таких тонких и теплых мирах вечность, стала привлекать мои все больше и больше по той бытовой причине, что Проваторову вот-вот должны были поставить в доме самый обыкновенный телефонный аппарат, самый настоящий, изобретенный где-то почти сто лет назад, завоевавший всю землю — все страны и континенты, но так и не удосужившийся появиться и восславить свое присутствие в доме нашего маэстро.

Некая кажущаяся явной несговорчивость Проваторова с внешним миром, думалось, разрушится, или раскроется в новом фокусе призывания и признания, если ему кто-то на другом конце будет молвить: «Алло, это Вы, Геннадий Пантелеймонович!»

Я несколько раз с нескрываемым любопытством наблюдала, как Проваторов разговаривал по телефону в оркестрах, филармонии или же на разговорных пунктах, когда постоянно запрашивал кого-то в различных русских городах, но чаще всего в Москве. Он медленно брал в руку трубку и начинал мерно, зажигательно проговаривать: «але-але» или протяжно растягивая слова «да-да-да». Все это происходило как в каком-то загипнотизированном кинофильме первобытной истории человечества, когда нравы были чисты, а голоса передавали не столько изысканность содержания, сколько иллюзорную важность интонирования проговариваемых слов звуковой материи.

Маэстро, держащий этот аппарат обманного сокращения дальних расстояний между людьми, невольно не только говорил, но и смотрел в трубку телефона, как будто смотрел в подзорную трубу и на самом деле видел там своего собеседника и был ему неслыханно и несказанно рад. И даже не смотрел, а настойчиво и уверенно вглядывался в лик дырочек перед микрофоном, делая из технических закорючек воплощенного механического гения человека некий поэтический образ флегматичного, но не меланхоличного, отлично дипломированного дипломата-посредника.

Появление телефона в доме Проваторова казалось для меня событием экстраординарной, первостепенной степени значимости, второй, по отведенной ему роли в новейшей истории после изобретения

и внедрения в обиход самой группы этих изощренных технических приспособлений.

Так и достраивала воспрянувшая духом фантазия ореол новых проваторовских контактов с внешним, ранее только лишь подозреваемым некими глубокими ярусами сознания, миром, ставшим столь желанным в догадках и в паутинах лиц, которые могли быть либо утеряны навсегда, либо давали о себе знать какого-то избранного предназначения, которое могло бы хоть в чем-то посоперничать с параметрами недосыгаемости, что жалуют обыкновенно не только завявшие под сенью тоскливого неба боги, но и баловство, удаль или раздолье математических координат, направляющих окольное пространство, или же ироничные стимулы бытия, подбрасываемые то ли в шутку, то ли во время игры в кости тем, кого или что принято считать тихим ходом фортуны.

Казалось, что этим телефонным образом можно как-то восстановить эти закадычные плетеные моменты мира, те могучие частные или изысканные общие сопричастности, которые распылены, словно близлежащие туманности рек струящихся водопадов, укромно соблюдающие свои, не подлежащие разочарованию очаровательные закономерности, налаженные невмешательством дум и мыслей природы мерного движения многотонных распрей воды.

Только взглядом из космоса можно было бы сосредоточить и выявить тот концентрат светящейся огоньками людской материи, иногда помещенной в здания, которая смогла бы неожиданно обнаружиться и сказать о своих дирижерских желаниях и симфонических наслаждениях прямо по электрической проводке в отворенную настежь на север, запад и восток телефонную трубку.

Телефонный патриотизм, направленный в русло одной профессии, может изменить систему растерявшихся координат, раздвинуть диктатуру горизонта, перестроить макет средневекового замка, убрать угорелое прошлое из витрин магазина стекла или придвинуть его поближе к настоящему, затем к офилософленной повседневности, почти злободневности, словом, к бытованию истекающего всякую минуту мгновения, которое невзначай приобретет такую монументальную ощупь реальности, что не сможет ускользнуть через ничьи, даже сквозь ваши тонкие, как домоклов меч, почти обласканные звонкими молоточками фортепиано пальцы.

Превратности обольщений, которые могут быть оприходованы нитью милостивых чудачеств и кутежей, сотворенных для кого-то то ли до первого зимнего полнолуния, то ли до страшного суда, то ли до

конца этой или следующей недели, неожиданно предстанут в форме восклицаний по случаю облачения в маскарадные фраки ряда распорядителей промежуточного бала, развигажющего, как кулисы, не только тектонические изломы земной коры, но и межчеловеческие трения.

Проваторов пригласил звонить всех, но тут же признался, что мало у кого есть его телефон.

Похоже, что обладание этим полимерно-металлическим регулятором человеческих отношений для нашего героя становилось тяжким бременем, которое он готов был сносить и нести по жизни только лишь в те фрагменты бытия, когда это было интересно, или же, в самом крайнем случае, в высшей степени необходимо, потому что смыкалось с наледью последствий от чистокровной безответственности. О мобильной же форме этого средства повальной коммуникации не могло идти речь вообще: тут же могло быть применено на редкость испробованное, профессиональное средство избавления от ненужных, хлопотных вещей; так, она не только могла быть навсегда забыта где-нибудь в развороте лестничной клетки — навсегда не потому, что наблюдатели не вернули бы его, а по той простой причине, что сей потерянный предмет мог бы и не быть принят за свой вследствие полного отсутствия хоть мало-мальского интереса к нему.

Теперь это крошечное по особенностям формата окошко в мир заняло свою скромную нишечку и в доме нашего героя по особенностям формата использования.

Проваторовское удивление по случаю ближнего присутствия в подлунном и подсолнечном мире собеседника так и осталось таким же удивлением, когда в его квартиру проник этот ящичек, способный по первой же прихоти хозяина устроить как ярмарку телефонограмм, так и столпотворение речей, так и включенность в водоворот всех событий мира.

Входные звонки маэстро принимал поначалу как-то слишком любознательно, с какой-то долей вопрошания глаз: кто же может все-таки позвонить, несмотря на погоду, на плохое настроение, на иную тему дня, на грозное отсутствие интереса к Шостаковичу, на сломанные часы, на плохую работу транспорта, на просочившийся с неба свет падающей звезды, несмотря на опоздавший поезд метро, на утомленную ласку домашнего кота.

Вскоре я поняла, наконец, что это машинно-машинальное вмешательство ничего не может менять в межвековом раскладе проваторовской жизни, оно только обременит своей повторяющейся словоохотливостью близлежащее слоеное пространство, которое так уже

обвыклось со своим уникальным чувством благонадежного партнера, который иногда может и развеселить, и подзадорить, и вовремя что-то наладить, преуспеть и даже заменить один ободренный, но не обретенный символ истории или государства на другой.

Вероятнее всего, прелести телефонного общения пригодились прежде всего дочери маэстро Каролине: она очень любит поболтать со своими сверстниками, иногда в течение целого часа, чем проявляет, по определению Проваторова, «свою женскую сущность, поскольку может найти столько много тем для разговоров уже в таком раннем возрасте».

Каролина, которая очень любит говорить по телефону, которая, как иногда кажется, очень похожа на маму, на Терезу, но чаще всего почему-то на отца, если вспомнить слова ее матери: «у моей дочери все папино: и глаза, и губы, и уши, и нос», имеет свое представление о собственной выразительной внешности: «у меня только большой папалец папин, а все остальное — мамино».

И в точности, сегодня ее выражение лица почти полностью повторяло лицо матери, что вполне объяснилось еще одной фразой Терезы: «Мы очень похожи с Каролиной, так как очень много общаемся, мы фактически неразлучны».

Действительно, с двух-трех лет ребенку весьма привычно обитать во время довольно-таки продолжительных театральных спектаклей матери, иногда и отца, и матери одновременно, если не в ложе оркестровой ямы, то где-то поблизости, во внутренних покоях зала или кулис, дирижерской комнаты, или других служебных кабинетов, ездить, начиная с младенческого возраста, с гастролями чуть ли не по всем городам Европы, терпеть, ждать, не капризничать, уважать взрослых, выступать, когда в программах концертов задействованы дети, словом, всеми доступными средствами не мешать, а благоволить и сотрудничать с исключительным музыкальным мастерством мамы и папы.

Однако если вдруг взять, да и олицетворить эту нить телефонных перевоплощений, дополнив ее изюминками какого-то промежуточного бытия, додумав нюансировку прожитой пушечной материи вкусов и событий, вопросов и ответов, собранных воедино веером условных пор года, атмосферных передряг, искусственных тревог и робких физических явлений, то она могла бы проявиться в новых срезах реальности, однозначной и многоярусной, авторитетной и искренней, недееспособной в сфере административных раскладов и конструктивных ращредложений.

Интересно, а сколько концертов смог бы сыграть маэстро Проваторов в сезон? Этот вопрос наш герой назвал бы неприличным, а быть может, самым неприличнейшим из неприличных, ведь у него утверждена единственная бесконечная формула: «три репетиции — концерт, три репетиции — концерт».

Такую формулировку так и хочется записать на автоответчик проваторовского телефонного реформатора для приема звонков всех администраторов дирижерских дел, подчас не способных проникнуться другим телефонно-мировоззренческим постулатом нашего героя, который вполне смог бы примениться, актуализироваться в этом чело­вечьем проводниковом мире: «Нельзя говорить» — это вопрос политики. «Можно говорить правду — это вопрос творческий. Правду можно говорить за пультом».

Эти личные отношения с правдой, вероятнее всего, и разрешают-разрушают наши объемные и неблагоустроенные надежды на потребительские, на рабочие взаимоотношения человека с внешним миром. Правда слишком некорректна и громоздка — как ее уместить в этом ящике, даже если найдешь его прозрачную целлофаново-полиэтиленовую форму? Тем более, если за подобное дело берется страж древнерусских исполнительских традиций и воитель диалектик выдающихся по своей платонической неновизне способностей и споров.

Одно из возможных резюме нашего героя по этим столь многотрудным идиллическим поводам мог бы послужить веками опробованный реверанс: «Я терпеть не могу фортуны, но уже привык бороться с ней».

В исконных проваторовских разговорных материях присутствует один неологизм, порожденный новорусскостью, или если не неологизм, то скорее расстановка и дилемма понятий, которая смогла бы устроить основание или целое обоснование неких присутственно-незаметных, не подлежащих сглазу импульсов тихих времен общества. Так, маэстро то складывает, то вычитает, то умножает, то делит две составляющие этих магических абстрактно-революционного суммирования перепадов массово-общественного сознания: мафия и совесть. От процентного соотношения этих двух категорий разрешаются и наименее счастливейшие, и наименее обреченнейшие определенные системы человеческих обретений, достижений и потерь. В том числе и в отдельно взятом срезе этой красивой, прочувствованной гармонией сферы бытия — дирижерском деле.

Иногда, правда, они проникают одна в другую, взаимодействуют, взаимоискривляются, подчас до самых прямых, почти летучих

прямых, доходят до констатации и могущества общих мер или мероприятий, иногда обвисают от безделья или от скуки, тоскуя по массивным маневрам или островным пейзажам, ратуя за несправедливость эпохосложений и губительные обличения тоскливых смыслов щебетания самых искренних птиц и ветреных насекомых.

«Это великий музыкант. Но он так облегчал во время игры всю фактуру Шопена, что все произведение в его исполнении звучало неузнаваемо, невыносимо плохо. Но его одно имя — и публика тает, в том числе и старушки. Все происходит на грани «лелеяния имени»: получив его, в том числе по наследству, человек подчас обретает многое, иногда все. Можно так и объявить: «Весьма оригинальный состав концерта по известным, переданным от предков фамилиям».

«Этот полусолидный дирижер решил учить играть оркестр. Это ошибка. Но он весьма способный по активному внедрению в свою работу могучего этического элемента, использованного в этой спекулятивной ситуации посредством тонко уловленного психологического момента взаимоотношений дирижера и оркестра».

«Вы знаете, есть такое французское слово «шарм». Так вот, у вас немного барахлит эта фигурка. Нужно быть не только профсоюзными ребятишками, но и музыкантами. Скандалы на репетиции? Вы же все время срываете свой творческий рост. Необходимо считать паузы и не просчитываться».

«Была такая злободневная шутка в Большом театре: «Если не можешь столкнуть противника, то обними его».

«Сей маэстро как-то признался, что не знает современной музыки. Но он не знает и классики. Однако в этом он не признался».

«Я не могу сейчас ничего обдумать — у меня сейчас нет времени, я буду думать завтра утром».

«О, у меня, наверное, слишком человеческий вид, если ко мне так запросто могут подойти с просьбой об исполнении произведений такие композиторы, как Слонов, Динозавров. Почему меняют это так удивляет? Потому что личность — это ограниченность. Это слова Толстого. Если это личность, то к ней не можешь подойти просто так — она ограничивает. Но может подойти, получается, только такая же личность, которая, в свою очередь, ограничивает от других».

«Все знали Раневскую. И когда она однажды шла и упала. Она лежала на дороге, как кто-то к ней подошел и говорит: «Что это вы, Фаина Ефимовна, что вы, такие артисты на дороге не валяются».

«Люди разводятся не потому, что кто-то хороший, а кто-то плохой или не умеют договориться. Разные целостности, различнейшие ценности.

Для одного человека что-то одно — это все, а для другого это же — ничего не значит. Но иногда начать разговор — и это уже помогает. Давай поговорим: и две гордости сходятся. Но другой — это не нужно. Когда люблю — стоит улыбнуться: и все прощено».

Воображение составило в одну разношерстную цепочку эти монологи нашего героя, которые не могли бы, а может, и могли бы быть выполнены и первоначально созданы в первопрестольном силуэте или пространстве только приобретенного нашим проверенным ароматизированным полетом молодых птиц озоном, проветренным сознанием словопередающего телефоноаппарата, перенесенного из прихожей плоскости в быт бытования аккумуляции приличествующего слога, приятной стилистики речи, драматичных, рыцарских подвигов классической драматургии, вредоносных превратностей и богоизбранности жертв, оправданных букетных обожаний и стильных оцененных, довольствующихся изысканностью рефлексов рефлексий.

На филармонической проваторовской работе телефон возлагался на желтом, полированном с большими колкими широкими разводами плавных линий столе, которые не апеллировали ни к близкой будущности, ни к высокому потолку, ни к затворничеству двери, ни к лазеру замочной скважины. Казалось, аппарат не ожидал такой невостреманности от нового своего хозяина — нашего наиглавнейшего героя. Он подчас молчаливо посапывал в летаргическом сне, никогда не нервничал, иногда клокотал потусторонними вызовами тех, кого нет ни в мире, ни в жизни, часто тосковал по какой-нибудь ответственной секретарской руке, прорываясь сигналом или эхом неслышанными ими отзвучавшими немного пониже этажом концертами.

Я не много, до сих самых пор чувствую некую, еле уловимую, грустную вину перед этим, теперь уже бывшим коллегой и сотрудником Проваторова по кабинету: сколько времени этот важнейший атрибут человеческой цивилизации так и остался непривычно для себя невостреманным, каким-то полузабытым и натуральным, доморощенным.

К тому же я сама как-то неловко потревожила его тихую заводь затаенных шнуро-металлических потенциалов, автоматически-отрешенно расшатав тактирующим, но не тактичным движением ноги нижнюю часть стола, на котором крепилось это передающее устройство, когда внимательнейшим образом следовала за полетом слов, мыслей, других звуко-музыкальных выражений, которые наполняли соседний воздух и создавали ауру этой небольшой комнаты.

Вскоре нижняя дощатая часть стола обрушилась прямо мне на ноги, произведя не столько боль в неожиданно потревоженной

биологической материи, сколько небывалый по силе разверзшейся деревянной материи грохот, сопровождаемый тонкой гаммой возрожденных шумов обвисшей во всех возможных и невозможных направлениях земного шара и наручного то ли компаса, то ли компоста неплотной фанеры, сколоченной на какой-то близлежащей то ли фарфоровой, то ли мебельной фабрике в прямоугольный ящик, кем-то названный «стол». Казалось, тон шумов был запрограммирован еще в столовом роддоме, каким-то мастером столостроительного или столоремонтного дела и деревянного тела, когда его нетопорная рука с острым топором прикасалась к превратностям краешка того единственно правильного и избранного течения участка фронта соприкосновения двух твердых тел, человека и дерева, которое подтвердит сосредоточенностью дум и душевных утверждений еще ряд людей: как на восторженной метрике этого нетрикотажного изделия, которую перепроверят еще много раз в закоулках этой ненапыщенной фабрики, так и при переходе, при переносе ставшего напыженным этого прибора из одного цеха, помещения, в другое, что происходит при изменении классов, при смене категорий фанеронатяжений, состояний, чаще всего от союза мокрых до берега полированных, размена месторасположений, а также снаряжений — от самых совершенных, почти пустопорожных, до самых обременительных, крупногабаритозаставленных, или же опорожненных, фигурально уничтоженных количеством посуды или пустотелых бумаг, напросившихся на эту напряженную или ослабленную горизонтальную поверхность, удостоверенную не только рядом выходных обстоятельств, но и подкрепленную изречениями всеобщей моногамии одного человеческого слова, произнесенного почему-то во всех точках следования этого неподарочного предмета единым звуко-алфавитным потоком.

Наверное, этот обвалившийся нижней частью своего содержимого горизонтально-вертикальный параметр и предмет обыкновенного человеческого бытоприношения не занял своего приструненного, страничного места в нашем повествовании, если бы не реакция нашего главного героя на это невероятное, провальное столотрясение. Маэстро тут же проявил некую мгновенно-сфокусированную всеми силами разума и души, олюбопытченную энергию неожиданной перемены во взаимодополнениях человека и разредившегося рядом структурированного мебелью, техническими препаратами, окнами, дверями и музыкальными инструментами пространства. Понятно, что более всего его заинтересовала фактура нервных окончаний не разлада, но гармонии и лада посюсторонних звуков, выказавших свое близкое

бытие из отполированной фанерной деревяшки, оркестрово-никчемной, но смогшей высказать и свое обреченное словесно-философское «я», которым всю его переменчивую жизнь сумел окрестить тот, кто восседает за ним, загружает своими телесами, мыслями, книгами, нотами, стаканами, чашками с блюдами и без, а также телефонами, рычагами, которыми пытается перевернуть весь белый свет, гвоздями, напильника или пилами для починки ошибок конструкции или доступной, протупившей из одежды плоти.

Отзвучавшая падающая материя стола погрузилась в поверхность пола и тут же перестала представлять хоть какой-то интерес для присутствующих: доза внимания уверенного приема отточенных слухов в течение долек оцененных секунд, как наращенная напраслина, непроказничавшая во имя раскрепощения умных речей, постаралась как можно поскорее рассеяться, восстановив тон или полутон пониточно-го словесного плетения разговора.

Маэстро как хозяин стола и апартаментов убедился, насколько прочны позиции, обретенные нижней частью громыхнувшей под сводами нелепного потолка фанеры и, уважая неприкосновенность внимающих искусству диалога поз собеседников, нарочито бесчувственно добавил: «Придет столяр и все починит».

Проваторов в этой истории, как и в других обрушениях физических материй по вине пришельцев разных родов, подвидов и классификаций, проявил не степенность безучасного безразличия, а а глубоко внутренне, такое незнакомое множеству людей, переживание за то, чтобы не обвинить, не поранить человека, который находится, который беседует, который сегодня вникает в работу рядом с ним. Это неловкое стечение обстоятельств почему-то напомнило мне классическое проваторовское определение, которым он характеризовал великого русского гения, — вспомнилась та самая «болезненная деликатность Шостаковича».

Теперь его можно было бы дополнить яркой дирижерской составляющей: «предусмотрительной предупредительностью» по спасению от горечи и вины человека, чаще всего в чем-то физически виноватого, но психологически обезвиненного как раз душевными приемами нашего героя.

В коридоре, в который постепенно вылились участники сегодняшнего оптимистичного общения, к Проваторову подошел с намерением проследовать рядом ряд филармонических, а затем и городских закоулок один очень причесанного, полуприличного вида господин, представившийся известным московским писателем-сатириком,

двоюродным то ли братом, то ли бардом одного местного композитора, с которым неплохо был знаком маэстро.

Через несколько минут прохождения по классической улично-городской проваторовской трассе стало ясно, как божий день, что перед нами — еще один реликтовый экземпляр, проникающий сквозь выделенную нашим героем в созерцании Льва Толстого формулу явления в мир личности под заголовком «личность — это ограниченность». Сатирик тут же завел непоэтический диалог по поводу вероятного его некомичного выступления с каким-либо крупным симфоническим оркестром под управлением Проваторова. Если честно, то я до сих пор не могу понять, в каком же качестве смог очутиться этот полиглот: концертмейстера, либо словоохотливого пианистического экземпляра, либо же грозного представителя всех оприходованных на злобу и верхатуру дня околопищущих проболтунов.

Иногда ирония судьбы предлагает вполне точный, уверенный вывод, если не напрягаясь, следует ранее принятому решению или выбору: навстречу нашему триединому шествию вышел тот вышеназначенный названный композиторский элемент, что значился в естественном послужном списке родственников нашего сатирообразного собеседника. Он негромко представился вышеназванной фамилией сатирообразному незнакомцу, и мы пошли прогуливаться уже вчетвером.

Речь профессионалов красила долетевший из арктических широт холодный ветер. Мне вовсе не хотелось блеснуть назревающими разоблачениями по поводу состоятельности собравшихся здесь персон и олицетворений, а Геннадий Пантелеймонович, весьма интеллигентный человек, похоже, уже давно привык не только к театральным маскам людей в повседневной жизни, но и к магическим или обыденным превращениям, право на которое имеет каждый, кто только не пожелает прикоснуться или даже попытаться разрушить это личное, не индивидуалистичное бытование в круге ограниченности, принесенное еще с позапрошлого века от Льва Толстого нашим героем, народным артистом Проваторовым, гораздым еще на непредсказуемо-несравненно большие дозы сплавов и толик преображений.

КОГДА ОН БЫЛ

У всякого человека, кто ведет себя как дирижер, не только своя могущественная карта судьбы, но и открытая или затаенная манера работы с подопечными, с оркестровым коллективом. Кто-то манерный, кто-то нервоватый, кто-то беспредельно добрый или сильно заблудший, кто-то стремится приблизиться к небожителям в виде плодотворных, заимствованных из недоступных нам слоев сознания и обращений трудящихся, молитв и мольб о снисхождении, кто-то решительным поворотом головы и взмахом дирижерского пера столь потребительски ухищрен в точности и напряженности словесных формулировок, что достигает всех на свете возможных результатов, как запланированных, так и незапрограммированных, всех, которые только и идут с разных направлений и магистральных словопроводов, скрепляют тихий шелест бумаги в руках и ногах таких многоликих маэстр.

Есть и у нашего героя метод своего собственного выстраивания отношений с оркестром, свод конкретных замечаний и ненатурализованный список требований или острот, который восстает из недр знаний и интуиций, традиций прозрений или выбора посредством пролистывания всех звеньев предпочтений, эпох и самовыражений.

Несмотря на некий пронизательный пиетет, который своим пламенным горением вокруг деяний нашего героя создает сферу непреклонного уважения, практически некритического усвоения околедирижерской реальности, вызывает восторг и восхищение не только у собирателей музейных реликвий, пытающихся экспонировать мастерство великих индивидуумов, все же хочется опереться на продвинутые штришочки или точки нашего самосознания, чтобы суметь олицетворить примеченные особенности проваторовской инаковости, непохожести на ряды непрерывно заступающих за пульта персон и персонажей как колоритных картин, так и новонаписанных романов срежиссированной звучности внутренних и наружных этажей развернутой из комка часового механизма действительности.

И здесь так и норовишь ошибиться в выведении этой утробной сокровенности наружу, в некое несовершенное всеобщее пользование,

которое невольно возьмет верх над внутренним миром тайны, как любая высказанная идея теряет все права первообладателя, как только ее скульптор или воссоздатель ненароком или нарочито проткнет деревянным клювом, носом, или палочкой классическую обшивку двери в доме папы Карло.

За пультом репетиции, заметим, весьма отличном от самочувствия пульта, который почивает на концерте, наш маэстро никогда не сомневается в том, что предстоит сделать, что необходимо потребовать для этого у восседающих на фасаде возводимого дворца музыкантов.

Только взойдя на дирижерский подиум, кажется, что Проваторов обретает истинно самого себя: в единую плотность действия смыкаются не только самые-самые, даже заметные с кресел дальней дистанции зала элементы, но и все глубинные внутренние полки и эстакады, которые формируют всякую и мельчайшую, и наикрупнейшую деталь и голоса, и мышечных белков глаза, и местного округа зрачка, развода и направленности бровей, и морщин на лбу, и вопрошание артикуляции плечей, и азбучные обязанности губ, и шлейф манускрипта пальцев, и добродетель фигуры, и парфюмерия дыхания, и парча интонирования речи, голоса, фразы, слога, и стенопись спины, когда она обращена не к залу, и сословность сигнальных жестов и поз тела, каждая из которых блюдет совокупие сил этого могучего организма обращения одного медиумного человека к протяженности и объему этих собранных соборных всечеловеков, вселюдей.

Понятно, что дирижер Проваторов ярко и искристо, резко, шаловливо-повесливо и даже в чем-то ребячливо-избалованно прелестями собственной фортуны, на которую так не обращает внимания, меняется, как технически-преткновенно, так и сознательно-образно в зависимости от эпохальности и эпоса личности, чьи творения придется вновь и вновь, точь-в-точь исполнять.

Благополучное бытование озвученного всеми красками оркестрового мира на сцене вразумляет легкомысленность и тяжелодумие, овеществляет полученное благо — в ответ за ясновидение и божественный глагол благоговения перед особенностями, пред специфичностью нашего классического героя, той всеобщей фрагментарностью сфотографированной окружающей природы гения, что дает тонально-тоновую раскадровку частности в каждой великодушной великости сочинителя, но и устанавливает различие между историей и публикой, между человеком и народом, творит классом титанической непревзойденности всеединства, что присваивает разнарядку сплошной и поголовной мудрой универсальности каждому

произведенному на свет слово-понятию, способному быть примененным как на подиуме дирижерского ремесла, так и на всех людяще-лукавых или же всемерно-правомерных закоулках жизненной полиграфии или галограммы.

Какой жанр сможет предложить этот утомленный совместными усилиями рок? Только лишь любовный пьесо-роман с двумя активно-актуальными лицами: оркестр и дирижер.

«Просьба к скрипачам: не перемежать героический характер трубы.

— Но у нас стоят акценты!

— Они носят здесь декламационный характер, а не геройский, как в вашем прочтении».

Замечание: «Вы меня не слушаете, разговариваете с дамой. Дама, вы его не отвлекайте, а только лишь вдохновляйте!»

Всякий представитель оркестровой братии имеет право на уважение дирижера, которое, однако, может перемежаться выдержанностью и небезопасным выходом из пределов гармоничных соотношений маэстро и музыканта: «Останавливать весь оркестр из-за вас не буду, так что вы — поосторожнее со своей игрой!»

Искренний, прозрачный и протяжный хохот Проваторова вызвало емкое признание подошедшего в перерыве репетиции с жалобой в ожидании жалостливой жалости оркестранта: «Поверите ли? Не могу играть, в руки замерз».

«Придется всех сделать дирижерами. А самому сесть поиграть на рояле. Ха-ха-ха».

Вступили валторны. «Какое счастье не расставаться с этим звуком. Вот эти — играют вместе, а одна — где-то воркует. Как это здорово — провести их звучание через произведение!» — привычный, репетиционно-проникновенный полет мысленности и мировоззрения Проваторова, воспаряющий до небес, до спутниковых высот и в пустом или заполненном зале, и в поездах метро или железной дороги, и в кабинетах чиновников и в общении с семьей и друзьями.

И вновь, такая знакомая формула прощения о завтрашнем отсутствии на работе, на утренней репетиции: «Геннадий Пантелеймонович, отпустите меня, представьте мое положение, станьте на мое место!»

«Нет, это невозможно, мы никак не можем поменяться местами, даже несмотря на весь ваш профессионализм, на всю вашу начитанность: вы без меня можете, а я без вас — нет!»

«Это такие популярные вещи, а вы их не исполняете... Так и хочется сказать вслед за Кондрашиным: «Какое убийственное меццо-фортиссимо есть в провинциальных оркестрах!»

Универсальность проваторовских доводов, переходящая в академический жанр мудрости — в форму испытанного парадокса — оказывается, в какой-то степени не только спонтанно-рожденная, но и задуманная и воплощенная в некоей рафинированно-рациональной подоплеке употребления, продуманного заранее. Здесь воедино сходятся исходные позиции выработанной дирижерско-оркестровой идеологии, смыкаются в необходимости самореализации этика и этикет, как будто восжелав запечатлеть себя в виде столь действенно-производительной материи, которая посредством оттиска со старинной гравюры готова перейти эстетизированным эстампом в ранг высококачественной этикетки, которая забрежет ювелирным светом полиграфического фонаря, строя очертания своего силуэта на поверхности стекляных хрустальных фужеров эфириносного круглого стола мира.

Проваторов в быстрейшем темпе всегда формулирует свои мысли в форме изысканных, высоких, благородных русскоязычных речей: знай, следуй, за полетом его умственности, храбрись в выискивании точной формулировки ответа, соблюдай равновесие в его важнейшей установке профессионального оборота словопрений, поскольку сама себе маэстро запрещает разговаривать с коллективом в упрощенной манере, что могло бы в воспаренных мирах маэстро Проваторова даже уничтожать, унижать коллектив примитивным строением фразы.

Каждое обращенное к оркестру предложение дает о себе знать не только знатностью происхождения, красотой словоформ и блеском высказанных исключительной точностью и конкретностью замечаний, одобренных тонким юмором поглощения невиданной порции блюд, интересующих только гурманов, но и весом строгой и логичной идеологичности, принесенной из полномочного бытования русской культуры не только в стенах московской консерватории.

Высокий стиль диалога — неперемное и решительное сопровождение столь же укрупненной по стилю и содержанию, форме постановки, будь то оперного или балетного спектакля или же сочного и победного купания в причудливом симфоническом море или океаническом заливе.

«У виолончелей есть штрих, который дает ей момент грации и танцевальности — это формирование воздуха, который сопутствует оркестру. Нужно потребовать тремоло пианиссимо: на этом фоне одиноко звучит рожок, как будто затаившееся пространство еле-еле вибрирует».

Еще в самые первые часы знакомства с симфоническим оркестром как целостным и здоровым организмом вочеловеченного

сосуществования, как средства оказавшейся важнейшей воспитательной и иной коммуникации людей, казалось невероятно сложным простое и результативное общение или обращение всего лишь одного дирижера с такой огромной, сложной сотенной массой индивидуальностей, каждая из которых стремится проявить себя не только с заведомо музыкальной стороны.

По истечении времени, которое можно форматировать, разделять для облегчения памяти на несколько записных тетрадей наблюдения за действиями разных маэстро и оркестрантов, так вот, где-то на промежутке между второй и третьей прописью, пришло представление о профессиональной легкости руководства этим многоглазным конгломератом посредством, как вы уже догадались, дирижерского технического совершенства. Разрешенная эквилибристика рук, глаз, образов и слов, души и тела, которую продвинутый напряжением ума любопытствующий-переросток, перешедший из класса дилетантов в старшие классы любителей, вдруг смог прочувствовать на своем многотрудном опыте, имела своим познанным следствием неожиданное понимание того, что всякий маэстро строит свои отношения с оркестром в рамках непосредственных отношений с каждым, кто только ни смотрит в сторону дирижерского пульта.

Причем, что самое удивительное, каждый оркестрант замечает то единственное изменение мимики, позы, которое только лишь обращено к нему, единственное и неповторимое, что маэстро воссоздает степень своей участливости в партитуре для всех, для множества особей и особенностей одновременно.

Понятно, что такое личное, профессиональное обращение к каждому, может быть сформировано не только указывающим словом, но и тем сокровенным проплатоническим или же пропроваторовским диалогом, вмещенным в жанр того самого парадокса, который правит мудростью верховодства как на исполинском мольберте государя, так и на исполнительском одре дирижера.

Проваторов как бы проверяет и подстегивает всю эту гармонию взаимоотношений необходимостью постоянной постановки диагноза, насколько успешно воплощается дирижерский замысел. Как тут без парадоксальности, без емкой двусмысленности, которая запальчиво выдает меру и поведению, и сноровке игры, и ублажению ценностей, и почтению руководителя, на месте которого нашел свое прибежище дирижер, подчас снабдив свое вторжение в аквариумный микрокосм оркестра доброй, благосклонной долей реализованного юмора, обеззараживающего ближние, опасные расстояния посредством

гуттаперчевой разрядки, расслабляющей канатные нервонапряжения до беззаботливой беззлобливой графически чеканной повелительности, что жестким камнерезом отстаивает право на всякий, необходимый или ненужный поворот головы или локтя оркестранта.

«На часовом заводе одна работница решила украсть себе часы. Будильник зазвенел на проходной. Воровка не растерялась — нашлась: «В каком ухе звенит?» «В левом! Правильно. Я угадал!» Этот анекдот, прозвучавший когда-то из уст всепроницательного Проваторова так и хочется отнести к его философии отношения с оркестром вообще, а также с каждым оркестровым элементом в отдельности. Но не думаю, что маэстро это позволит, что он на это согласится. А ведь ряд всеобщих замечаний можно подытожить на основании удобной логической неформалиновой формализации этого анекдота. Взять хотя бы такое обращение к ударнику: «Пожалуйста, не играйте одно форте постоянно: оно надоедает».

Или же: «Это тот редкий случай, когда акценты важнее, нежели певучесть, кантабиле».

Форма не только просьбы, обращения, но и приказа соблюдается практически на каждом репетиционном словопредставлении: «Держать форте без диминуэндо. Когда уменьшен состав струнных, нужно струнным играть массивнее. Иначе ускользает сквозь пальцы вода: сейчас происходит несмыкание связок. Так, все хорошо, за исключением хвостика — он должен быть с оттяжкой. О, теперь вы видите, как оправдало себя это маленькое крещендо...»

Универсальность фраз, направленных на сосредоточение нотной записи и отдельно взятого выращивания звучности у каждого задействованного партнера как бы формирует насколько возможно заранее, с оркестрового начального сызмальства еще при поступлении в оркестр и музыканта, и дирижера, в перерывах репетиций и концертов образ поведения и манеру наступательной игры всех часовых этого звонкого, говорливого казино колеса рока и фортуны.

В предопределении этого массивно-массового индивидуального образа жизни главенствуют решительная и мощная, как всегда, чуткая бессознательная составляющая — шестое чувство, поддержанное ненавязчивым, обаятельным пафосом удобоваримого, доступного всем, кто только ни пожелает, сакраментально-ярмарочного, классического по форме и тону содержания, непобедимого всеми темными силами пролетарского дня, солнечноносного волевого и неутомимого, торжествующего не только в форме торжественности, но и победоносной непобедимости, марширующего по ступеням храмовой буддийской

безвестности, шарообразного, как золотой початок кукурузы, благодарного и благодатного, осведомленного интеллектуализма.

Общение маэстро с музыкантами приобретает некую диковинную форму занимательного ребуса, почти увлекательной аллегорической головоломки, которая сможет объявлять необходимость своего разгадывания чуть ли не каждом миге репетиционного часа: столь необходимо востребованными обязаны стать абсолютно все шероховатости этого тризнания, трех видов запечатленного в умах и бумагах знания, вовлекаемых тканью, продуктивностью творческого процесса в одно.

ГРАНИ УЧЕНИЧЕСТВА

Посещение спектаклей в опере, балете, проваторовских и чьих-то других концертов и репетиций в различнейших местах с разными оркестрами, классов филармонии и консерватории, будничное общение — все это постепенно и все более настойчиво отвлекало не только от серой реальности несимфонической части мира, но и непрерывно давало не только мощную пищу для сияющего ума и некий укор по отношению к возрасту своего смятенного духа, но и таило в себе некое совмещение постоянно возникающих в человеческом существе желания прозреть величавость и глубину представавших с энциклопедическим размахом и энтузиазмом вещей и уже затронутых мыслью предметов.

Врожденное свободолобие нашего героя магнетически раскрепощало всякого, кто только ни желал прикоснуться к каждодневному бытованию этой эстетической переносной ауры Проваторова, включая и тех, кто уже немного начал продвигаться по стезе распущенности, в том числе и в рамках своей исполнительской доли.

Пожалуй, среди всех вышеперечисленных школьных предметов, оформленных как виды посещений в академгородке имени нашего героя, важнейшее место принадлежало хождению с Проваторовым на выступления мастеров или не совсем мастеров симфонического дела. Один поход — и происходит непочтительная девальвация или невольное преобразование всех или почти всех взглядов на мир. И если еще пару лет назад меня первостепенно интересовали черты исконного проваторовского миро- и мифотворчества, то теперь хотелось разобраться и в тех режиссерских, крупноплановых, маститых проникновениях в окольную среду обыденной жизни слагаемых той самой правды, о которой мне поведали при самом первом приходе в дом семьи маэстро.

После этого — происходили многообразные, многослойные и многофферные встречи нецелостности, непереходящей, однако, в ущербность, с абсолютным выполнением рифмы, с той полной завершенностью, законченностью, которой так и хотелось подобрать синоним

безупречности, идеальности, совершенства, которые, всей своей соборной утроенной взятостью вместе, как дисциплинированные отрезки подтянутых внутрь одной точки радиусов, образуют плотный абсолют геометрии круга.

Прочность музыкальных конструкций, возводимых налево и направо на всех сценических площадках, и городских, и виртуальных, и радиотелевизионных, стала приниматься и проверяться в привитых мне исполнительских категориях, на доверии к которым не только хотелось принять, как на ладони, выводы моего соблазненного ума, но и добытые в бурях и последующими после прихотей торнадо тиши обобщений лиц, потех, людей, потех людей, представительных форумов и незлобливых полномочий и оказий.

Вопросы стали обнаруживать свою потенциальную, характеристичную вопросительность в непреклонном желании и логическом устремлении достроить все возникающие в ближних пределах сновидения мельтешащие палочки веера, дополнить их вялую, стойкую нерешительность до гармонии уже не только круга, но и всех геометрических фигур, о которых смог бы только вспомнить и завести безмолвную речь израненный еще в школьные годы беспрекословной математикой дух всякого несломленного силой поветрий первооткрывателя.

Патентное бюро собственного ума весьма привередливо разыскивало и рассматривало все варианты знания, которое смогло бы быть принято как уверенное, как то, что не могло подвергнуться ни перекраске в неподобающий цвет, ни пронизать сознание некоей неведомой цепью понятий, ни исковеркать все предыдущее, известное, признанное несколькими слоями умственности, накопленное как не подлежащее расфасовке дрожи или же стенанию скомканной на праздничном пасхальном столе по-скоморошьему рецепту полотняной скатерти-самобранки.

Все входящее, претендующее на получение патента с последующим широким употреблением в ставшей привычной сфере умственности, поначалу тестировалось на новопринадлежность к высшему эпохообразующему единодушию сочетания однокоренных слов и пикирующими вслед за ними нечопорными, но божественными по грации и смыслонаполнению мыслями.

И вновь думающий работяга-ум призвал не к демонтажу всех предыдущих богобоязненных наполнений, но к добавлению семейства самых общих пространственных микроволн познания, на нынешний вечер к которым присоединилось не столько самодельное долготерпеливое

распознавание или узнавание, а деятельное, неpassивное, внимающее наблюдение.

Поверить в неагрессивность обсервации, ни слежки, ни присмотра, а искреннего и укомплектованного сетью говорящих самих за себя персонажей можно только лишь в условиях, приближенных к наитию указующего перста неизбалованной цивилизованности, разместившейся на этом концерте недалеко от первого ряда партера, зазывавшего в спектр столпотворения иллюзорных фантазий о втором фортепианном концерте Рахманинова, что изощренной притворностью и манерностью стал эквигулировать на сцене, следуя рецептуре почившего на лаврах или скорее на елках диво дающего, то бишь набедокурившего дирижера.

Обычная беспрекословная по гармонии соединения игра пианиста и оркестровое звучание, чаще всего не второстепенное по актуальной значимости в партитуре, но аккомпанирующее, сопровождающее и выдвигающее все самое важное, самое фактурное, самое рахманиновское как в своей нотной грамоте, так и в партии рояля, здесь приобрело великий крамольный то ли бунт, то ли мятеж, поприсутствовать и даже хлопками или аплодисментами поучаствовать в коем смог всякий, кто зашел в этот день в зал и кому не лень было хоть как-то раздвигать свои снисходительные ладошки.

Отметим, что наше потребление гармонии в этом выступлении не сводилось к поиску или требованию воплощения неких чрезвычайно добротных по слогу и глубине дум или душ материй, а к той ненарушимой условности, которой принято давать имя «норма».

Среди той галереи признанных в нашем дирижерском музицировании компенсаторских качеств, у маэстро, который воспарял на сцене преобразованием ликов знаков и символов, аксиомной, но не фешизированной партитуры Рахманинова, явно наблюдалось довление одного самого непорочного, но затейливого, — его движения рук были органично пластичны, причем до такой организованной степени, что не только радовали глаз, но и умело выбирали прочную и тонкую нить, чтобы ткать стилеобразующий звукоузор композитора.

В эту красу рук, пластику дублированного существования двух творцов, дирижера и композитора, так и хотелось вложить какой-нибудь гипсообразный материал наподобие воска, пластилина или глины, чтобы тут же получать конвеерную лепку или скульптурную композицию дирижируемого произведения Рахманинова для какого-то музея исполнительского искусства, который уже создан в острие памяти, в решетке сознания, в прогрессии ощущения, в софийности

природы, в преувеличении идеи, в сутолке умилений и преподобия избранных муз. Так и хотелось разместить один из залов преподобного музея, зала недосказанного искусства где-то совсем поблизости, за поворотом чьей-то судьбы или вешалки, что заняла все исходно-высотные позиции при запасном входе на эту декорированную в стиле позднего постхрущевизма, глубинную и измученную происками неримских императоров сцену.

Само непосредственное самодержажее, самодержавное поведение двух самых производительных и самых главных персонажей на сцене — дирижера с оркестровой свитой и мягкотелого, слегка напудренного пианиста напоминало действия с зажмуренными глазами неких занимательных кукловодов, непонятно каким образом, в невероятной спешке добравшихся до вожделенного занавеса, а потом неожиданно-негадано выскочивших прямо из заднего переуллка кулис на первый, самый крупный, а потому очутившихся на самом ответственном плане сцены, на котором им так и не удосужилось побывать еще ни разу от самого рождения: ни человеческого, ни актерского.

И здесь, в порыве искореженной исполнительской страсти, они решили наладить выпуск своего привычного творческого продукта, размотав клубок характеров и натянув на собственное непассивное пребывание на сцене проказливые шнурочки от своих родных марионеток, которые тут же первоклассно распоясались, избрав тактику разоблачения старых хозяев на виду у оказавшейся столь близкой по расстояниям публики.

Светопредставление перешло в новейшую фазу развития, когда шнурочки настолько спутались, что в одно лицо, в одну фигуру, и в один темперамент слились и куклы, и кукловоды. Так возникло два исключительно переменчивых по силе и прелести самовыражения метахарактера, каждый из которых во что бы то ни стало стремился поначалу восстать в самолюбованием тотальной связи с попавшим под руку господином, а потом уже олицетвориться до таких неподражаемых глубин души и селекции, чтобы оседлать, как упругую белую лань или необъезженную вороную лошадь, в самый пикантный по огрехам щепетильности момент.

Однако в непредвиденной доселе ситуации слишком уж распыханная целина пряхи этих двух властителей дум с курносими носами дала сбой, перепутав не только культ расслабившихся идолоподобных божков, но и культуру взлохматившихся до чертополошьей неузнаваемости калачиков, взъерошившихся до такой унылой, непревзойденной степени, что несломленные эпические герои превратились

в запутавшуюся в своих и чужих ниткоструйных волосьях распушено-распущенную, растрепанную камарилью.

В итоге на сценическом подиуме оказались поверженные в очах высоких материй два конкурирующих по всем параметрам исполнительского ремесла мобильных то ли предпринимателя, то ли парашютиста, кои наяривали каждый в отдельности, то ли на блюда собственного приготовления в общем горниле бытия, то ли на быстрейшее сокращение дистанций между полетом своего тела и небом в единых для всех летающих или нелетающих землян плотных слоях атмосферы.

Вымащивание как одинарной заоблачной кельи, так и усмирение величественного буйства голодных страстей, даже самых приветливых и бескорыстных, кои разреженностью присваемого ими пространства напоминают разбуженность, необузданность самых начальных, признанных еще первочеловеком не стихий, но стихийностей, привело к тому, что дух, даже еще не выпущенный из закупоренной бутылки, так и не выпорхнул наружу хотя бы для тех, кто догадывался об его существовании.

Проваторов, внимательно следя за происходящим на таком знакомом ему дирижерском пьедестале, естественно, тут же вспомнил Шостаковича: «Вот тут-то и понимаешь Шостаковича, который недаром выпивал перед прослушиванием 50 граммов, чтобы притупить остроту восприятия...»

Выпученные глаза солилирующего пианиста являли собой пламенный, по-стеклянному напряженный взор протухшей рыбы: зрачок неотразимо бил набекрень, как гребень приболевшего петуха, а вся остальная часть обезумевшего от накаленности и драматизма органа зрения в самом прямом смысле паялилась на движущиеся части дирижерского организма, как будто пытаясь хоть чем-то за него, необыкновенно скользкого и недостижимого зацепиться: это была безмолвная, безуспешная попытка спасти органику единящего их действия: где же такое видано, чтобы так разладилась совместная игра.

Второй концерт русского классика на слуху и у дилетантов, и у любителей. Представляю, сколько они могли узнать, прямо-таки черпать черпаком знания, сидя на балконном пяточке рядом с Проваторовым, слушая выступление музыкантов и комментарии нашего главного героя. Но на этот раз маэстро не анализировал и не синтезировал, а простодушно хихикал, как шаловливый бесенок, который настолько обескуражен зрелищем, что готов вкушать явь высокосортных дирижерских безобразий до умопомрачения, которое в нашем повествовании сродни наслаждению.

Проваторов почему-то назвал это концертное происшествие «учебником русского языка для китайцев». Может потому, что смотришь-смотришь, вызываешь реакцию на себя, не можешь отвести глаз, лезешь на глаза и бросаешься в глаза, хочешь открыть глаза на отставание оркестра от пианиста, то на немалое опережение дирижера от солиста, а он глядит, глядит, да и отведет свои глаза в степь оркестра, в пустыню партитуры, в мистирию и глухомань не тронутой истиной оркестровой партии.

Сложно предположить, что в это время творилось в голове самого Проваторова, человека, досконально, до уровня исповедальности знакомого со всякой известной русской партитурой, которая только может ни лечь на хирургический рабочий стол дирижера. Периодически маэстро все же переставал иронизировать и вопрошал обертонами своего могучего по тембрности голоса: «Но где же гордый, мятежный настрой концерта?» По проваторовским меркам, пианист уже давно должен был съесть своими пожирающими, гладкоствольными глазищами дирижера, проваливающегося своими заправскими оркестровыми забеганиями вперед от солиста, причем отдегустировать, а затем отпотчевать сего маэстро до самых нежнейших косточек.

Следующий кадр этого неснятого на пленку приключенческого спектакля невозможно увидеть в наипугающем сюрреалистическом пейзаже: подумать только — искушенный многочисленными, достойнейшими концертами пианист с фамилией олигарха не выдержал такого продолжительного, полновесного бездействия дирижера — и повел оркестр за своей игрой, и терпеливой глазливостью наблюдая, чтобы все присутствующие на сцене коллеги успевали вслед за ним, чтобы не уходили вперед, не отставали, не спешили, не давились столпотворением партий, мыслей, духов, а чтобы соблюли равновесие солирования и аккомпанирования, чтобы по-исполнительски отозвались уважением и к друг другу, и к общей, всеединящей игре, сплели призвания и судьбы.

Привычный дирижерский вождизм уступил место предводителю с иной планетарной системы: обычной палочкой капельмейстера стал целый рояль, который, испытывая надежную паутину пальцев владельца, предъявил и отразил светотоки электрической материи капилляров роговицы глаза насильственно пригвожденной к исполнению желаний партитуры.

Нарушенная ткань психотропно озвученной материи вскоре дала о себе знать еще одним необыкновенным образом: пожирание глазами дирижера продолжилось и в те беспрекословные моменты пианистического

самобытия, когда солист исполнял свою партию один, без оркестра. Как будто по старой, но только укоренившейся привычке руководства всем оркестровым целым, он стал искать поддержки у проштрафившегося дирижера, причем в такой откровенно яркой и незамысловато-опробированной форме — то бишь непрерывно и безысходно точа, просверливая его глазами яблоками, что, казалось, он был привязан вдоль и впоперек к нему некими невидимыми канатами или вовсе — колючей проволокой, этот уже закавычиваемый нами солист, который так ждал и желал подмоги или хотя бы ответного внимания у запутавшегося в жестах собственных рук маэстро.

Все это сумеречное действие структурой своего глазированного то ли сырка, то ли ангажемента, воссоздавало особенностями впадин, выступов и шероховатостей образ неподгоревшей, но задымившейся на пегой сковородке яичницы-глазуньи, размер которой был не больше дверного глазка, а основной дефект, запротоколированный в главном, уставном параграфе блюда, гласил обязанность последовательности выполнения: «желтый желток не должен быть поначалу сболтан, или вообще, смешан с белком».

Где тут ждать самостоятельного фортепианного прочтения собственной партии солистом, не говоря уже о том, что вельможнопросвещенные слои публики надеялись услышать от него и новое, и мастерское толкование рахманиновского текста, который в самой идеальной и хотя бы приближенной к совершенству гармонии предпологал филигранно выверенное, отточеное соотношение игры рояля и оркестра, заправлять содействием которых повинен дирижер.

«Нет, я не представляю, что было с нами, если бы перед концертом ни выпили по кружке пива! — восклицал Проваторов. — Как это ни кощунственно звучит, но он как будто переводит хиленькую старушку через улицу. Такого детского сада я не видел еще никогда! Это в полтора раза медленнее исполняется, чем положено. Или нет: как можно было бы исполнять вообще.»

О, трубачи, вы вступили на четверть позже, и почти никто этого не заметил. О, его величество черный юмор, по правде говоря, концерт записывается на телевидении: вот тогда-то и можно будет его полностью разоблачить!»

Этот вулкан сияющей святотатственной материи постепенно перешел на практически спиралевидный виток ее развития, когда игравший столь ясно и понятно для всех оркестрантов, в том числе и для непонятливого дирижера, которого так хотели задействовать и включить в процесс исполнения, пианист стал дирижировать всем телом:

вот, оно, это полное единение с оркестром посредством и пластики головы, и локтей так занятых трудом кистей рук, и першения кожного покрова всего остального тела. Он словно всем существом своего понимания музыки устремился дополнить скованную технику маэстро, чтобы вывести весь этот рацвет беспутства в грани «как нужно», как предполагает норма, как диктует новое следование традиции.

Основной продирижерской причиной такого прочного уровня отсутствия взаимопонимания, как посчитали профессионалы, а проверили и уточнили дилетанты и любители, являлась разная степень скоростной разбежки подмастеров, устремившихся, не договорившись, к вызову чудесного творения Рахманинова. Речь идет о темпе.

«Традиции исполнения, в том числе и темповые, заложены в самой партитуре, в указаниях автора: там написан метроном, поставленный еще при жизни автора: он диктовал, как нужно», — комментировал Проваторов и тут же почти вскрикнул: «Вот, посмотри, рука у него зависает, он дожидается, пока оркестр доиграет, он вслушивается, что исполняет солист, а в это время весь его мыслительный процесс застопорился, действия замедляются».

У кого же из исполнителей зависла рука — можно особенно не уточнять, потому как вам, читатель, наверное, ясно, что рука могла зависнуть в этом представлении как у дирижера, как и норовившего руководить этим действием солиста-пианиста, так и любого из оркестрантов, как аккомпанирующих и не очень, который бы решился встроить свое заметное, управленческое бытие в эту студнеобразную овсяную кашичку окошечка в мир.

Да, невольно начинаешь выражать соболезнования Проваторову, этому носителю энциклопедической палитры знаний, когда он стал переживать по поводу одного неисполненного ускорения в сочинении Рахманинова, которое предусмотрено мировыми, вековыми обычаями, и радуешься за свое примитивное знание, почти незнание, что не даст повода не только к замечанию, но радости узнавания, к боли, ранимости треволений по случаю чужой или родной неверной изведанности, почти незнания того, что сам выносил, выстрадал, что точно-точно знаешь, что это знание, которое так и норовишь направить магистралью сквозь истину поближе к правде.

На самом настоящем дирижерском языке невозможность хотя бы не выдающегося, а среднеположительного воплощения разъяснилась нашим героем очень просто: плохим ознакомлением дирижера с партитурой произведения, в том числе фортепианной партией. Напомним, что сам Проваторов требует ее досконального изучения не только

от себя, от своих студентов, но и от других дирижеров, столь подробного, чтобы сделать настоящее исполнительское открытие.

Если бы дирижер хорошо знал партитуру, то начал бы строить, лепить звучание оркестра привычными для дирижеров всех мастей и эпох строительным материалом — кирпичиками фраз, а не расползающимися в разные стороны, кромсающих выструганную звучность вертикальными, как иззудевшаяся пила, застрявшая в дереве, тактами или двутактами. Быть может, именно тогда он смог бы доставить удовольствие привередливому знатоку всех исполнительско-географических широт маэстро Проваторову, а нам, всем остальным, пока только лишь покушающимся на истинное знание, хоть небольшой горстью сыпнул бы более достойных, а потому и более универсальных, стоящих сведений, облагораживающих самую примитивную осведомленность.

БАЛЕТНАЯ ТЕТРАДЬ: УСТУПКИ БАЛЕТУ

В руках Проваторова — как обычно — новая партитура. На этот раз он взял в театральной библиотеке «Раймонду» Глазунова.

— Вы знаете эту партитуру?

— Не только я сам знаю ее, но и она меня знает, — последовал ответ.

Предстояла постановка в театре оперы и балета. Проваторов — дирижер-постановщик спектакля. Репетиции шли уже несколько месяцев в танцевальных классах, и вот начали выходить на помост сцены некоторые сюжеты этого музыкально-хореографического предварительного действия, задуманные и воплощаемые сокровищницей академической балетной мысли Юрия Григоровича.

Проваторов, много лет посвятивший работе во всевозможных театрах оперы и балета, шел на одну из первых репетиций свежей постановки «Раймонды» не торопясь, как будто в стотысячный раз жил подтверждением давно известных для него материй, дел, духов, жестов и слов.

В итоге он опоздал. Его неспешные шаги по высотной сцене в направлении к оркестровой яме Григорович прокомментировал молодым цепким голосом прямо в громкоговоритель:

— Bravo, bravo, маэстро. Мы уже вас заждались...

На что Проваторов тихо отозвался:

— Знаешь, он так избалован хорошими оркестрами, хорошими дирижерами. Понять можно: хорошее звучание оркестра увеличивает впечатление от балета...

Так сошлись два титана.

Энергичные точеные движения балетмейстера структурировали истекающий из не всех включенных огней сцены театра свет, и казалось, что танцевальная часть постановки образуется сама собой, сложится, как раскладная азбука, в привычный, в знакомый с детства стиль Большого театра. Создавалось впечатление, что остается только лишь встать и попробовать проследовать, или хотя бы встать в изыск силуэта тени как высочайшего образца ориентировки и пребывания человека в пространстве.

На самом деле все просто: в это утро прояснилось, каким образом тень человека может стать эстетическим идеалом.

Вскоре была забыта неявка Проваторова на несколько самых первых репетиций «Раймонды» и работа стала продвигаться семимильными шагами: каждый из этих двоих царил в собственном, постигнутом лишь только им пространстве, в котором, думается, и могли они пребывать в самодостаточном парении довольно продолжительно и даже бессрочно: кто же уловчился бы посчитать то, что не подлежит никакой шкале измерений? Однако затворничество даже в высших слоях покоренной материи бывает нарушено обязанностью не только замечать продольные высоты и поперечные глубины, но и проникаться общностью сотворчества, благоволить к созданию чистого по наполненности гармонией духа того, что принято и есть прекрасное.

Некое отсутствие обычного симфонического энтузиазма ощущалось весьма явно в самых первых оркестровых подходах и действиях Проваторова: весь этот шарм не просто неприсутствия заинтересованности, но и самого неинтереса понижывал все мобильное сознание нашего героя. Вряд ли все участники постановки смогли отметить такой настрой, а также состояние души нашего героя: первые репетиции под оркестр прошли с удовлетворенностью, по крайней мере, с радостью узнавания и распознавания в общности труда и чуда всех, кто только находился с различнойшей вереницей и шеренгой целей в этом зале.

А разъяснялось это проваторовское мироотношение весьма испытанному рецепту изучения его мировоззрения несложно: просто наш герой всегда полагал, что в балете музыка носит несколько служебный характер: «Публика приходит смотреть балет, а не слушать музыку или наблюдать за дирижером». Невольно приходится маэстро делать некие, почти неведомые ни глазу ни слуху дилетанта, а тем более обывателя, компромиссы между полетом изысканной симфонической мысли и очередным сногшибательным па какой-нибудь балетной принцессы, или даже оперной примадонны. Проваторов как-то даже заметил: «В угоду балетной постановке, можно поругаться с Глазуновым». К этому можно прибавить и традиционно непреклонное уважение, неизбежное сбережение текста партитуры:

«Какова бы ни была гордость дирижера или балетмейстера за поставленный балет, спектакль, даже просуществовавший долгие годы, все же уходит, а партитура остается...»

Однако наш герой, блистая, как всегда, парадоксами, мог бы тут же добавить и нечто столь же безусловное, но совершенно противоположное, про, как всегда, ненарушимый союз зрелища и музыки,

которая может совершить небывалый по отведенному ей рангу скачок от филигранной иллюстративности танца к боговдохновлению всех участников и основных действующих лиц постановки.

И вновь: «Какое бы по силе или мощи не было музыкальное воплощение со стороны дирижера, все же картинку действия дает балетмейстер. Каждый воплощает свою часть.»

Все же масштабную разбежку для представления истинного дирижерско-балетного творчества дает немаловажный итог вычитания: если удалить от большего меньшее, то есть от вдохновенного, поставленного Проваторовым балетного спектакля отнять те постановочные фрагменты, которые создал выдающийся балетмейстер в классе на ту же музыку Глазунова, исполняемую тапером.

Маэстро Проваторов как раз и считал одной из сложнейших стадий своей работы над спектаклем — передачу музыкально-танцевальной материи, сотканной под моногамию рояля в симфонические ладоны оркестра.

Нет, Проваторов все-таки, как мне показалось, как бы проявляет некий вкрадчивый, затаенный вид эмоциональности, которой он отводит в своей чувственной жизни не очень явную роль. Это сфера выстроенных ощущений, которые рождены одним чувством — жалости. Время от времени было заметно, что оно имеет свое выражение в каких-то определенных жизненных ситуациях, причем на самом примитивном, нами замеченном на улицах города уровне, это касалось обычно жаления с сожалением всех на свете бездомных зверей: кошек, собак, мышей и птиц.

Здесь же это чувство приобрело сугубо личный, почти интимный характер: речь шла о жалении настолько абстрактном, что непонятно, как оно не затерялось в своей размагниченной отвлеченности и обрело свое бытование в душе. Проваторов жалел госпожу симфоническую музыку, не конкретную, глазуновскую, а именно всю — и Чайковского, и Адана, и Глазунова, и Глюка, и Бетховена, которая в балетных перевоплощениях становилась служанкой зрелища: «Балет есть, а вот дирижера, оркестр — найдем, подключим... И это при всех заклинаниях самых великих композиторов!»

Приятна до степени вышней полновесности гармонии эта плеяда великих авторов даже при ближнем их микроскопично-балетном рассмотрении, однако наш герой встречал в жизни и танцевальные столпотворения помобильнее — те, что некорректным откровением блистали на политическую злобу дня, когда заведомо заранее становилось ясно, что подготавливаемая постановка носит решительно

сиюминутный характер и повлечет за собой камерно-политизированный резонанс. Эта ситуационность обстоятельства может быть названа как «мы пришли и дали балет, а затем ушли». Причем ушли навсегда. Здорово? А? Что тут смогла бы ответить органика философии нашего героя, если взять, да и применить ее в лечебных целях не стационарным методом, а амбулаторным путем: во время приема в поликлинике?

«Нужно знать, что и самое среднее композиторское произведение может быть поставлено, исполнено на самом высочайшем уровне. Как Шаляпин открыл «Мефистофеля»?

И здесь наш герой исповедует вновь два испытанных профессионалами пути к партитуре, причем ход балетмейстера в проваторских мерках в корне отличается от похода в том же направлении дирижера. Маэстро почему-то ограничивает некоей шахматизированной логической подоплекой только лишь два варианта судьбы такой бесприютной в его глазах, но помеченной богом партитуры в руках хореографа; балетмейстера — сможет либо слиться с ней, либо противопоставиться ей же.

Так предстает невольной и непредсказуемо целостный, испытанный всеми балансами и равновесиями искусный мостик, переходящий решительной фактурой постепенства из слегка развешанного, но чрезвычайно разнообразного музыкально очерченного образа, емкого, пространного, сконцентрированного в той гамме прогрессии и удачи, которую только может предложить один вид человеческой звукописи — музыка.

Для Проваторова музыка живописует предельно ясно и четко: очень характерно и рельефно в своем двуединстве основных мирорезов — лирическом и драматическом. Но если следовать до конца, почти до крайности таким хитроумным переплетениям освободительных мотивов музицирования, то может ли возникнуть и непредвиденная ностальгия по балету, по этому невероятному единению звучания и воплощения зрительного образа?

Тогда истосковавшиеся, заностальгировавшие зрители и сам Проваторов наверняка бы протянули дирижерскую руку балету, чтобы в новом сосредоточенном ракурсе почуять, а затем и насладиться этой редчайшей по смыслу и натруженности человеческого тела концентрацией звука и движения. Одно тому подтверждение — это всевидящий результат, это осуществленная пластика превращения, которую публика воспринимает в единстве всех задействованных мироустановлений, отвергая даже намек на чью-то второстепенность, дающую право на противление и на противоречие.

Помню, Проваторов рассказывал о какой-то давней балетной постановке, в которой он принимал участие. Наш герой был весьма смущен, а может, и смятен по одному неприятному, особенно для утонченного мировосприятия поводу.

В том месте партитуры, где Проваторов всем своим интеллектом, всей своей памятью, призванием и знанием видел глубочайший трагизм, хореограф приказал танцорам двигаться как можно повеселее. Ясно, что веселость — это даже не радость, тем более тихая и просветленная.

Но нет, и сейчас не удастся обойтись без парадокса: «Если уж музыка слишком сильно разбушевалась, то может изрядно пострадать и даже потеряться добротная, положенная иллюстративность».

И все-таки Проваторов, как всегда, беспрекословно следующий каждой букве партитуры, а в прочтении образов — духу исполняемого творения, не может не согласиться с одним таинственным, каждый раз по-новому прочитываемым словом над взятой в библиотеке театра партитуре, которая имеет равные права стоять с золотыми буквами фамилии композитора, словом «балет», предполагающим мощь и блеск полноценного воплощения, нареченного именем наливной, налитой и спелой яви и поступи зрелищности.

Да, сам Проваторов как-то, как всегда, вслух думал: «Есть такое название балета — «Курган», название само собой говорящее, что публика на него не пойдет. Она не любит не артистичных именований, в отличие, например, от «Лебединого озера». И вообще, кто-то из композиторов предложил партитуру с балетом «Князь Озеро»... Что сказать по этому поводу? Существует «Князь Игорь», а из всех балетных озер воспринимается только лишь одно — лебединое».

Можно ли такое неодухотворенно-невдохновленное отношение дирижеров к балетоманам объяснить тем, что на арене этой, по хореографически выверенной сцены, появляется сразу же два равнозначных, уполномоченных автором толкователя его музыкального сверхобразного творения? Иногда подобное обоюдострое сотворчество сводится к разграничению пределов досягаемости и значительности друг друга, этих геркулесовых столпов, которые не должны стать метками границ.

И вновь возрождается великий проваторовский вопрос: «Что может музыка?» в некоем новейшем измысленно-рдеющем, просторном фокусе проектора удачливого телохранителя первого лица государства, который доработал до таких квалификационных постов, что смог в дальнейшем передавать свои высокопрофессиональные навыки чуть ли не по наследству.

Балет как бы берет от отслоенного, обычного, сугубо музыкального существования нотных строк всю содержательность на себя. Он, снедающий все позлащенное звуковое пространство восставшим из немоты, всеобуздывающим танцем, ищет и создает свое прочтение, как бы заменяя этими гимнами погребенья всю силу, патетику, усладу или ропот дирижерских пенат — понимания текста и такого зоркого, упоительного воссоздания музыкального образа, нивелирует органику самых ценных, манящих безжалостной искусностью преумножений сонма эффектно-эффективных антитез, которые только и способны наладить бытование исключительного символа священной власти капельмейстра — трактовки исполняемого творения.

Сокрушенная в па-водовороте неспрадная трапеза в родном приходе не только может быть осквернена поочередным нечестивым неистовством моралистов, презревших смерть, но и воспрянувшими, докучливыми душками из преисподней, беспрерывно озирающимися, как воспламеневший страстью многоглазый циклоп.

Не сумевший укрыться от ввергнутости в фурию кары, дух все-таки не улетел в неизвестное далеко, не улетучился, как разреженный водород в летучем дирижабле, столкнувшись со скалообразной действительностью, а стал карабкаться в верхнюю пасть гористой местечковой местности и, несломленный, обрел снова форму и необходимые снадобья, чтобы быть снова узнаваемым людьми.

На одном из ранних отрезков проваторовской дирижерской жизни балет дал о себе знать с одной, самой нелюбимой для истинного музыкального творца стороной, которая по своему грубо и безжалостно оценила вклад успешно-продолжительной работы гиганта в одном балетном театре: «Вы слишком музыкальный, а нам лучше бы иметь дело с тапером».

Это была «абсолютная мера закономерности за пятнадцать лет работы с балетом»: пришел кто-то иной и решил поменять ориентиры, направления стран света, которые обозначил гений. Но ведь этот театральный пришелец так и не понял, так и не узнал, с кем имел дело: мы ведь давно уже убедились, как тяжело в России распознать, особенно самому простому человеку, обычно начальнику, гения. И вновь, быть может, стоит обратиться к церковным лозунгам, к светлому дню всепрощения: жизнь истекает, но она меняется.

Но с другой стороны, Проваторов всегда гордился искренне чистым листом партитуры, который в балетной постановке имеет особенную, нетронутую свежесть по той выдающейся воспитательной причине, что в чем-то противостоит существу воплощения

танцевально-хореографических образов: «Уж как бы балетмейстер не создавал свое прочтение, он питается соками предшественников: балетный язык особенно трудно поддается обновлению. У дирижера нет такой проблемы — он читает партитуру всегда с нуля».

Эта давняя балетная работа нашего героя словно выстроила и те беспрекословные слои очищенного мировоззрения, которые и составили карту бывших встреч и настоящих воспоминаний, классифицирующих и разделяющих всевозможные и невозможные перевоплощения духа. Вновь приходится провести физзарядку построенных в ряд глаголов русского языка: «были классические постановки; были до него; человек лишается повторения; надо признаться, что ничего лучше придумать не получится; не можешь даже варьировать; инкриминировать плагиат или посягательство на святыню».

Известно, сколь широки потенциальные опасности участия всех сортов и видов шарлатанов в этом, как всегда, непростом дирижерско-балетном мероприятии: именно здесь возрастает целая огромнейшая группа, добронравная когорта дельцов, которые не могут даже посчитаться представителями грубого ремесленничества. Так, если на сцену заступают искусные мастера какой-либо хореодрамы, то главное, хоть как-то выдержать темп и попадание в ногу, чтобы спектакль не расклеился и не расползся на непредвиденно-непредсказуемые части прямо на глазах у публики, даже неискушенной, но способной отметить эти, столь пикантные подробности совершающегося действия.

Но в балетной истории наблюдается небывалый расцвет шарлатанской дирижерской индустрии, где встречаются весьма забавные прелюбодеяния и изыски, где категория великого пестования могучей, формо- и образующей звучности становится оборотнем того, что только лишь «слышно», потому и значимо.

Так, испытанный огромным числом жертв и стараний во время долгих, полугодовых подготовок, репетиций перед премьерой, спектакль, постепенно обретающий в муках свой непредсказуемый, товарный вид и лик высокого искусства руками дирижера, если говорить только о музыкальной части постановки, может достаться, уже сразу, после триумфального первого исполнения на публике какому-то другому человеку, вставшему за пульт, новому, неведомому доселе капельмейстеру, который может взойти на дирижерский подиум, спустившись в оркестровую яму, да и подписаться динамикой своих жестов под уверенную, выученную, проверенную и выверенную до мельчайших деталей за много дней работы постановку.

Всем повезет, если сей секундант дирижерского дуэльного гарнитура не нарушит равновесие всех задействованных слагаемых и сотворенную, крохкую, как песчаное содержимое дюны в пустыне, театральную природу задуманной и воплощенной мистерии, а только будет выполнять предзнаменования в форме выполнения указаний людей, сотворивших это — будем надеяться — чудо, до его прихода в зал. Этот новоявленный дирижерский организм может даже поехать через пару дней после премьеры, например, на гастроли по стране восходящего солнца или куда-то поближе, беззлобно и скоропалительно выставив свою фамилию на не высохшей еще афише, которая так и норовит принять в свои петитные ряды как можно больше фамилий без имен, чтобы облачить их в старые, священные фраки латинского букворяда.

Рождается перевертыш: происходит присвоение чужой постановки, выдача ее за свою в этом мире шарлатанствующих эпигонов дирижерской профессии — такое довольно часто случается и с подготовкой какого-то иного, чисто симфонического прочтения, когда мастерски отрепетированное произведение с приданой ему первоклассной трактовкой может достаться зазнайке или неумеке, хитрецу или болтуну, забияке или неучу. Он тихо и беззаботно придет с палочкой, не инвалидной, но дирижерской, на подиум сцены, взмахнет руками, а может, даже задумается о неких отдаленных от сфер дирижерского ремесла и быта материй, и оркестр заиграет на наивысочайшем уровне исполнения, демонстрируя наличие и переплетение всех эстетических категорий своего бытия, одобренных воркотней лаконизма и неповторимостью заложенной кем-то, ставшим вот только-только невероятно отдаленным, почти чужеродным, классичностью или романтичностью трактовки.

ЖУРЧАНИЕ СПЕКТАКЛЯ

Строгое молодое лицо Григоровича вполне соответствовало той доле ответственности за балетную русскую культуру, что обреченно нес и выносил этот человек уже множество десятилетий. Гений танцевального прочтения партитуры как будто незаметной исключительной, академической тактичностью втянул в хоровод совместного творчества всех героев и антигероев, все тела и антитела, которые могли быть только задействованы в этой игре трех русских духов.

Классическая хореографическая линия удерживала не только противосложение звукового ряда и движения исполнителей главных танцевальных партий, но и звала за собой действия, которые носили сугубо повседневный характер, которые были бы незамечены в другой, такой же творческой, но не балетной обстановке.

Проваторов уже несколько дней не заходил с обычного входа, как это принято, в оркестровую яму, а прыгал в нее, как повелось именно на этой постановке, с небольшого разбега прямо из пока пустующего зрительного зала. При необыкновенно точном и гибком исполнении этих упражнений маэстро был похож на оттренированного до неких непостижимых материй гимнаста, который был наконец-то призван демонстрировать свою выдающуюся спортивную форму не для показа на публике, а для активного, крайне полезного потребления в механизме работы как досточтимое, полновесное приложение.

А если аккуратно и прочувствованно поставить на дирижерскую подставку в оркестровой яме стул, если умело взобраться на него, то можно и вернуться в зрительный зал, не тратя время и энергию на хождения вдоль или по конусу этого углубленного помещеньца перед сценой. Такое дирижерское действие обрело значимость особого повторения во время постановки «Раймонды»: Проваторов выпрыгивал из ямы в зал, затем шел на сцену, разговаривал с Григоровичем, что-то уточнял, или обменивался мнениями, затем таким же ходом, посредством изящного прыжка возвращался на свое рабочее место. И так много раз. Прыжки Проваторова обрели некий неожиданный полет и мысли, и темперамента, они стали нести некую магнитообразную

позывную форму, при которой все движения приобретают безыскусную простоту и беспечную, неокончательную позицию, положение, которое обретает ступени трансформации обыкновенного дирижерского жеста, пластичного островка движения, которое на несколько мгновений настолько одухотворяется происходящим на сцене, что приобретает масть и породу, ретушь искусства хореографического.

Это был свой, органичный взрыв употребленной пластики, которая стала приобретать свой, неожиданно первый и тягчайший, решающий и первопрестольный смысл в том, что мы познали и определили как дирижерская техника.

Я не могла не спросить об этом Проваторова. Оказывается, таким образом в оркестровую яму он прыгал много раз и раньше. Наверное, на всех предыдущих своих и оперных, и балетных постановках. Однако среди покоренных таким образом вершин была и одна сногшибательная неудача. Проваторов однажды просчитался глазомером — назовем это так. Он метился-метился, целился-целился, как это бы половчее и поудобнее приземлиться, и, наконец, попал: дорогущая скрипка, что спокойно расположилась в отсутствие хозяина на стульчике, что совсем рядом с дирижерским пультом, разбилась вдребезги и стала представлять собою совокупность почти не разлетевшихся по сторонам мелких и тонких щепочек и щепок.

Стоимость повергнутой в прах скрипки была возмещена суммой всех проваторовских сбережений, накопленных за несколько лет работы. Быть может, столь неумелую степень прыжка дирижера можно объяснить тем, что балетмейстером в тот роковой постановочный миг был не великий маэстро Григорович?

И все же, что на самом деле происходит на сцене, что вбирает в свою существенную содержательность эта поминутная связь образов музыкально-танцевальных, личностных и групповых, пламенных и меланхоличных? Проваторов заметил, что никто не знает, о чем же все-таки этот русский балет, носящий имя женщины, — «Раймонда». Но сам маэстро дал некое определение: «о восточно-русских отношениях», а затем добавил: «Но если все время молчать и только слушать Глазунова, слышать, что происходит, то постепенно поймешь, о чем это».

Такое разъяснение вполне резонно в практике мировоззрения нашего героя: ведь музыка, по его мнению, сама за себя говорит и все диктует. Проваторов столь высоко парит в мире музыки, что иногда не способен отвлекаться в глубокое существо балетного мира. И здесь тройственный союз вызывает и чеканка, и пафос взгляда на сцену не как предмет удовольствия, вожделенного среза эстетической реальности,

а требование красоты и правды, подтверждения тысячного, миллионного совпадения каждого голоса оркестра с ритуальным ходом танца.

Оркестр потребляет внимание — он ждет показа вступлений, чтобы дирижер подтвердил не только их дееспособность, но и верность выбора по ведению производством искусства, правильность ответов на все его и указания, и запросы. Полновесное в ответственности обращение к оркестру превращает спектакль в немного заштрихованную игрушечность, которая иногда уж слишком мелькает или вовсе бузит, или скорее, в проваторовской мерке — «журчит»: «есть и момент патетики, когда я слышу такое журчание в отведенном ему ключе», — признался как-то маэстро.

Так можно договориться, или просто дойти в излюбленных нами способах свободомыслия до очередной серии в сериале нежных материй, что ткнут для нас парадоксы промежуточного, такого знакомого нам инобытия: некая добротность смысла и технологичности балета вырастает в соблюдении двух высоких и благородных совпадений, которые материализуют адекватное существование танца и музыки в тех злободневно-идеальных, но не идеалистичных пируэтах или формах, о которых наверняка мечтал и до сих пор мечтает всякий пишущий для балета композитор и исполняющий музыкальную часть постановки дирижер — это выдающееся совмещение академического порхания бабочки над техническими трудностями на сцене со столь же мастерски техничным полетом мысли и руки стоящего совсем неподалеку, в славной оркестровой яме дирижера.

Эти два техногенных, отмодулированных нами в безвоздушном пространстве полета, сходятся, соприкасаются, создают общность одухотворенной пластичностью академичной гармонии, меры и вкуса, а затем, по версии Проваторова, опрокидывают все это не в яму, а в зал, и расходятся, воспринятые все систематизирующими методичными знатоками и системными невеждами, так до конца и познав друг друга, но обретя признание зрителя во имя призвания на следующее, такое же сложное и могущественное по силе воспроизведенной впечатлительности шествие.

Подумать только, но столь высокий, обезоруживающий слух и глаз уровень сотрудничества понимается и удостоверяется отнюдь не только немногими представителями публики, но и даже теми, кто традиционно считается принадлежащими к классу ремесленников доброй руки или профессионалов из, в данном случае, дирижерского круга.

Так, определенная часть сих маэстро и маэстрино наверняка именуется ролевое дирижерское целеполагание в балетном действе

несколько усредненными средствами: «идти в балет, чтобы дирижировать под ножку».

Однако подобное отношение к реалиям дирижерского дела не входит в спектр нашего рассмотрения по единственно той небезопасной причине, что участники нашего балетного действия живут и живописуют различнейшими гранями своей великой индивидуальности, роскошь и потеха которой не простираются в те оголенные степи бытия, где господствует слово на букву «р» — околоискусное, местечковое ремесленничество.

ТЕМПОТЕМПУС И ЛИКВИДАЦИЯ ШВОВ

И вновь приходится делать выбор в установленном для нас бытовании дирижерской профессии самой по себе. На сей раз он касается возможности или же условия двоякого балетного самовыражения дирижера: либо непосредственно одухотворенного, либо топорно-таперного. И здесь одна из великих составляющих, ставших одним из постулатов шкалы ценностей истинного овладения дирижерским искусством, выявляет свое существо по-новому, воссияв звездой трепетной и кантиленной, поднимающейся на пуанты грациозной анатомии танца. Вы уже догадались, что речь идет о скорости продвижения музыкальной интонации, в которой сплетены воедино и содержание, и характер, и настроение музыкальное, словом, молва глаголит о темпе.

И вновь смыкаются устремления поисковой системы нашего разума в печати времени, в решительной схватке темпа и темпуса, нашей попыткой успеть усмотреть хоть что-то за абсолютном, который на сей раз уполномочивает бегом, а иногда ходом толстой или тонкой стрелки почти песочных, не механических часов, отбивающих такт средне-русского ландшафта григоровичского танца, диктующего независимость к чужому сознанию, к не своей воле, к неловким, неуклюжим чувствам и грациям, утверждающего выдержанность напряженного молчания как достоинства, как благородства, как вершины, пейзажно единой физической возмужалость тончайших душевных движений и юную чувственность литых и льющихся под бременем невесомости танцующих тел.

И вновь Проваторов идет от партитуры — кем уж только не может предстать дирижер в сем балетном действе в таком щедром на образы мировоззрении нашего героя: на этот раз маэстро ему представился в качестве безбилетника в громоздком, шелехающем трамвае балета. Вначале партитуру познают, кто как может, — пианисты. Балетмейстер ставит хореографическую нить на основании этого классо-рояльного слышания. При выходе на сцену его уже ждет дирижер, в данном случае неимоверно-правильно требующий и переживающий за необходимость могущественного отражения симфонизма. Хорошо,

если дирижер ждет, а ведь иногда бывает и так, что и не совсем ждет: постановку осуществляют по записи, оркестр уже учит свою роль в балете прямо по постановке.

«Количество потерь при такого рода фортепианной постановке зависит от автора, чье произведение ставится. Адам, Минкус — там нет потерь: почти все то, что написано, воспроизводится. В сочинениях этих композиторов нет мощного симфонизма, сложной фактуры, — поясняет Проваторов. — У Глазунова, у Стравинского, наоборот, происходит ложная адаптация музыки к балету через пианиста. А вот Чайковскому свойственно более подробное видение образов, нежели другим, но и в его произведениях бывают купюры, отражающие представления постановщика».

Получается, что подчас весь творческий экипаж настраивается на монотонность успешного, постепенного и прямолинейного движения в одном трамвае по направлению в общее для всех задействованных трамваев трамвайное депо. Такое поостороннее овеществленное общетрамвайное постижение мира очень опасно в смысле приобретения как можно большего и разностороннего масштаба впечатлений.

По этому звонкому поводу Проваторов рассказал как-то историю, как его сердце расплакалось, расжалобилось мольбой о подлинном Шекспире, если, конечно, такой может найтись на белом свете. Однажды нашего героя пригласил делать одну балетную постановку довольно известный балетмейстер, который ставил «Ромео и Джульетту» Прокофьева. Представьте весь ужас столь тонкого ценителя всех драматических и драматургических изысков и премудростей, которые только накопились в мировой литературе, как наш единственно главный герой книги столкнулся с тем, что балетмейстер решил убрать из спектакля, а значит, и из прокофьевской партитуры ряд многозначительных сцен, оставив только лишь лирическое начало во взаимоотношениях двух главных персонажей.

«Как такое может быть? Убрать у Шекспира улицу, площадь! Одна из классичнейших, монументальных черт этого английского гения — жизненное сочетание как высокого, так и низкого начала!» — возмущался Проваторов. Вот тут-то наш герой и отказался влачить это безбилетное зайчиково-трамвайное состояние, поскольку оно не давало в данном случае узнать то единственное возможное осуществление этого поставленного на сцене литературного творения как узанного гениальным.

По требованию Проваторова как дирижера-постановщика были внесены поправки, довольно прихотливые, обнаружившие не только

мистерию воображения, но и мекфистофельскую тень героев поэта на балетной картине.

Наш маэстро всегда полагал, что эти выпренные, сугубо личные досадно-балетные «частности», которые подчас берут верх и довлеют в сценических постановочных вариантах и которые как раз-то и происходят из первоначальной оранжировки музыки балета для фортепиано. Понятно, что частности или конкретности имеют место только лишь при взирании с самых высоченнейших полетов птиц, достигающих в своих ореоло-ирреальных амплитудах верхатур идеальных прочтений.

Получается овеществленный результат со знаком плюс, если он окроплен хотя бы брызгами точеного лазера кристалльно-непогрешимого совершенства. А то ведь Шекспир вытянул свое вкрадчивое лицо рядом длинных, гордых повергнутой одинаковостью медленных темпов в шеренге равных, однообразных до признанной меры тусклого безумия балетных сцен. Понятно, что в нынешней ситуации поддержать его смог лишь маэстро Проваторов, одержавший победу, держа в руках партитуру Прокофьева.

Такое, некое герменевтично-русское, оберегающее отношение к Шекспиру, в проваторовском мировосприятии осуществляет та часть мозга, которая отвечает за функциональную вправленность сухожилия этики в повседневную отрешенную беспечность мира, что живет в хлопотах и заботах на каждом закоулке этой маленькой вселенной. Если все время ничего не воспринимать, если забыться и делать все подряд и невпопад, то невольно воцарится, как на этом балетно-шекспировском спектакле, вся распоясавшаяся антиэтика, которая только и знает, что путать, мешать все самое общее и конкретное.

Да, лучше не придумаешь этого проваторовского требования обязательного вхождения балетмейстера в содержательную обитель музыки. Ведь именно тогда даже самый отъявленный и изворотливый балетоман проникнется тем непременно-непоколебимым, обескураживающим до полной плотности материи набором музыкально-характеристичных качеств, которые дадут постановке то предельное традиционное и оригинальное пребывание на сцене, что ощупью всех сконцентрированных сфер чувств дает знатю знать о себе: меня сделал мастер.

Это относится и к важнейшей составляющей балетного дирижерского дела — создания редакции произведения. Создание чего-то, пусть даже самого обычного двигателя, в том числе вечного, о котором никогда не мечтал наш герой, но всегда сравнивал со сложением чего-то необыкновенно целостного и хорошо действующе-работающего.

Инженер, который возился то ли месяц, то ли год, то ли с двигателем, то ли с мотором, разложил его на миллион деталей, а потом собрал и сложил в целостный организм, шипящий и звучащий, отменно функционирующий. А другой — взял, да и покрутил только гайки, да и объявил, что ремонт закончен. Оба получили за сие мероприятие зарплату, подчас одинаковую за столь разные образные ассоциации.

Ответственное отношение к тексту партитуры для нашего героя однозначно: только лишь то, что приведет к категории восхищения, что ведает конгениальным прочтением созданного тому, что есть на самом деле, но что пока лишь сокрыто в партитуре.

Дирижерское ответствование блюдет не только гармонизированную совокупность темпов, свойственных каждой сцене спектакля, но и степень магистрального одухотворения, обеспечивающую высочайшую художественность действия, всякое из которых для Проваторова — всего лишь предварительное, тем более, если самую первоначальную, черновую работу провел весьма решительным шагом в балетном классе пианист, по чьей воле орояливаются все заготовленные балетмейстерским оком и вкусом фрагменты и купюры из постановочного творения.

По вполне понятным причинам этот монтаж, привнесенный из моноплоскости рояля в бурлеск стереофоничного подиума сцены, достается в потомственное наследство дирижеру, выправляющему все погрешности обретенного стиля и метода музыкальной дешифровки. Получается некое абсолютно важное сложение рифмованных дирижером заправских моментов новой, купюрно-купированной логики этого музыкального стихосложения, которые в непривычной для себя самих и искушенной или профессиональной публики обязана быть препода-на убедительно и грамотно, поскольку участвуют в ней и соотношения свежеиспеченных вертких модуляций, уважающих устремления непрерывного и действенного пульсирования тональностей.

Для Проваторова восстает в зримое бытие то, что в его традиции музыкального провидения принято считать неверным, это ломаное, при-вередливое состояние мировой гармонии, которое сосредотачивает и фокусирует некое исключительно бледно-болезненное предпочтение всему тому, что полагается как испытанное, проверенное, но главное — коронованное на преданность. Возникает мысленно-мыслимая отвесная оживленность, когда происходит узнавание высокого знания музыки еще в ком-то, на кого никто не мог ни полагаться, ни всерьез рассчитывать.

Наверное, может бытовать и партитура в самом первобытном виде — нетронутой балетными купюрами форме, как определил бы это повествование наш герой — «все идет, как идет» и тут же бы

добавил: «Однако исполнять полностью многие произведения? Это для балета длинно: бывают длинные оперы, но длинных балетов нет».

Ясно, что ставшем для нас привычным за несколько глав книги проваторовское мировоззрение сразу же потребует рассмотрения данной темы в рамках проблемы этического характера: ведь необходимо заглянуть за пределы очевидного, распознать и исследовать то, что кажется глубоко сокрытым и даже тайным, тем самым суметь сделать выбор, отобрать куски и склеить их своим активным мыслительным процессом, а значит, согласиться или заперечить автору музыки, полное соитие или размежевание с руслом которого сможет подтвердить или опровергнуть только лишь две касты людей — зрители или боги.

Но откуда берется все это неверное, такое непредсказуемое в смысле востребованной деликатности намерение пригвоздить эту педальную модель симфонического мира в сгусток мимолетности, в которой на этот, балетный раз сложились в единую круговерть темы и темпы. Оказывается, при переложении для фортепиано многие куски партитуры сыграть вообще невозможно, а если часть из практически потерянных на глазах всех мобилизованных симфонистов фрагментов удастся все-таки сыграть, то все исполняемое прозвучит заведомо медленнее, нежели прописано в нотах композитора, нежели приучен слух музыкантов и дирижера, нежели требует создание содержательного образа, который хранится в манускрипте.

Пианист не может выбрать главное, а если и сможет выбрать, то не сможет сыграть, а если сможет сыграть, то слишком медленно, к тому же распластав по всей материи звукового пласта вполне рентабельные швы, прошитые набекрень или наискосок, или по кругу или самой прямой из ломаных линий, с коими так изысканно деликатно обращается монтажер-дирижер, который может восстановить музыку таковой, как она есть, который может чем-то пожертвовать, умиротворив резкие разрезы полотнищ офортепианенной спрессованной ткани, где-то переделать фактуру, облегчив или удалив узелки миражей броских лохмотьев этих фракко-костюмных одеяний очередной человеческой партии голых королей.

Если нет швов, то предстает перед нами сам Чайковский, сам Прокофьев, сам Глазунов. «Кто не знает музыки, тот не подозревает, как создано было целое: я пою то, что буду дирижировать», — комментирует Проваторов. Он всегда был за то, чтобы еще до классных балетных репетиций дирижер вместе с балетмейстером выстраивали общую драматургию постановки, исходя из нерушимой и нетленной музыкальной содержательности, которую выдержит и подтвердит

особенное умелое и грамотное переложение партитуры для рояля, желательное воспроизводимое как можно большим числом фортепианно заарканенных рук.

Это выращивание внутреннего дыхания, пения, которое выказывает и сберегает особенное интонирование спектакля, интонирование как воплощение чувств и мыслей, блюдущее музыкальную осмысленность перехода, в том числе и от видеоряда к аудиозвучанию, замечательного и повышенную ценность пауз как весьма активного момента музыки. Величины этого проваторовского мировоззрения позволяют осуществить музыкальный монтаж, который соответствует сюжету, причем до такой активной степени, чтобы выстроить все суммарное купюрное хранилище в рамках органического авторского стиля, суметь уйти от ветреной бессодержательности, что так опасна в балетных превращениях, отстоять каждый звук, но не впасть в белиберду, обычно заканчивающуюся полным проникновенным и масштабным крахом.

Быть может, выявляется и эта гармония созданного спектакля именно в тех высоких одухотворенных ситуационностях, когда дыхание танцора совпадет с тем единственно познанным, а потому и запрограммированным образом с тонким вибрированием дыхания и пением находящегося неподалеку, но немного пониже по разбежкам и разметкам зала, что выполняет свой спектр немаловажных солнечных проблем дирижера.

Если подобным щепетильнейшим хирургическо-капельмейстерским способом не удалить швы в многоголосье партитуры, то они иногда, в зависимости от поры года или сценической подоплеки могут неожиданно набрякнуть и дать течь, разрушив волнами полной воды океанического безбрежья всю палитру мобилизованных на скорую руку смычек пера, ноги и палочки.

Бывает и так, что операция пройдет весьма удачно, однако последующие прочтения спектакля в присутствии рядов зрителей могут содержать кажущиеся катастрофическими отклонения: оркестр может сыграть не на той, доверенной ему дирижером выдающейся, премьерной высоте, но заметьте, иметь при этом весьма обстоятельный и непоседливый успех у публики. Жаль, что при этом застигнутое нами врасплох топорно-таперное мышление опрокинет свою статику и начнет распространяться вдоль, вширь и поперек рядов партера, балкона, книг на библиотечной полке, памятников политической культуры, рядов мебельных гарнитуров, что так и не раскупились в ближайшем отделе супермаркета, зимнего и летнего солнцестояния суток, звезд и планет, а также экспонатов, твердых и высушенных днищ одного

палеонтологического музея, который покрылся проиндевевшим грунтом обреченного бытия еще в эпоху ранних тиранозавров.

Два мотива: мотив шва и мотив его отсутствия мотивируют движение проваторовской балетно-постановочной мысли, как будто строят мир пребывания в до краев наполненной высшим полетом художественности оркестровой яме по этим двум изысканным сердцем, знанием, душою и духом категориям.

Похоже, что именно эта невыразимая решительность мысли и погруженного в нее истинного дирижерского дела и спасает те корни расизма, которые так и норовят тормозить великие музыкальные и содержательные искушения человека, вставшего за пульт, чтобы стянуть с него негу капельной материи искусства и оприходовать взмахи смирения, что ритмично пульсируют в ранг попадания в сломленную цель — попадания в ногу танцора.

Иногда швы может удалить и сам балетмейстер уже своим испытанным интуитивно-прикладным путем, если пустит в ход внутреннее целеполагание размежевания ног, нот и пространств, добротню сметав ускользающее видение и слышание партитуры прямо в классе, на рояле.

Вот как мог бы определить Проваторов сей бессловный балетмейстерский ресурс: «Он точно знает, что ему необходимо. Он имеет достаточный музыкальный слух, чтобы тут же ставить самобытные выразительные, яркие танцы. Тогда уже задача дирижера — услышать и возобновить гениальность предлагаемой партитуры вслед уже за блестящим хореографом».

Чаще всего балетмейстеры создают некий станцованно-образованный, образно-эмоциональный срез художественности творения, которое они хотят поставить в театре.

Понятно, что самых настоящих, воплощенных знатоков истинного балетно-музыкального, а значит, посюстороннего волшебного полета не очень-то и много. Но они есть. Их нужно просто лишь искать и находить, следить за их творческими маневрами, воспитуясь на примерах и запечатлевая как можно большим количеством мультимедийных средств.

Система самых важных проваторовских ценностей включает один настолько неожиданный, непредвиденный нюанс, что я даже поначалу не могла поверить, что такое может быть на самом настоящем дирижерском деле. Понятно это выверенное, скрупулезное соблюдение темпов каждой мизансцены, оплодотворенное благородным мехом одухотворенности, которые столь решительно аккумулируют все выразительные силы балетного спектакля, если взирать, надеяться

и полагаться на них с чисто дирижерской стороны. Однако как-то маэстро, как всегда между прочим, на пути в театр вскользь проговорился об одной весьма значительной детали его исполнительского вкуса и всего мироустройства. Проваторов как-то почти невзначай отметил чуть ли не про себя, то есть почти не вслух, некое затаенное беспокойство по поводу своего сегодняшнего театрального вечера: мол, какое настроение будет на предстоящем спектакле у балерины, танцующей в главной партии.

— Настроение? — переспросила я, как-то не сумев быстро сложить воедино цепочку прозвучавших негромко слов.

— Снова придется угадывать темпы: солистка может быть или в приподнятом, или же в заторможенном состоянии, нужно уловить настроение, чтобы ей легко работалось, чтобы хорошо провести, не сорвать спектакль.

Оказывается, внутренняя проваторовская редакция изменяется не только в зависимости от состава солистов, первого или второго, как принято на этом белом балетном свете, но и от душевного состояния или расположения духа исполнительницы главной или совсем не главной партии. Так и норовишь в такой ситуации представить себе, сколь разнообразен и разношерстен спектр тех непревзойденных настырных проблем, копошащихся в окружающей выжидательной среде и мире, которые должен упорно замечать и напористо наступать, неуклонно опредмечивать всякий взаправдашний дирижер или же натуральный гений. Быть может, способность подоспеть во время и описанным выше способом обналичить видимую для нас поверхность вселенной и есть те непревзойденные черты гениальности, о которой так много слагается гимнов и песен по всей земле?

Из ранних веков русской культуры, начальных слоев своего бытования как маэстро и как пианиста, наш герой принес редкий дар необходимого воплощения всеобщей сложности во всей ее яркости и дисциплинированности, сдобрив это вочеловеченное проникновение могущественного миропорядка в качественном признаке необходимой прочности и стабильности. Так и одно колесико этого немеханистичного механизма устанавливает различнейшие физиономии всякого спектакля, что невольно проникает на сцену различнейшими путями, подвластными определению самых известных эстетических категорий.

Проваторов не раз указывал на подчас противоположнейшую плотность разных сторон постановки, как балетной, так и оперной — каждый из игроков на сцене, как и в жизни, открывает наиболее близкие и актуальные грани его талантливое обхождения с миром:

кто-то блистает лирическими воспарениями, а кто-то стережет драматические нити, а кто-то — открывает трагизм, но все это одушевление нотной материи происходит через «неуловимое нечто», что характеризует яркость происходящего. Как? Ярче или тусклее.

Если поприветствовать эту воплощенность неким привычным для всех гуманитариев и точных наук вполне банальным образом, то получится рокировка общего и частного, когда неуловимое подчинено стержневому сохранению воли постановщиков спектакля, которая всякий раз обеспечивает общий подъем каждого представления, застрахованного к постоянному настойчивому стремлению всей поступью и атмосферой к большему, щепетильно отцеживая и продлевая рывки от подробностей и заготовок сеансов многоликих сиюминутных прочтений, реагирующих на изменение самых невероятных оттенков и кем-то признанных значительно меньшими.

Сберегается противоположение нескрещиваемой живой ткани и записи, первая не роняет статус постоянного изменения, а вторая стережет пинок автоматизма, столь неприятного всякому творческому человеку, который, как наш герой, маэстро Проваторов, отвечает всем своим внутренним, необыкновенно сконцентрированным сигналом бессловной совестливости за каждый разворотик священного действия.

Проваторов хранит и востребует «цепную реакцию художественных лучей»: «Иногда в труппу или в оркестр приходит самый яркий исполнитель — и все резко меняется: как на сцене, так и в оркестровой яме. Вот пример из оркестровой жизни: ярчайшей звездой зарекомендовал себя и кларнетист Генсиер в ленинградском оркестре у Мравинского. В отдельных шедеврах он блистал на таком уровне, что весь коллектив трепетно возвышался до поднебесья — так подтягивало, так звало к себе мастерство виртуоза».

Рождалась непревзойденная степень солидарности в благочестивом идеале, что засиял ярко победой тихой звучности, а иногда и хореографичности. Проваторов отстаивает органичное право творческого почерка — специфичного проявления условленного перед премьерой основного ориентированного существования поставленного многоколлекжем персон созидательного предсовершенства. Если всякий, идущий или едущий вслед ему исполнитель не проникнется им или же просто не потянет дуэль и соитие сообщников, то останется все же своеобразие, идущее от той сберегаемой нами с самого начала воли постановщика, постановщиков, если их волевые представления о свободе совпадают. Реакция продолговатых индустриальных сценических полимеров иногда может до конвеерного производства

расхлябанности, когда порочится многоуровневая система опустошенной художественности, когда гремит, шумит и рукоплещет экзотика статуса кво развалившегося или разваливающегося на глазах и особенно на ушах не единовечерного представления, а целостного скомпанованного и смакетированного горстями иллюзий спектакля.

И здесь как бы категориально воцаряется двуединство неких летающих блесков, не насекомых, но почти бабочек на породистом фраке, которые нередко воплощают собою шероховатости разомлевшего в гамме спектакля, а часто — сверкание глянца пазух рубашки не утомленного блеском блистательного показа эксклюзивного первородства.

Маэстро преемлет исполнение сотен, тысяч и росчерков пера и почерков, по той легкой причине, что он профессионал. Кто-то даже прояснил это наблюдение над несовершенной действительностью: почерки бывают разные, но профессионал — один; и еще — если что-то точно и профессионально, то это не имеет отношения к почеркам. Это еще одно прикосновение к проваторовскому миропорядку, в коем в очередной постулат гласит: «всегда нужно следить за художественностью, за академичностью».

Понятно, что этот академизм основы, соотносимый ко всей поверхности, но не поверхностностью, как забвение к ассоциации, как Аристотель к метафизике, как жираф к Африке, как византийствующая античность ко всем видам возрождения, как внимание к тезису, как подтекст к открытию, как блюдце к каемке, как рот к улыбке, как мертвец к зову могилы, как незаконность, вторгнувшаяся в ореол подлинности, как аршин к сокровищнице, как сущее к структуре, как знак препинания к логике предложения, как строитель к небу, как лето к солнцу, как термин к тексту, как белка к колесу, как тождество к весу и заблуждению, как чин к устойчивости, размеренность к поту, как «однажды» — к подсчету времени, как тайна к абстрактной приключенческой геометрии, как усыпальница к фараону или к археологу, разыскавшему бесконечное число кладов, вбирает в силу своей небоющейся иронией, как кухонной посудой, — все, что только не нарастало, не бесчинствовало, не подавлялось и не разгерметизировало пространства над основной и всеобосновывающей классической аркой земли.

Однако этот словесный пассаж можно весьма просто разъяснить одной газетой, вернее статьей из нее, как обычно, случайно выпавшей из путешествующего вслед за хозяином чемоданчиком Проваторова. Мы, впрочем, уже вспоминали о ней: она рассказывала, что наша человеческая планета земля менялась от рождения больше десятка раз. Эта статистика повергла, помнится, нашего героя в пространный

сложный шок. Проваторов возмущенно тут же перестал уважать придуманную им генетику поколений всей земли, крайне возмутившись поведению той, что носит и переносит подвижные ступни его ног: ведь произошло невольное неуважение со стороны местной природы к столь почитаемой им академичности — грозной и ответственной опоре всего, что располагается выше нижнего яруса, но корнями и черенками уходит вглубь рифмы всякой четырехсложной строфы.

Проваторов расстроился, приобретя новое познание. А что, если признать за каждым полным изменением земли статус высокой академичности? Это будет полное разрешение всех наших усопших количественных систем, если проверить и дополнить всякую из них методом подбора проб и ошибок лакмусовой меркой каждой из проархеологизированных академичностей. К тому же вызов всякой новообнаруженной академичности к жизни, если ее откопать удастся не полностью, а хотя бы наполовину, то насколько она упростила бы наши самые земные, а иногда и околопроваторовские дела?

Так и взращивается представление о сосредоточении этих мастиных сокровищниц на сцене вообще, и балетной сцене в частности.

Каждое движение Григоровича покоряло естественностью, которая, казалось, искренней безусловностью шла из самых истоков природной, щепетильной концентрации академической воли, которая не знала, что обычный человек, оказывается, иногда может сомневаться и принимать иные, непредвиденные по определенному структурированному напору классики решения.

Всякий переход от короткой, смущенной от своей непотребности обездвиженности к самым обычным и прихотливым позам и демонстрируемым «па» наращивал скобу целеполагания, которое обеззараживало действительность чистотой рисунка литого хореографического текста и делало каждое смещение телес и тел в пространстве тройкоположенным: матерчатая плотность веса тяжести разрешается от возможного испуга поверженностью в вольготный академизм, почти античный, совершая круг обращения в изумительной дешифровке каждого нюанса мизансцены, а затем, пренебрегая преувеличением, растворяя пантомимную игру в кладезе танцевальных фраз, оповещало всех интересующихся и молящихся за проявление грамматического смещения отточенного классического, безупречно чистого и строгого стиля, сдвига, который накапливает и накаляет искристость выразительности, что осуществляет, что направляет логику понимания не черствым силлогизмом сухой рациональности, а великой силой чистой художественности, расширяющей полноводье человеческого перемещения в форме

непритворных маршрутов бытия через правильность и точность пластичных манер дефиле к высокой, почти сомнамбулической по уровню вхождения в графический текст арабеска артистизма.

Так на глазах рождался и восставал праведный изыск не только танцевального полотна, но и его стержневого одухотворенного начала, которое творит то, что в Италии именуется «белла канта», а в России, если использовать лексику и сюжет самого распространенного островного языка в мире и добавить устойчивое полуостровное определение — «белла данса», «белла танца».

Невыносимая в существе возможного повторения представленная хореографичность бытия, искушенная многоликостью спаянных музыкальных и танцевальных симфонических образов, преображенная до вершин душевной пластики тончайших чувств высочайшего психологизма — все это отозвалось из предыдущих работ наших сегодняшних постановщиков «Раймонды», которая отворила двери для своего приличествующего бытия совсем рядом, на такой знакомой сцене.

О премьере спектакля Проваторов рассказал, как обычно, весьма скупно, перемежая привычный порядок слов длиннотами пауз, которые все-таки невольно давали знать о том, что работа с выдающимся балетмейстером смогла принести довольно ясное ощущение удовлетворения, емкой востребованности. Однако и здесь он вполне резонно отличил свое дирижерское «я», которое не смогло не заметить некую балетную ретушь чистокровного, проверенного всем, что только есть на этом свете, — могучим симфонизмом: все-таки этот спектакль — перенос постановки из Большого театра, правда, с небольшими изменениями. Где уж тут разгуляться пронизательной и проникновенной дирижерской мыслью, если трактовка шла от сюжета, а к сюжету была адаптирована музыка и сделаны купюры, которые, думаю, были согласованы с маэстро.

Комментарием к сему событию могло бы послужить пространное переживание нашего героя по поводу корректно преломленной в данном случае музыкальной фразы: «Глазунов в процессе поисков наполнился идеей», а отнюдь не вес хвальных гимнов проникшей в балетно-оперный зал публики, не тонны цветов, врученных по прошествии спектакля, и не массовое скандирование знакомых слов и речей, устанавливающих фотографический фиксаж истории успеха.

Так два великих подвижных русских силуэта встретились, посудачили на свой манер о вечном, да и разбрелись по своим точеным тропам крохких мирозданий, что мимоходом создали для нас всех такой совершенный уют на сцене.

НЕРИТУАЛЬНАЯ ЧУВСТВЕННОСТЬ ТАТЬЯНИНЫХ ДНЕЙ

Беззвучные молнии распоясались не на шутку — они продольными или поперечными разрезами исполосовали все невысокое небо над нашими головами, буравя тучи вперемешку с ясными промежутками на доступной оку карте вселенной, которые оттачивали свой желтый шлейф из прозрачных облаков посредством филигранно точного озвучивания каждого столпотворения света спустя несколько секунд, минут или мгновений после самого первого и неожиданно решительного прибывания яркого света, что выплеснул свое отражение одновременно в зарницу нескольких сузившихся от хода болтливого приключения зрачков.

Десяток минут, которые отделяли нас с Проваторовым от лестницы метро, оказались не просто целым часом, но некоторым испытанием судьбы, которое заинтересовало именно сейчас почему-то всю природу, что предстала во вполне банальном облике тотального, все пронизывающего и всепоглощающего проливного дождя, не тихого, смиренного, умиротворяющего, а невпопад бойкого, тождественного ореолу небес, необыкновенно бурливого и знойного, чем-то напоминающего тропический ливень, коего никогда, правда, не видел, по размаху и степени галлюцинаций, что только может себе и представлять человек, вопиющий в пустыне подъездов, окруженный лесом цемента и полем механической травы, застопорившийся в промежутке цилиндров и зонтов, исчезнувших незаметно в арках домов, чтобы хоть как-то сберечь себя от нагрянувшего, как всегда, невпопад, ненастья.

Казалось, что кто-то весьма на продолжительный срок запаса небывальным количеством масштабных молний и громов, посолил или просто законсервировал их, как огурцы, в банку, или напихал, словно матерчатую бутафорию, в бочку без дна, с тем, чтобы в самый неприхотливый момент для обитателей бетонного города, добравшись до кладезя, продемонстрировать весьма активно проблески своего фрагментарного сознания, требующего тотального и монументального самовыражения в форме света и звука.

Вскоре к ним добавился и цвет: Проваторов, выглядывая из-под треугольного выреза арки, заметил радугу. Увидел ее и повеселел, поскольку появилось еще что-то просветленно-светлое, но тихое, нежное и негромыхающее.

Тут же захотелось двигаться в нужном направлении, невзирая на остаток ливня, так и норовившего обвиснуть с пылких небес прямо на плечи тому, кто только ни попадет под руку. Нам должны были снова помочь деревья, распахнутые подъезды и арки, чтобы как-то добраться до неожиданно ставшей почти недостижимой мраморной лесенки метрополитена.

Беспрерывность сверкания упругих напряженных молний вызвала в уме только единственную нерушимую мысль-вопросание, внушавшую посредственный выбор между бытием и небытием, сформулированный в форме задачки и легкого ответа: «Убьет или не убьет нас небо? Если убьет, то книги не будет. А разве это возможно в такой необычайно гармонично спланированной окружающей среде и природе?»

Подобная последовательность мыслей почему-то успокаивала, давала силы жизни в этот тропический ливень средней земной полосы и подавляла страх перед происками небесных водопадов и тишайших молний.

Трилистники, трезубцы каштанов соблюдали субординацию между растительным миром и миром людей, они облагораживали топот дождя и взывали к аккумулярованию силы общих стихий, когда накопленные ими рюмки влаги обрушивались, сломя голову, на асфальт, песочницу, на свежую краску скамейки, на застоявшийся в неге автомобиль, на лето, на птиц, восседавших почему-то в кустарнике веток, на плащевидные одежды, распластанные в беге быстрых ног отчаянных прохожих, на сухой остаток неба, что безнадежно погряз в испуге своих былых солнечных галлюцинирующих иллюзий, а потому просил милосердия и снисхождения у шквала ветра и рокота заоблачного огня, на формочки в виде улиток и морских ракушек, забытых еще до полудня в песочнице детьми, чьи родители успели предупредить о морских приливах и речных или озерных отливах, которые распрысканной сквозь крупное решето жидкостью смогут обрушиться в любой час разворота земли на всех, кто не успел затворить за собой входную дверь.

Проваторов очень обрадовался, когда заметил на небольшом отсвете неба многоцветную радугу, висевшую прямо напротив нашей последней арки, если считать их количество от подъезда жилого дома до

ставшего таким скользким мраморного спуска в метро, это небесное соцветие напомнило ему мелодию, не какую-то конкретную, выписанную рукою гения, например, его любимых Моцарта или Шостаковича, а мелодию как часть мира, необязательно дирижерско-композиторского, но и природного, а значит, по нетленной и непреходящей необходимости, гармоничного.

Быть может, на такое сличение радуги и мелодии, способных иногда взаимозаменить друг друга, а иногда вызвать одна одну, подвигла нашего героя магическая цифра семь, что количественно запротоколировала естество неизменной согласованности и согласие семи звуков и семи цветов?

Равнина города вскоре озарилась радостью после грозовой тихой усталости драматургичных стихий и водных излишеств, которые, наконец, дали добро не молниеносному, а дневному свету, воссиявшему, как сотни путеводных звездочек, проскользнувших разом из оброненного небесного кувшина, в котором не оказалось дна.

Проваторов мерял эту молниеносно-громовую звукоткань на свой манер, о чем я догадалась только тогда, когда он попросил поддержать его пакет с нотами, чтобы высвободить руку для дыхания, для произнесения оказавшейся важной именно в это время и в этом месте фразы: «А вот здесь агогика не должна облакачиваться на каждые полтакта».

После этого он вновь взял ноты в свои руки и мы прошли несколько минуток, семь или восемь, до метро под маленьким мелким дождиком, доставшимся в наследство от затерявшейся в цементных песках города бури.

Мы разговаривали о словах русского языка, выбирая наугад буквы и звуки, приставки и корни, слагая из них сочетания, наделяли их смыслом, каким кто захотел, и стремились тут же занести их в родольный порядок речи, такт и темп которой так благородно запрограммировал несколько мгновений назад дождь.

Сам собой придумался вопрос, который я еще ни разу не задавала маэстро. Я спросила его о любимом слове в русском языке. Невольно где-то в глубине пазух мозга зашевелился и возможный наклеивающийся ответ. Почему-то захотелось, чтобы он пришел из неких великорусских глубин академической, но не ветхой действительности, естественной распространенности и вживленности в общение еще патриархами многовековых срезов самого высокого словесного знания.

Проваторов несколько удивился и озадачился вопросом, однако сразу же нашелся с ответом: «Любимое слово? Вот, оказывается,

какие выражения могут повстречаться в наших разговорах. Как это понять? Может, это те слова, которые произносим мы чаще всего? А вообще-то любимое слово, понятие должно отражать твоё отношение к жизни. Причем в ответе на такой вопрос обязана присутствовать парадоксальность.

Их два, этих самых важных слова: «чувство» и «развитие». Чувство — это чаще всего любовь. Но слово «любовь» не надо часто произносить, но нужно воплощать в поступках. Но главное слово — это все-таки «развитие». Чувство может включать развитие, а развитие вдохновляется любовью».

Мы вошли по пологим, освеженным летним дождем ступенькам в подземку и направились в оперный театр, где нашего прихода поджидали загримированные под соответствующую эпоху героини двух русских классиков, которым наш герой был призван слегка поправить вокальную экипировку, чтобы наполнить новым вдохновением немного пошатнувшийся спектакль. Весть о шатаниях постановки достигла уст и ушей не только дирекции, но и, что опаснее, до самой приходящей в театр публики, которая в предыдущий исполнительский раз полыхала радостью воспринятого творения высокого искусства несколько менее страстно, нежели в более ранние визиты. А потому земные начальники небесных сфер искусства решили пригласить нашего героя на помощь.

Это произведение означало призывание на подиум сцены Пушкина и Чайковского, «русскости в квадрате» — речь шла об опере «Евгений Онегин».

Репетиция проходила в небольшом классе под рояль. Певцы заняли выжидательные певческие позиции и территории, с любопытством поглядывая на пришедшего вовремя, но почти в самый последний момент маэстро Проваторова. Оперу пролистывали все вместе уже не первый день, поэтому можно только лишь вообразить, призвав все коренные силы фантазии, какая невыносимая по степени невероятности доля нескрываемого интереса была концентрирована на самой первой репетиции, на которую мне так и не удалось попасть.

С тех пор, как я узнала, что маэстро начал репетиции «Евгения Онегина», меня буквально не покидал один вопрос, который так и хотелось поставить Проваторову, пытаясь пробраться все в том же единственном направлении — поближе к истине. Меня настойчиво звало сознание: «А где же все-таки можно найти того самого настоящего, самого классического не литературно-школьного Евгения Онегина, а оперного, музыкального, подаренного нам вслед за Пушкиным Чайковским?»

По началу нынешней репетиции могла я заметить одну довольно пикантную деталь, подробность того, как Проваторов приступил к работе. Он, как обычно, тут же полностью погрузился в мир наступившей музыки, однако в самом лице и некоем вглядывании в расположенных неподалеку солистах театра угадывалось некоторое едва уловимое недоумение, которое, было заметно, стало беспокоить нашего героя еще несколько дней назад. Я не ошиблась. Через пару минут Проваторов не выдержал и сказал:

«Вам нельзя приходить на репетицию в сапогах. Ольга в ваших сапогах уже не Ольга. Они как обувь важны, конечно же, для сухости и тепла, но вы приходите все же в туфлях, в противном случае получается шарж на героиню. Нет, это не упрек, это только совет в форме самых деликатных советов. Это призыв к вашему актерскому творчеству, которое сразу же отражается на пении».

Итак, первый репетиционный час, как и строительство музыкального и драматического образа, словом, сценического мастерства начался с обуви. На глазах, секунду за секундой, такт за тактом стало сливаться все безыскусно человеческое, что могло принести в этот класс драматическое искусство с высшей художественной мелодичностью и глубочайшей первостепенностью вызова выразительнейшего интонирования, которое отвечало за скрещение в одном персонажно-представительном лице певца и актера.

Показалось, что неподходящая обувь сломала почти на всю репетицию сам образ Ольги, потому что вскоре маэстро заметил: «Естественное поведение на сцене — это талант. У одного оно рождается заблаговременно, потому что обдумывается заранее. Другой — непосредственно на сцене лепит его из возникшего состояния».

А затем бескомпромиссно добавил, как конкретно воплощенный вывод: «У вас руки — не Ольги».

Может быть, руки — это довольно активная часть того непосредственного, шаржированного или неизмененного, наверняка не заготовленного дома, на улице или в библиотеке переносного образа героини или героев поэмы и оперы, а своего, личного, который каждый из нас начал строить еще в школе, затем демонтировал, чтобы вспомнить, забыть, обустроить, переделать, обновить, дополнить или повторить прозой или стихами во взрослой жизни всякого, кто только сможет проникнуть в такой разномастно структурированный мир после получения аттестата самой насыщенной зрелости или же, наоборот, своей вечной неспелости, обреченной невозможности вызреть.

Всегда казалось, что «Евгений Онегин» — и герой пушкинского творения, и сам роман в стихах повествовал о существовании возможного двойного преображения России. Почему-то в образе Евгения сосредотачивалось все внешнее, что обычно находит свое бытие в одеждах человека, все напыщенное, чаще всего наносное, иногда не западное, сухое и бесчувственное, рациональное, что противопоставлялось некоему чистому и высоко духовному становлению и неоднократному переждению, которое, изменяясь, сопрягалось с постоянным ощущением родины, долга, нравственной ответственности за себя и за тех, кто рядом, красоты и порядочности, олицетворенных тихим и кротким нравом Татьяны.

Шло поэтическое исследование философской диалектики внешнего и внутреннего, важного и кажущегося значимым, весомым, точного и холодного, а потому черствого, заманчиво расчетливого, исследования мерцания искреннего и откровенного, эмоционально безыскусного, неспособного скрыть свою подлинность и заштриховать, как на контурной карте, нить чувственности. Многомерность определений перемежалась с линией духа, который и служил проверкой этих переживаний спирали крайностей характеров действующих лиц и их метафор, что предъявили для нас каждый ситуационный раз все новые одежды и нравы.

Неожиданный приход на репетицию такого зажеванного в театре оперного «Евгения Онегина» оказал некое могучее действие на непреклонные силы ума, который стал, как в блестящих и сюжетных витражах церковных мозаик, пролистывать все события только прошедших российских лет, что представляли на экранах действительности все в тех же очеловеченных механизмах, что пару или тройку веков тому назад.

Проваторов придал книжно-поэтической атмосфере моего воспоминания не только отточенную, эпическую выпуклость главных лиц драматургического действия, но и подтвердил ту мощную, как якорный канат на непотопляемом судне, вполне ощутимую связь неких нетленных времен, которые слегка провисли под опущенностью мокрых, но не талых снегов, в ожидании весны, чтобы дать знать о себе цепким иммунитетом ко всем чахлостям и болезненностям, что нороят зацепиться на их врожденном и закаленном негой различнейших недугов здоровье.

Рельеф разособившихся силуэтов разваливающейся постановки в оперном театре только вновь и вновь показал и подтвердил, сколь много в мире Ольг и Татьян, Ленских и Онегиных, каждый из которых мнит себя пушкинским героем или же не подозревает о родстве

с ним, как миллионы потомков главного предка Чингисхана о своем перерождении.

Но даже те герои жизни и книги, которые решили или призваны существом своего перевоплощения выражать и сыграть романную реальность, понятно, что смогут останиславиться не окончательно, но, оказывается, и не уловить тысячи самых значительных, кажущихся слишком уж привередливыми или архаичными по своей целостности маленьких черточек, что только и могут составить представление, сложить образ.

У Проваторова Ольга ходит в туфлях, сама же исполнительница привыкла больше к сапогам, я же вовсе не знала, что Ольга может быть за кулисою сцены не Ольгой, носить одежду из двадцатого или двадцать первого века, а не из пушкинского девятнадцатого.

Маэстро на репетиции как бы включил прожектор того самого, искусного, подлинного и чтимого синтеза искусств, который, думалось, смог бы быть почерпнут в его настаивающем нас мировоззрении только из Скрябина, и никого больше.

Этим триединосложенным лазером, пушкинско-чайковско-скрябинским, он просвечивал на истинное бытие каждого, кто только не представлялся в такой зигзагообразной фразировке слов, жестов, иллюзий, гомерических хохотов, костюмов и галстуков, кроссовок и фраков, пиететов и опрометчивостей, улыбок и вальяжностей, эпох полетов над землей и начищенных, отполированных полов.

В перерыве репетиционных часов Проваторов негромко признался, прокомментировал предстоящую работу в классе:

«Этот квартет голосов, лиц четырех героев требует особой бдительности от дирижера: одна нотная восьмушечка наступает на другую, но каждая должна быть щепетильнейше отслежена, умело выполнена, чтобы аккуратно предоставить место следующей».

Тончайшее исполнение продирижерской технологии выявления чистого композиторского текста, регулировки восьмыми нотками, умножилась и второй составляющей первостепенной значимости — «актерской подачи абсолютной свободы», свободы, которая в этом случае человеческого пребывания на земле стала значить в нюансировках нашего героя, неуклонно блюдущего исконный стих и мелодизм, тысячи непредвиденных незаметностей и точеных подробностей, без которых не может сложиться даже непривередливое сочетание всего того, что необходимо должно быть высказано, а значит, востребовано.

Полногрудный голос Проваторова, восседавшего рядом с концертмейстером и роялем, чистосердечно объявил направленность

и мистику должных мистификаций и превращений в актерско-певческом составе:

«Привычка свыше нам дана», — здесь текст важнее музыки: акцент не должен уничтожать декламацию. В помощь можете взять темп немного побыстрее, чем обычно исполняют.

У вас зарешеченная стена тактов: из-за этого нет общения с теми, кто участвует в диалоге. «Скажи, которая Татьяна?» Которая, а не какая!

Нет, так не пойдет. Вы поете об астрономическом дне, когда исполняете — «день целый», а нужна по смыслу вечность в этом месте.

Да, должны быть сильные и слабые доли. В противном случае возникает маршеобразность. Темп Лариной — грозный, точный, но голосом нужно это все смягчить.

Темп у вас верный, но сквозящая метроритмичность способна обесценить даже правильный темп. Необходимо помнить, что враг живого исполнения — метроном.

Речь проникает в исполнение, но она не должна докладывать: «Я не способна к грусти томной...» Это не коренится в музыке, это вырастает в доверии композитору, актеру, певцу.

«Я читаю много» — в этой фразе попадает сильная доля на слово «много», но смысловое-то слово «читаю». Сильная доля Чайковского не всегда совпадает с главным словом...

Где ваше радушие? Не равнодушие, а радушие. Стоп, ваша откровенная прямая правильность уничтожает самую одухотворенного состояния этого образа.

Больше свободы! Необходимо избавиться от плотности давления каждого голоса! Очень крупный голос лишает истины общения с гениальностью. У вас исключительно добротная мелодическая линия, осталось только лишь поселить в нее интонационное богатство. Помните и соблюдайте интимность выразительности чтеца пушкинского текста.

Дуэт этот не перегружен значительностью и выразительностью мелодии. Если говорить о технологии, то отметим более легкие доли...

«Куда, куда вы удалились?» — это вопрошание не географическое, а поэтическое...

«Одна звезда во мраке ночи...» — фраза не должна звучать арифметически, как будто идет подсчет небесных светил. Стрелки лепят фразу. Вы немного срезали кульминацию, хотя она здесь очень мягкая. Проследите за паузами — через них перекидывайте замечания мысли.

Представьте, что поют студийцы одного из славных маленьких камерных театриков, непереполненные огромной тяжестью всемогущих и объемных оперных репертуаров!»

На репетиции одной из последних сцен оперы Проваторов назвал Татьяну «гением светской дамы». Ничего себе! Какие только виды гениальности не востребованы и не признаны в обществе людей!

Хотя нашего героя можно понять: он как бы требовал исключительно точного вхождения в роль от певицы, ведь гений — это один из человеческих идеалов, подразумевающий тягу к нему ряда устремлений огромного, несчетного количества и идей, и персоналий. В очередной раз маэстро указал только лишь направление. Если кто-то решит последовать, то не пожалеет, будет вознагражден либо знанием, либо иллюзией, либо книгой.

И вновь призван к послушанию, к олицетворению тот славный магический элемент «чуть-чуть», который всегда своим неслышным и неслышанным проникновением в ткань плетущихся событий дыхание делал духом, прописную нотку достраивал до звука, благо возвышал до благородства.

В сей истории этот аргумент дирижерского быта указывал отход от настойчивого бубнения метронома в виде пространной речевой декламации, что должна отказаться от особенной значимости чеканной самовыразительности, с тем, чтобы что-то сделать дольше, что-то тоньше, что-то мягче, что-то деликатнее, изящнее, тогда и осуществится великий переход от слова к музыке, от интонации к интонированию.

Весь спектакль, спетый под рояль в классе, который, казалось, провис в декорированном декорационном воздухе, и вот-вот разрушится на неопределенное число частей, превратившись в пахучую абстракцию, неожиданно, умноженный на постоянную величину «чуть-чуть», стал необыкновенным образом лепиться на новый проверенный лад. Персонажи стали участвовать в действии, помнить о присутствии воображаемого оркестра и надежного дирижера, вспомнили о содержательности дуэтов и квартетов, воодушевили и даже вдохновили себя на актерские подвиги.

Возникли натуры, исчезла тотальная бессодержательность, которая давала внутренней грации и изяществу музыки некий слишком уж фанатично-фантастичный игрушечный тон.

Поначалу появились черты, потом лица, потом люди, потом исчезли тени и восстали характеры, объятые волей и музыкой, затем они взглянули друга на друга и узнали, что им нужно что-то совершать вместе, дабы возникло единство.

Проваторов лепил каждую пропеваемо-произносимую фразу, обволакивая ее в бездонность пушкинских слов и смыслов, как будто остерегал ее даже от намека на покушение того зеркального отражения самого точного первозданного прочтения оперного текста, который он носил и вынашивал почти с самого рождения, и человеческого, и дирижерского. Он ничего не резал отточенной бритвой или ножницами, а только помогал изменить совсем на малость, оправдывая разнообразнейший спектр предлагаемых певцами оттенков и нюансов необыкновенной широтой возможности толкования великого пушкинского слога.

Каждый ведь по-своему чувствует его насыщенную русскость, протяжность и краткость, лаконичность и совершенство, классичность и образцовость, ясность и тишь, монашество и вакханалию, а потому и читает, декламирует, воспроизводит так, как ощущает, как знает или не знает и даже не догадывается, как пережил, как соблаговолил.

Необыкновенную житейскую инкрустацию приписал одному из действующих лиц оперы весьма талантливый певец драматического уклада, который, правда, прослужил в молодости несколько примечательных лет в военной эскадрильи: он был летчиком. Сия деталь биографии оказалась немаловажной в трактовке образа дворецкого в опере «Евгений Онегин».

Наш герой небольшого роста и смысла неизменно входил в светский салон пушкинских героев со строго казарменным видом некоего доисторического ископаемого, которое неожиданно пришлось по душе одному пожилому младожавому администратору, завсегдаю театральное кафе, но не нашему главному герою, Проваторову.

Дворецкого пришлось репетировать не только много раз, но и много дней, освобождая личность от каменного лица и строевого шага, чтобы придать хотя бы легкий отсвет той самой лучистой энергии светскости, мирской благовоспитанности, которую так структурно лепил и передавал доступными для всех нас словами и образами романно-поэтических героев Пушкина маэстро Проваторов.

В итоге всех этих сакраментальных превращений получалось некое неповторимое многократное и многостороннее накопление истонченной, пропатриотичной книжности, которая распахивала, как застигнутая врасплох скатерть-самобранка, все линии жизни и судьбы и титанов, и всех остальных, храбрых, хоротившихся, и хорохорившихся им подстать.

Проваторов как бы исполнял завет автора, когда указывал новопредставившим артистам о книжности героев Пушкина, о том, что

они изучали и воспринимали жизнь по книгам. Так маэстро и объяснял исключительную доверительность и ненавязчивость отношений и общения, установившихся в доме Лариных.

Получалась некая извечная ниточка всеобщей книгопогруженности: Татьяна и Ольга, с книгами в руках, сами попали в содержимое книги того, кто читал книги предыдущих поэтов и писателей, включая и самых ранних книгосоздателей, летописцев, к которым тянутся цепочки всех последующих и списков, и книг, в том числе и партитур, читанных или не читанных нашим героем и героями, в том числе и чело-веками, ставшими на мгновение вечности и длительности поставленного спектакля литературными персонажами.

«Все господа солисты, внимание! Не смотрите так пристально, в упор на дирижера, воспринимайте все косвенным зрением! Включайте дополнительные сигналы, чувствуйте затылком или же самой спиной! Обязательно нужно видеть дирижера, но не смотреть на него!

Здесь чуть крупнее звук. Нужно вам прибавить немного мужественности. А тут, как Чацкий, «с корабля на бал». Это самоирония, а не сообщение! Однако помните, что любое замечание может быть дискредитировано гармонией — это уже к слову, к той самой примете «чуть-чуть!» — подводил некие результаты совместного бытия нескольких персон в мире «Евгения Онегина» наш герой, маэстро Проваторов, который слепил мастерство разных людей, чтобы снова оставить их творить наедине с Пушкиным, с Чайковским.

В свое чистосердечнейшее оправдание он прибавил уже за стенами класса один словесный пассаж об одной из последних сцен на-чертанного словом и нотой произведения: «Ни один дирижер не разгадает всех тайн, как сыграть Татьяну при встрече с Онегиным. Это только сама Татьяна, женщина, которая ее исполняет, может понять. Я бы прибавил к ее высокосветскому обхождению немного колючести: «я была моложе...», но этой колкости должно быть совсем мало, на йоту, на ту самую капельку «чуть-чуть», о которой шла речь на всех репетициях».

Самая точная и общая нить, что соединяет все проваторовское видение оригинала пушкинского гения и одновременно выявляет то, что, по мнению нашего героя, недооценивается многими, но не многочисленными постановщиками, как на оперной, так и на дра-матической сцене.

Речь идет о «внутренней грации», которая и смогла объединить дух изящества музыки Чайковского и словотворный текст Пушкина, потому что пронизывает его из самого глубинного, истинного

и полнокровного изнутри, тклет его, сберегает от пустопорожных подстрекательств и блюдет его исконную роскошную былинность.

Изыщество налагается на грацию, они сходятся в гармонии призванного шедевра, идущего от пестования естественности и свойственности слога и музыкального стиля к столь же насыщенному воспроизведению в масках, портретах, гримах и гимнах всего того слоя, что может считаться, прочитаться группкой, группировкой или группой людей.

Этим умножением на «чуть-чуть» всей многозначной и многосмысловой сферы спектакля маэстро хотел вернуться, обратиться к первоначальному замыслу композитора, который писал «Евгения Онегина» для оперной студии, чтобы завещать будущим исполнителям икренность, простоту, свежесть и первозданность пушкинской атмосферы, а значит, если обозначать музыкальными смыслами, и дирижерской трактовки. Проваторов даже процитировал дневник Чайковского в подтверждение своего видения и прочтения этого произведения: «спектаклем студии удовлетворен».

Но вопрос о том самом настоящем, классическом постановочном «Евгении Онегине» маэстро весьма уклончиво определил как «наивный». И добавил, что подобные разговорные темы не требуют чаще всего пространной беседы или диалога, а подлинного исследования.

«Слышали мы западные образцы с прекрасными голосами, но это бывает очень скучно. Все такие постановки отражают скорее престиж, моду, различие тусовок. Несмотря на дороговизну сих предприятий, их нельзя назвать воплощением истинного искусства. Происходит подмена ценностей: на смену волнению, которое вызывает подлинную выразительность характера и чувства приходит ритуальность», — говорит Проваторов методом прогрессирующего убеждения и добавляет: «К тому же в постановках там ищут эпатаж, чтобы шокировать трактовками, но не поражать их глубиной. Активное использование эротических моментов, вмешательство в смысловую ткань спектаклей различных злободневных политических ситуаций только изредка достигает высочайшего художественного эффекта, чаще всего не происходит достойного осовременивания классики».

Да, вероятнее всего, западные мастера оперного эпоса, за исключением, правда, почитаемых мировоззрением нашего героя гениев синтеза искусств Дзеффирелли и Фельзенштейна, далеки от тех неприменных категориальных составляющих, которые правят оперным миром Проваторова, что безусловно и беспрекословно гласят: «театр имеет ответственность и уязвимость».

С абстрактной отвлеченностью понятно. Как с непрменным долгом соблюдения всех традиций.

А вот если применить эту формулу ко вполне конкретным вещам, то получится, что всякую важную или совершенно неважную, но нежную деталь спектакля можно довести до абсурда, тогда все колдовские или энергетические действия всех участвующих или заинтересованных особ могут быть сведены к нулю.

Так, можно объяснить языком водопроводчика или сантехника происхождение вполне резонного, неожиданно направленного зрительского интереса, иллюстрирующего внехудожественную часть жизненности, но каждодневную всестороннюю выживаемость театра: «Знайте, если вдруг на сцене, даже переполненной декорациями или всем составом оперы или балета вдруг обнаружится течь, щель или очень большая или маленькая, но заметная дыра, то будьте уверены, что все присутствующие будут смотреть именно на нее, и никуда больше!»

Дырка с течью или просто дырка сама по себе, даже сухая и не освещенная, похоже, что именно она и символизирует те подспудные модернистские не происки и поиски переносной гвардейской театральности, которыми так блещет искусство последних эпох и стилей. Вида театральности, причина возникновения которой объясняется в проницательнейшем мировоззрении нашего героя тем, что главные персонажи этих эпох и сюжетов не могут найти свое лицо, свою адекватность, свое «я» в том, что есть и принято считать классикой, а потому достопочтимо и уверенно, профессионально ладно и на свой вкус и манер маскируют эту уважаемую дырку, придавая ей то статус вселенной, то плоть нового идеала, перегруженного идеями, то обнажая до белозубья акулы, то обезличивая до копоты азарта расчлененного барабанной дробью иерархии благополучия.

Похоже, что те пути или же единственный путь, что ведет к тому исконному, подлинному «Евгению Онегину» и сберегает его как амулет, только приобретает некие черты и штрихи лика первозданности, который так ищет и хранит в своем размышлении наш герой.

В крупных театрах «Евгений Онегин» блещет, бьет ключом идей, в том числе подкрепленных самоосуществлением, подспорьем, достижениями техническими и высокотехнологичными, отстаивающими его солидность, респектабельность, поддерживающих высь и вес планок или планочек лучших мировых постановок. Нарастивается некий спектр равновесных обменов обновленными впечатлениями, вновь и вновь смываемых и поставляемых различием времен, сменой дней, поколений и спектаклей.

Понятно, что хронология бытия «Евгения Онегина» в Большом театре для нашего героя формируется не жизнью отдельных спектаклей, а связью времен, положенной пребыванием за пультом великих главных дирижеров — Голованова, Хайкина, Пазовского, Самосуда. Онегины всегда разные, другие, родные и немного чужие, но всегда их объединяет «замечательный хор, который сам по себе — «эстетическое впечатление», что покрывает все расчеты».

Дирижеры уточняют и эпохи певцов, те, которые удалось застать, пережить, пропустить из-за полетов или невзгод судьбы, запомнить и вынашивать, чтобы кому-то рассказать или забыть, восполнить или применить.

Самое примечательно-удивительное, что классическим, идеально-феноменальным исполнителем Евгения Онегина Проваторов полагает солиста Большого театра «в старинные времена 40-50-х годов» двадцатого века Парцова, полагаясь на легендарность личности, которую не довелось ему самому увидеть: тогда невозможно было попасть на его спектакли.

«Класические имена» обладали абсолютной силой — они преодолевали с легкостью то, что принято считать устойчивыми анкетными внешними данными: возраст, который, казалось, не подлежит зашифровке посредством тона, материала или же грима. «Ленский в исполнении Лемешева одерживал полную победу над возрастом, — рассказывал Проваторов, — он выигрывал во все свои времена у более молодых певцов посредством голоса, поведения, вдохновения. Воплотить такого Ленского под силу немногим, даже самым избранным».

Нашему герою удалось побывать и на одном представлении «Евгения Онегина», в котором в первый раз в Большом театре выступила в роли Татьяны неподражаемая Галина Вишневская. Проваторов вспоминает до сих пор с неким искрящимся благоговением, сохранившим свежесть исходящих просветленных впечатлений: «Спектакль имел грандиозный успех. Это было свято. За дирижерским пультом — Хайкин. В роли Ленского — Лемешев. Галина Вишневская нашла особенный нюанс интерпретирования образа на сцене — она слегка скептицировала над своей героиней Татьяной...»

Словом, можно вновь безнадежно призвать все силы сердцевины своего утомившегося от нагляднейшего разнообразия великолепных в своей безукоризненно-прекрасной величавости стилей и перевоплощений немного поникшего ума и заностальгировать по обрядной манерности ряда углубленных идеалов, каждый из которых заметно или незаметно может проникнуть в ранг вокальных арабесок чистого классицизма.

Маэстро подводит некий итог и самой произвольной спирали внутри- и межтеатрального развития: «Живет и дышит организм Большого театра, а потому всегда есть почва для неожиданностей».

Одно из самых запомнившихся исполнений «Евгения Онегина» для Проваторова связывается с именем Мстислава Ростроповича в день, когда великий виолончелист дирижировал.

Это повествование нашего героя вновь возвращает нас к истокам утверждения тех самых начальных фрагментов наших представлений о дирижерской профессии, которые сплетали в единый фундамент ее бытия на земле ряд человеческих, в том числе и компенсаторских качеств, а также неземных, магических, соседствующих рядышком с тем, чего нельзя обнаружить, чтобы узнать, запечатлеть, передать или повторить. Это относится к разряду мистерии тех извечных удивлений Проваторова, что вновь и вновь подтверждают не только святую необходимость постоянного пополнения всеми видами познания, но и ту высокую безучастность и безразличность высокой материи по отношению к подопечному ей человеку, которая делает несколько тщетными его усилия понять, что есть самое настоящее «темное дело».

«Ростропович неисчерпаем за пультом, — говорит Проваторов, — он освятил образное музыкальное мышление на уровне необыкновенного прозрения. Не могу забыть, какую колоссальную отдачу он получил от оркестра в сцене дуэли — при встрече Ленского и Онегина. В этом месте солируют виолончели. И, поверьте, все они вдруг стали Ростроповичами — так гениально они играли. Музыканты просто вышли из собственной материальной телесности, по ауре, по звучанию, по артистизму они достигли высочайшей выразительности, как будто навсегда освободились от тянувших их куда-то не туда, почти в пропасть, тяжеловесных вериг.

Конечно же, подобное исполнение — это пример великого влияния дирижера на оркестр».

В МИРЕ ДИРИЖИРУЮЩИХ ЖЕНЩИН: ЦЕНзуРА ПЛАТЬЯ

Прошло уже несколько лет со дня нашего знакомства с Проваторовым. Все это время мы много общались. Тем для разговора было невообразимое количество. Причем ком музыкально освещенных информационных потоков нарастал всеми видами и количествами, утверждая свою непрременную обязанность проявления в природе все новым, неслыханным в этих местах, весьма продуктивным севооборотом. Менялись местопребывания, оркестры, дирижеры, ремонтировались и разваливались новые и старые здания, плелись радуги после ненастья в природе, пилось пиво, назначались и удалялись премьер-министры, издавались газеты и книги, улыбались и возмущались прохожие, падали звезды и рушились небоскребы, но наше старое общение с Проваторовым становилось новым, распахивая бездну все более испытанных свежих идей и моделей мира, каждая из которых формировала неожиданные, как бы подстерегающие, но не высказывающиеся проблемы, что жили давно уже поодаль друг от друга, и так бы остались пребывать в тиши, если бы не согласие нескольких людей на общение, на вызов в испещренное бытие света тропинок ума, духа и сознания, что, сплотившись и одумавшись, обернулось подкарауленным на перекрестке мизантропических фантазий и меценатской болтовни своенравным и неапокалипсическим, балагурным знанием.

В самом начале нашего сюжета и общения не проводником, но сталкером в поднебесье музыкальных и проваторовских сфер для меня стала Ольга, тогдашний ассистент маэстро Проваторова, что застала врасплох мой запущенный журналистским сором и тризницей пустотой разум своей простой словесной и смысловой рифмовкой окружавшего нас в те времена сухощавого библиотечного бытия.

В те дни я не могла даже предположить, что может что-то произойти такое, что бы разделило, разъединило этих двух коллег-дирижеров, таких сосредоточенных схожим отношением к работе и к узнаванию смысла обетованной ими земли. Ольга заканчивала курс консерватории по классу дирижирования у Проваторова, у нее состоялся ряд

успешных выступлений с несколькими оркестрами. Но случилось самое невероятное, непредвиденное, по крайней мере, для меня. Неожиданно, на самом пике начала, подготовленного взлета, она решила уйти из профессии, не продолжать дальнейшую работу с оркестрами, не нести бремя этой монументальной общественной дирижерской ответственности, которая налагается на всех, кто учился у Проваторова, кто трудился вместе с ним, кто знает его.

Неким неловким поводом для разобщения послужило одно событие, ставшее для нас сюжетом, который произошел в классе консерватории на занятиях, когда Ольга дирижировала одну из симфоний Шостаковича. Проваторов активно комментировал особенности ее исполнения — подчеркивал положительные стороны, отмечал минусы. Словом, все шло, как обычно. Однако в какой-то момент он сравнил ее дирижирование с подъемом некой демонической силы, которая вздымается из пучин, из могущественных глубин планетарного масштаба, чтобы именно таким представить для нас Шостаковича.

Признаюсь честно, что даже приблизительно не догадывалась, что подобное сопоставление хоть как-то может нарушить ауру их общения с Проваторовым. Ведь для многих молодых дирижеров оно бы показалось весьма лестным, не досадой, но похвалой, неким укрощением стихий, которые подвластны даже к мимолетному отражению далеко не каждому.

Но с Ольгой оказалось все по-другому. Она обиделась. Сравнение с дьявольщиной оказалось для нее своеобразной глубокой внутренней меркой ее преуспевания в учебе, в постижении профессии.

Это был последний урок. Больше на занятия в консерваторию она не ходила. Ясно, что этот образ черной силы, о котором сказал маэстро, не был действительно самым веским, важным в ее решении оставить вуз и работу. Все созрело гораздо раньше, возможно, интуитивно она чувствовала приближение к другому началу, но не могла следовать ему без разрешения или замеченного ею повода. Интуиция ведь не направляет, она только лишь подтверждает или отрицает, говорит: «да» или «нет».

В истории с Ольгой был еще один многозначительный штрих, который расставлял все аргументы не в порядке привычного умозаключения, даже если его автором была женщина, а в нормах и эквивалентах этики человека, который является верующим.

В данном случае даже мастерская формула религиозного миропостижения Проваторова — «лучше, чтобы Бог все-таки был» не блещет

великолепием и шармом уместности, поскольку говорит-таки верховному существу: «ни нет, ни да, а посмотрим».

Проваторов — человек знающий, а Ольга — верующий.

О, как надоела эта дилемма всякому мало-мальски развитому человечьему уму. Проваторов верит только в то, что досконально знает. Богу он отнесет насущные нравственные проблемы, очертив его необходимость или, скорее, желательность пребывания где-то в неотдаленной миражирующей реальности важностью воспоминания и напоминания о запахе и круговерти морали.

Ему не свойственна прихоть ума хоть понемногу добраться, хотя бы горстями знания, до этого целеполагающего объекта, что завис где-то то ли идолом, то ли представлением, то ли словом, то ли идеей на проселочной дороге между консерваторским классом и дирижерской комнатой в каком-нибудь оркестре, пусть даже окольно-филармоническом.

Это единственный вариант жизнеразмещения проваторовских астрологических звезд, в расположении которых наш герой напоминает мне обычного заокеанца, что привычно потребляет мир в равных дозах как с весов черной магии, так и белой — они узаконены в его мозгу рядом, как всеобщее и необходимое единство умопостигаемых противоположностей.

Если уважать, а значит, пользоваться всеми преимуществами добра и зла, то есть хорошими силами добра и положительными импульсами зла, то жить становится проще, удобнее, хотя немного поверхностнее, а потому и быстрее.

Проваторов все-таки живет медленной жизнью. Медленной не по распорядку дня, а по постоянному сверхохватывающему постижению действительности. Даже все великолепие его познаний не гарантирует ему проторенных дорожек, если считать время перехода из каждогодневного сегодня в столь же привычное завтра.

Для него также естественно, похоже, и гипнотизировать само пространство, в том числе и на занятиях со студентами в классах, прибегая к образам и срезам действительности этих двух строчек координат, что одинаково не подходят со своих сторон к водоразделу ноля, потому что уверенно и беспрекословно декламируют лишь плюс и минус.

Ясно, что его ассистентка Ольга, строящая свое мировоззрение только лишь в усваиваемых ею сферах добра, опираясь на верование как на предтечу и итог доверенно-дополненного к знанию, как на понимание того, до чего не может дотянуться разум, не могла перетерпеть, привнести в свой мир символа веры образы, рожденные

в данном случае произведением Шостаковича даже самое крохотное, самое невинное сравнение с любым знаком или чаением, полагающим хотя бы самое частичное олицетворение дьявола.

Ни вера, ни небесная иерархия никогда не волновала Проваторова в том, что предполагает следование или соблюдение канонов веры. То, что его вполне смогло бы заинтересовать, уничтожило бы сам смысл ее необходимого существования в современных рамках сегодняшнего фокусирующего мировоззрения, поскольку наш герой все исходящее и происходящее в современном ему мире подчиняет единству одного лишь метода — необходимости исследования, книжного или понятийного, научного или ноуменального, широкого или узкого, требующего, однако, все большего, все более бесконечного обоснования. Вера же несколько ограничена, по крайней мере, в нашей четкой и краткой жизни в эпоху энергичного воцарения Гермеса во всеобщей мысленности, определена и ограничена всего лишь толкованием.

Дух также святой, но при этом не религиозный, приходит на этот раз не через институт или административное учреждение, а посредством общего одухотворения всякого частного человека, приобщающегося любым из таинств к восходящим ступеням храма искусства. Пожалуй, к этой системе мироустроения наиболее приближены в мировоззрении доверенных нам особ и мыслей отрочество причащения и мудрость покаяния, возрожденные и скрепленные исцеляющей материей священства, что через рукоположение одаривает благодатью: остается только совершать необходимые священнодействия, распространять благочестие, учить и наставлять знание, освоенное верой.

Проще, однако, в нашей конкретной ситуации отвлеченное верование примерить верой в себя, которая зачтется своей многозначностью именно в этой главе повествования, поскольку речь пойдет о довольно-таки щепетильной теме, озаглавленной нами в трудах, подвигах и невзгодах постижения высоких стрóf бытия как «женское дирижирование».

Удивительно, но Проваторов готов в равной степени размышлять и о характерах, и о профессиональных делах на поприще дирижерском, которые сумел объединить в себе его преосвященство слабый пол. Скорее всего по той могущественной причине, что устремление всякой дамской натуры в клан маэстро дирижерского экстракласса невольно, хочешь или не хочешь, требует нивелировки или всеобщего качественного изменения всех присутствующих в человеке черточек и шашечек, шариков и столбиков как темперамента, так и норова, нрава и склада, а то и целого того, что именуется людской природой.

Условия бескомпромиссности того набора чисто проваторовских, стабильных атрибутов дирижерского дела требуют от входящих в профессию весьма четкого представления о том, чего «хочу» и чего «могу» или «не могу». Понятно, что речь может идти вновь о превращении, но о метаморфозе совершенно иного порядка, в котором принимает участие жесткая схема жестов и правил, которая так и спешит воспринять в свои протяжные конструкции и структуры, повелевающие выходом уравновешенных стихий и мимолетностей в мир музыки.

Вылетает в отворенную распростерто-распахнутую дверь очередной парадокс нашего героя, подкрепленный почти неуловимой по средоточию оттенков, но строгой формулой деликатной материи: «Требования к женщинам-дирижерам не снижаются». Так проникновенно обозначил Проваторов возможную принадлежность особой женского пола к этой, считавшейся почти издревле мужской, профессии.

Как так найти формы своего преобразования, чтобы в условиях бытия мужского мира не только не потерять, сохранить себя, но и поновому найти себя как женщину. Приходится учитывать еще один немаловажный нюанс. Ведь получается, что сия продвигающаяся особа попадает не только в структурированный мужчинами понятийный мир профессии, но и в самое настоящее мужское царство, в котором мужчины занимают все сидячие и стоячие места, обосновав правящий класс в оркестре.

Стоит привести один легкий, почти искрометный комментарий нашего героя, сказанный на какой-то репетиции по поводу невероятных полетов некоей музыкантской мысли: «Мужчины не так уж и охотно подчиняются женщине, если она, конечно, не королева». Так вот, должна быть все-таки королева или, на худой счет, — царица, чтобы взойти на дирижерский престол и умело править, держа в руках скипетр и смоковницу, восстав на множество часов на тронной поверхности своей судьбищи.

Проваторов может досконально проанализировать характеры и существа душ и духов затрагиваемых дирижерским ремеслом персон, указав, насколько та или иная черта казавшегося тихим и незаметным своенравного уклада личности или фигуры может повлиять на профессиональное становление персоны, забредшей или заступившей на капельмейстерскую вахту.

Понятно, что примером могут послужить самые известные имена, которые тут же обретут свое гармоничное или дисгармоничное сосуществование с выводами опытного мировоззрения нашего героя, если хоть попробовать, попытаться взглянуть на них с точки зрения или

постижения не вездесущего успеха или удачи олицетворения, а с позиции понимания, как сугубо внутренних или же притворно внешних средств и способов их достижения.

Вероятнее всего, введение весьма примечательного королевского существительного в пространство профессиональных дирижерских завоеваний женского рода всего лишь являет собою более или менее деликатное именование власти в руках слабого пола. Власть же, как организм привередливый, и ее абсолютные формы раскрывают свои крылья на венценосных лаврах права, авторитета и насилия, которые, приглубившись в женском кармашке, могут обнаружить весьма неожиданную штриховку контуров и пейзажей распространения.

И все-таки наш герой неуклонно связывает приметы и невзгоды властного обхождения с окружающим миром, в том числе и мужским, прежде всего с моделированием деспотизма, который в самом непредвиденном моменте благорасположенного бытия связывается с демократизмом. Так, словно уготавливается женская участь свыше: приходится сочетать и выбирать не только аргументы самовластия, оригинальные подходы к нему, но и ненавязчивые уловки, которые смогут освоить и внедрить самое существо этого слово-понятия «демодеспотизм».

Да, сложно себе представить или не только словесно, но и образно предположить, насколько трудоемок этот процесс вхождения во властно-творческое амплуа, которое парит над приближенными, оставляя в наследство всем остальным только лишь шарообразное средоточие теней. Ведь предстоит преодолеть троекратность сопротивления материала: требование шарма или обаяния скрадет уж слишком явный по вычурности подход к пьедесталу, который затребует тут еще одну квалификационную выборку определенного набора качеств, что сосредоточенно определит коэффициент облачности в установлении самости самого настоящего и объективного дирижерского «востребованно-выраженного», от чего так активно зависит третий параметр всякого организованного целого — осуществимость возмужавшей за много или несколько мгновений жизни такой заманчивой самореализации.

Святая святых этого священнодействия — дирижерская техника — обязана, по нашему более раннему договору, суметь состыковаться с женским началом, с той гармонией врожденной проникновенной чувственности, что зовет за собой с самых первых человеко-земных гнездований истории.

Вызов в творчестве конгломерата устойчивой философичности содержания и конструктивности формы сопрягается по обыкнове-

нию многих веков с привычным авторитетом мужскости. Таким образом, приглашение в профессию маэстро, управляющего оркестровым коллективом при помощи весьма ломкого орудия производства — дирижерской палочки, означает раскрепощение женственности посредством возмужания до границ чистой, нестроптивой мужественности.

Наверняка в устойчивом следовании традиции приходится признать, что выражение исполненного существа женского пребывания в рамках профессии означает для нас раскрытие своей половой принадлежности во всей совокупности донесенных до читателя всех составляющих самости определения дирижерской техники, которые остается наполнить особенным смыслодержанием посредством самовыражения почетного и почитаемого нами женского характера, что способен на данном полноединстве фундамента расцвести только тогда, когда сможет призвать на помощь всю свою женскую суть.

Слегка поразмыслив на эту приключенческую тему, так и захотелось воспрянуть неким весьма расположенным к книге перемен, распростертым на несколько акров вдохновленным духом, что невольно подчеркнет глобальную значимость ее величества интуиции в этом новоженском ремесленном потоке оркестровых дел и превращений. Однако ход таких радостных мечтаний и иллюзорных хитросплетений мысленности и чувственности вновь прервал наш герой, поделившись конкретикой одного могущего статистического воспоминания.

На одном очень отдаленном от нас по времени, но не по существу, всесоюзном дирижерском конкурсе, в коем приняло участие человек сто начинающих и продолжающих свой лестный путь дирижеров, включая, естественно, и нескольких дам. Так вот. Одна из них заняла почетнейшее третье место, сами можете посчитать, какое количество мужчин ей удалось опередить. Хвалу и славу по этому весьма победоносному поводу можно расточать почти бесконечно, ведь по сути нам удалось хоть немного вкусить хотя бы не горчично-оптимистичного феминизма, но уж точно — кусочек эмансипации.

«Сколько лет назад случилась эта история? — подводит итог зрелости и избранности такого события маэстро Проваторов, — лет двадцать пять назад. Но где сейчас эта преуспевшая в дирижировании дама? Она по-прежнему работает педагогом в одном из институтов одного провинциального города, в котором числилась и до участия в том давнем уже теперь, престижном дирижерском конкурсе».

Вероятнее всего, подобных примеров можно привести неограниченное число. Получается, что эта профессия компенсаторских

качеств весьма капризна, если попытаться овладеть ею на приличествующем уровне. К тому же здесь сличаются две активные нитеносные или судьбоносные линии на шероховатой ладони владелиц: путь самовыражения и дорожка самореализации, которые крайне редко досконально уважают друг друга, чтобы в современном нам мире солидности размеренность и умиротворенность бытия каждой из них.

Это сродни преодолению памятника деревянного зодчества, что дошел до нас состоящим из глубокого рва городского окружения двенадцатого века, земляного вала и стены, что шла по его верхней части. Сложно понять спустя огромное количество наслоившихся веков, как же предпринять самое простое действие или придумать самое удобное приспособление, чтобы преодолеть этот наглядный кивок истории в форме упругой горизонтали, ставшего мягким углубления и курганов непологой земли, распростерших свое приглашение к исследованию на сотни или уже тысячи самых, приблизительно прожитых на этих узких, извилистых мощеных улицах человеческих и звериных лет.

Превозможение укрепляет гордость за предков и за налаженную связь с историей, гиперболизация претензий укореняет нереальность исправления тем, чтобы как-то справляться с препирательством лиходеев.

Слегка кощунственно звучит требование, особенно для женщины, растворить свою пронизательную, непосредственно обращенную к мирозданию чарующую интуицию в слепом покусении на полноту воплощения власти.

Невольно пробегает сквозь вуаль или чадру женственности и женскости промежуточное бытие частных дирижерских теорий и историй, которые чем-то укажут и тропинки истинности, и вольготную замысловатость того, что может быть признано как удавшееся, как переходящее в ранг ценного, ценностного.

Невероятно, но может оказаться и так, что самым важным качеством, которое послужит масштабным выразителем и организатором, точно рассредотачивающим не только власти-интуиции, но и иные музейные экспонаты пригодились в ритуале неплохого капельмейстера и обычных уловок, и черт как внешнего поведения, так и сугубо внутреннего характера.

«Она держит оркестр в ежовых рукавицах, опираясь на классические, но жесткие устои традиционных деспотичных тенденций, что приходят к нам с исламского востока», — вот такой набор овеществленного в профессии человеческого материала предлагает к размышлению наш герой. И тут же добавляет, что рассматриваемая нами дирижирующая дама привнесла в исконный проваторовский спектр качеств, что опре-

деляют ее достижения у руля оркестра введением в них искреннего «элемента стервозности», что дает право распоряжения властью весьма содержательным образом, опираясь как на умение вовремя выдавать необходимые по точности формулировки, но и сражать окружающих, особенно подчиненных, необыкновенной остротой реакции.

Что есть эта самая настоящая и востребованная на сцене исключительно женская элемент-прерогатива, как бы заменяющая пафос приспособляемости к управлению посредством освоения мужественности, Проваторов прояснить или хотя бы прокомментировать отказался. Так что приходится додумывать самостоятельно, что приходилось делать, как вы уже заметили, уже неоднократно. Однако, скорее всего, маэстро просто своей бессловесностью по этому самому поводу подчеркнул, что все-таки все знают, какой смысл можно или нужно вложить в содержимое этого фрагмента женской познавательной истории. Быть стервой, стервенеть, сверепеть, сердиться или свирепствовать — отсюда ли проистекают те нормы стерильности инструментария, которые производят четко разграниченную сферу хирургического вмешательства в антикварные слои вещей, которые так чинно и обветшало истовствуют по случаю очередного водружения на какую-то отреставрированную староверческую преисподнюю стену старомодной развалюхи, что обрела свое второе рождение на глобусе всемирного людского потока, что продвигается представительной стройностью бесконечно снизу вверх от преисподней двух основных полюсов на космическую букву «А».

Еще одну фатальную мечту нашего героя по поводу очередного женского воплощения его профессии можно определить весьма экстравагантным сочетанием следующих слов, граничащих по своей мироприспособленности практически с идеалом: «редкий экземпляр женщины с дирижерским характером».

Что это, признание необходимости того самого желанного железа при вступлении на гимнастический помост вкупе с дирижерской палочкой как основным магистральным снарядом в этом сталеплавильном цехе, где сорешается переплавка не судеб, но характеров? Железо получается из хватки, точности подбора деталей механизмов и агрегатов, также магического хладнокровия и отсутствия хотя бы самых первичных уступок подкисшему от распутства металлу.

Однако наш представитель класса, но не классового сознания мужчин, маэстро Проваторов на первое место в этом формируемом нами женско-дирижерском механизме ставит обязательность у входящей на эту страницу нашей истории дамы «иметь довольно привлекательный

вид». Это скорее правило или попытка сохранения той самой не накипи, но существа или артистизма женственности, которую так мастерит в профессии наш герой. Иногда кажется, что подобное соблюдение великого искусства «быть женщиной» как бы гарантирует многое, чего можно добиваться довольно продолжительное время проверенным опытным, мужским путем.

Так под эту повелевающую проваторовскую формулу не подошла одна дама из вполне развитых стран. Она шла негорделиво, но плотно и искушенно несла себя, как будто предлагала всей окружающей ее среде начать жить по новым, но воскрешенным из старозаветных дирижерских правил, которые могут быть преподаны вновь всем желающим и просто подчиняющимся при помощи разноарядной широты плечей, что ответственны за активное вздыбливание пространств и насыщающих их материй на лоне некоего оркестрового целого.

Получалось, что перед нами взрастал уже дирижер с активными признаками слабо-прекрасного организма, но не женщина. Он был насыщен компонентами дирижерской техники. Вот явно проскальзывают речистость, не говорливость, волевые послы природы, но не неба, какие-то истоки познанныости, совокупленные с загадочностью точных гуманитарных знаний, однако это существо сам маэстро Проваторов почему-то назвал «троглодитом». «Он не умеет ничего делать, но все другие недотепы думают, что так и надо. Потрясающий симбиоз», — почему-то именно эти слова захотелось взять в качестве комментария.

Следующее проваторовское наблюдение рождает иллюзию согласованности, основанной на равенстве полов: «С женщиной-дирижером оркестр, как правило, не спорит. За ней как бы закрепляется некая вполне ощутимая независимость. Появляется ограждение, устанавливается двойная броня».

И тут же замечает, насколько редко совпадение того, что зовется технологией, и того, что есть, что именуется эстетикой. Причем эта наука о прекрасном вбирает в себя неожиданно необъятное число сущностей и окаймляет весь спектр исконных дирижерских приспособлений, активно формирующих технику.

«Нет, ее исполнение попросту невозможно слушать. Оно затянуто — по крайней мере, в два раза. Некая бесконечная продолжительность. А все потому, что она взяла одно неправильное движение. Но имужики-то его не всегда находят...»

«Картинки с выставки» Мусоргского все-таки неплохо удались. Но в Восьмой симфонии Шостаковича кульминации звучали истери-

чески — она не сумела найти ни облика, который бы мог что-то подсказать музыкантам, ни точного технологического приема. Вот тут как раз необходимо было применить ту самую мужественность, которая в данном случае удержала бы самый нижний слой оркестрового полотна — басы, которые служат основой для всего звучания произведения».

Если бесконечно вслушиваться в славнейшие речи нашего героя, то вскоре придешь к выводу, что все же стоит иногда разделить понятия по половому признаку — в сей ситуации придумать «женскую» и «мужскую» волю. Тогда станет ясно, почему музыкальная картинность и лиричность у особ слабого пола получаются лучше, а иногда и проникновеннее, чем у сильной части человечества. Однако Проваторов тут же заметит на одном из занятий со студентками дирижерского факультета: «Нужно левой рукой собирать плотность лирического высказывания». Собрать эту лиричность и удержать хотя бы на несколько заметных мгновений может только лишь человеческая, в данном случае, женская воля. Вот она, самая правдивая дирижерская хватка налицо — схватил какое-нибудь, тобою же вызванное в оркестре небывалой, но нужной величины фортиссимо, да затянул его на несколько тактов усилием своей деятельной, мужской или женской мужественной волей.

Вновь возникает вопрос замены — силы и воли чем-то другим, но таким же настойчивым, вызывающим, ненавязчивым, мобильным и успевающим, хватающим звук и удерживающим его столько времени, сколько захочешь.

Так невольно логика нашего развития, как на удочку, ловит и вспоминает все те фундаментальные ценности в форме изречений из арсенала плотов из оливковых ветвей, что перевозят уже тысячи лет сладчайшие финики и пряные лавровые венки кому к пиру, а кому на кухню.

Подражание мужскости исключается. И поиск своего пути можно начать с одного проверенного мыслью и опытом утверждения Проваторова: «Женщина не должна делать пасы, но воцаряться гордой улыбкой». Стоит попробовать. И маэстро вполне аргументированно и весьма убедительно целенаправил возможный путь поисков самоидентификации: «Найти себя. Помните, фильм такой был — сто мужчин и одна женщина!» Невольно приходится дерзнуть.

АНЯ

У моей новой знакомой — Ани, которую неожиданно представил мне Проваторов, были трудности с поступлением на дирижерский факультет консерватории. Возникли сложности с подачей, вернее, с приемом документов. Заупрямилось одно высокое должностное лицо, вкусившее дирижерской профессии и не пожелавшее видеть на сем поприще представительниц женского пола. Так осуществился тот единственный или почти единственный случай в жизни талантливого человека, когда помогла жалоба. Аня обратилась в одну надклассово-надрасово-надобщественную организацию, — и через неделю приемная комиссия уже по звонку с самого, почти венценосного верху, зачислила ее в абитуриентки вуза.

Понятно, что сдала она экзамены лучше многих и поступила. За плечами уже было несколько лет в музучилище, пять лет в консерватории на факультете народных инструментов. Еще пяток лет обучения на дирижерском — и она попала в ассистентки главного дирижера филармонического оркестра, коим на то время оказался наш герой.

Аня — высокая, строжайше стройная, с длинной копной волос, симпатичная, для кого-то — и красивая. По виду, но не статусу, она скорее подходила в ранг хрупко сложенных, но энергетически мыслящих девушек, активно и с блеском изучающих иностранные языки и стремящихся познать уклады современного нам мужского мира посредством некоего подчиненного, но не подчиняющего алгоритма, который дает весьма существенное и веское право на вхождение в усато-полосатые сферы мироздания сноровкой белых артистичных ямочек на румяно-бледных щеках в роли переводчика всех словесных неустанно-неусыпных повторений и состояний, которые раскрывают собою сотрудничающие насквозь деловые организмы сильных света сего.

Невозможно было представить, что эта утонченная особа может просто предстать перед оркестром, не говоря уже о том, чтобы как-то начать руководить им, словом, предлагать или заставлять совершать свои пожелания, воплощать идеи или указывать шаг за шагом

следование за цепью тотальных перемен, которые назрели в ее душе и умственности.

Как вспоминается та категория дирижерского бытования Проваторова, которая определяла всеобщность подхода каждого человека к пульта. Она сосредотачивала ряд настроений и настроенностей в одно общее целое, которое означало «настрой» оркестра на чистый или же на фальшивый лад игры. С этим ладно-ладовым состоянием человек приходит в оркестр, с ним же и уходит, уходит или на перерыв в работе, или же навсегда.

Изменить ничего нельзя. Наш маэстро поясняет: «Как ты слышишь, так оркестр и играет». Так происходит вновь виртуальное соединение сугубо внутреннего, запятого неимоверно где и каким образом дара и знания, которое вдруг обнаруживается во всех действиях и образах, что творит и принимает на себя человек. Так происходит предельное начало объяснения и того тайного и незащищенного воздействия на оркестр, что в системе повышенного и облагороженного доступного волшебства толкует свое человеческое, глубоко спрятанное, выношенное состояние как предельно открытое для тех, кто его может понять и оценить, как необычайно трогательное для тех, кто может ощутить на себе его масштабное воздействие.

При первом же восхождении Ани на подиум оркестрового целого Проваторов отметил необычайно удачную находку своей ассистентки, за которую он тут же, как великий психолог и педагог, сумел ее похвалить: «Ваш костюм для дирижирования лучше, чем дамское платье, так как платье настраивает на дамское дирижирование».

Итак, с самого начала все-таки одобряется неприспособленный, неаппетитный силуэт, становящийся амулетом если не мужественности, так чисто внешней атрибутики построения мужского образа. Но быть может, стоит немного сдерживать пыл разоблачений, да и признать, что костюм издавна перестал почитаться как только мужское нарядное или повседневное одеяние, изобретая разворот бодрящей женственности в нити плечей, в лакмусе рукава, в полете мягкого шва, в плавном вырезе суетливости горловины.

Как это не прозвучит традиционно, но формирование женского дирижерского облика Ани началось с привычных атрибутов мужского начала, что сугубо внешним образом подчеркнуло ту грань подобия, которая имеет только лишь право на подразумевание, но не активное бытие.

Так, постепенно, для меня стала выкристаллизовываться в четком зное движения мерных материй та забываемая грация в прерогативе

исконного мужского кроя, что отстаивает высокую, упругую, всамделишную женственность, которая может произвести необыкновенный, почти фантомно-фантазмагоричный эффект, который Проваторов наделил неожиданно точным и проникновенным определением: «Аня — редчайший экземпляр женщины с дирижерским характером».

Запратанный в глубинную внутреннюю суть тот характерный каркас, что позволил так говорить о характере героини этой главы, давал о себе знать еще на занятиях в консерватории, когда Анна незаметно ветренному глазу многих, просто глазающих, становилась на несколько мгновений своего хладнокровного выступления не только создателем местной, но очень приметной ауры музыкального пространства, которая подсказывала, насколько тонко она чувствует то, что происходит совсем рядышком, с музыкантами, что приветливо, но не вдохновенно расположились с инструментами в аудитории с белыми толстыми стенами и двойными, тихо закрывающимися дверями. Она умела как-то сразу и неприметным образом тут же привлечь и сфокусировать их рассеянно-растерянное студенческое внимание, как бы незаметно и мимоходом подчинить, чтобы направить тем самым музыкально-дирижерским методом туда, куда только ей заблагорассудится.

Ясно, что угадать ту манеру общения, как и покрой, цвет и прелесть одежды, в которой нужно предстать перед оркестром, причем все это желательно с самого первого раза — подвластно далеко не каждому.

Проваторов всегда умел заметить и глубоко и аргументированно проанализировать, в какой одежде проще найти точки соприкосновения с оркестром, а также удобнее вырабатывать жест со всей его могущественной содержательностью и параметрами, которые мобилизуют напряжение электричества, что потребляет механизм оркестра.

Удобство Аниной одежды стало темой для активного обсуждения прежде всего потому, что этот костюм-находка молодого дирижера была скорее исключением в мире местных юных мод, нежели открытием или методичным правилом, которое бы уважали и стремились освоить или повторить, а то и передать друг другу или из поколения в поколение студенты.

Умение подобрать наряд для работы — очередной экзамен в целой серии или плееде проверок, коллоквиумов, зачетов и сессий на степень участия в дирижерском процессе и развитии, которые в одинаковой мере могут как поспособствовать успеху, так и разрушить самые надежные по коэффициенту сбыточности мечтания и надежды.

Невольно приходят на ум проваторовские замечания на различных дирижерских семинарах или занятиях, которые блюдут точность и гармонию одежд новоявленных призывников, страждущих вкусить того самого незапретного, но труднодоступного плода.

«Вы знаете, во всей дирижерской практике необходимо обнаружить или самому сложить редчайшие исполнительские условия, при которых нужно так держаться, как вы. Необходима свобода в действиях. Но вы скованны. А помогает в этом вам еще и ваш строгий пиджак, который своим плотным рельефом усугубляет, формируя, как в скафандре, физическую напряженность тела.

К тому же вы должны держать руки намного ниже. Рост-то ведь у вас — рост Наполеона. А формируете всю свою дирижерскую пластику на уровне высоко поднятых ладоней Гулливера...»

Точность дирижерской экипировки столь же важна, как и подготовленность к разговору с коллективом, как и предвидение того, из каких кирпичиков складывается строй и дух воссоздаваемого творения. Самое первое впечатление остается навсегда. Ассоциация рождает воспоминание, которое обычно, особенно если схватывается наспех, связывается с первичным образом, основанием, к которому может послужить силуэт, очерчивающий фигуру, что облачена в одежды. Несравненно большее любопытство всех органов зрения десятков мужских лиц привлечет пейзаж с появлением в его центре женщины или дамы с палочкой, но с вязальной спицей, что пришла повелевать ими с дирижерского подиума — пульта. Но остановимся. Вновь слышен слегка порицающий чей-то специфичный внешний вид голос Проваторова на занятиях в консерватории:

«Что это мотается у ваших рук, а у нас, у зрителей мельтешит перед глазами? Галстук или подвязка или завязка? А может, декоративный шарф? На время выступления снимите его, чтобы не отвлекать окружающих и не отвлекаться самому от решения основных задач!»

Даже для самых неискушенных в исполнении и сознательном сосредоточении всевозможнейших профессиональных дирижерских ресурсов удалось прочувствовать, насколько тонко и проникновенно героиня этой нашей главы, Аня, сумела подойти к аргументам своего женского и женственного бытования в одной из самых мужских или мужественных сфер мира, пусть даже и заретушированных под мерцание эстетических звездных начал симфонического оркестра.

«Мои замечания безапелляционны. Ты нравишься оркестру. Непонятно, правда, почему. Но такое бывает: встал за пульт — и ладится. Ты это чувствуешь, но этому научить нельзя. Это произошло,

это есть, хотя можно что-то покритиковать, по какому-то поводу по-сokrушаться».

Словом, приключилось то, что бывает, как уже догадался наш постоянный читатель, довольно редко в многообразном мире дирижерских особ — непредвиденно возник тот самый налаженно-организованный строй оркестра по мановению руки или палочки, о коем так мечтают сотни или тысячи людей, но вызвать или построить который могут вполне произвольно немногочисленные единицы, включая Аню.

Примечательно, что к найденному «языку своей внешности» Аня сумела добавить и то, что дается от рождения. А может, наоборот, внешний дизайн, привнесенный в нашу активную жизнь двадцатым веком, только подсказал, как украсить тот шик природы, который за-теял себе место реализации на сценическом троне.

Цензура, которую диктует дирижерская пальмира, отрезает часть улыбчивой обаятельной женской полноты улично-домашней жизни в угоду подтянутости, незлобливой элегантности, нестроптивой тактичности и мастерству верных, метких, аккуратно-пунктуальных, то-чено-пронзительных, разборчивых и взыскательно-требовательных замечаний.

Проваторов включил по принципу подобия действие выше обо-значенной цензуры, а заодно и приведенного джентльменского набора качеств не только в областях дирижерской тайны, но также в сферах женской практики в профессиях несколько иного рода — педагогиче-ского или врачебного. Именно в них женщина, по его мнению, долж-на оставить где-то в ином месте все волнующие вопросы как личной, так общественной жизни, чтобы полностью предаться чистоте слага-ния профессии.

Конечно, не хотелось, чтобы пульт выглядел эшафотом, отреза-ющим существо искусительной женственности, ведь тогда мадам мо-жет тут же превратиться в нечто неповоротливо-скользящее, топор-но-регламентирующее подробности мужского стильного бытия-жития, устойчиво-предлагающее спасение только лишь посредством облысев-шей социализации или индугенции, выданной на издавна опорочен-но-испорченном греческом обитаемом острове.

Проваторов смотрит видеозапись выступления Ани с оркестром и по ходу дела комментирует происходящее. Осуществляет некий срез конкретной абстракции, которая звучно-заочно организует экранное полотно, словно купируя маску изображения, что сохранило весь ко-лорит рукотворного общения и констатирует слабость человеческого

слова, что за много световых тысяч лет своего существования так и поняло, о чем стоит вести речь, а о чем молчать до изнеможения.

«Смычка с оркестром у тебя выражается в чем-то неуловимом: сама твоя природа настраивает оркестр на исполнительский лад.

Но в это месте — у тебя вялый аффтакт, потому и аккорд оркестр взял «не вместе». К тому же немного поторопила саму фактуру вступления оркестра и лишила ее торжественности. На репетиции у тебя получалось — ты легче давала взмах. Нужно учесть еще одну тончайшую тонкость — вперед восьмушки стоит стрелочка. Необходимо знать, что в традиции исполнения это есть, а вот в нотах не написано».

Проваторов говорит мерно, негромко, интонируя ударения и создавая мелодичность каждой выговариваемой фразы. Несомненно, что Ане повезло — ведь на земле, причем совсем рядом, нашелся заметно выдающийся человек, который способен оценить ее порывы и искусство, который рад высказать замечания и нивелировать сомнения, не гнушаясь потерей драгоценного времени во имя самых простодушных, начальных классов чьего-то ученичества.

«Необходима абсолютная точность попадания в долю. Иначе раскалывается единство всеобщего звучания: вот, валторны заиграли свои реплики позже. Почему? Нарушены правила бытования опережающей техники, которая заблаговременно, за несколько секунд готовят исполнителя к действию.

А вот этот аккорд ты не поддержала: взяла глубокое дыхание, наполнила воздухом грудь, но не удержала, не использовала его: так потерялось величие темы».

Проваторов очень быстро сформулировал существо и некую недостижимую, воплощенную, почти идеальную ярчайшую индивидуальность, которую ему удалось обнаружить в этой хрупкой женственной Ане. Удивительно, но она оказалась намертво спрятана от всех деятелей, очевидных или почти незаметных, обитающих в сферах дирижерских мыслительных или учредительных конструкций, когда-то навеянных государственностью или, наоборот, неразборчивым хаосом. Или же была примечена, но обойдена стороной, поскольку сами мелкие и местные государственные деятели в силу слабости не только предрассудков, но и интеллекта, не способны хотя бы в форме заинтересованности оповестить свой нор и регламент жизни если не вундеркиндом, то хотя бы воистину талантливым человеком.

А может, незаметность таланта в обществе, непревращенная в незаменимость, — это высшее, почти тоталитарное следствие спресованных воедино кашебессмертных откликов мелкозабуржуазившегося

капитализма, молниеносного, конкурентнозатасканного, прихотливого в выборе метацелей, метagalactic и метагерств.

По окончании года работы в оркестре филармонии контракт не продлили — не было желающих поучаствовать в судьбе талантливого человека, за исключением, правда, нашего героя, маэстро Проваторова, у которого также, к этому моменту всех задействованных в репертуаре романа судеб, также что-то энергетически накопилось, чтобы кардинально филармонически переменить.

Отъезд и эмиграция Ани не стала неожиданностью. Вообще-то, давно казалось неким риторическим вопрошанием то, что же может делать или как продвигаться по собственной судьбе в этой безликой местности аппаратчиков и лихих посредственностей человек, а тем более женщина, наделенная искуcительным даром одной из нескольких традиционных муз одновременно. В театре все заполнено до своего личного отказа. Могут пригласить продирижировать детским спектаклем пару раз в год, в самом известном местном музыкальном вузе не протолкнуться от засилья денежного оборота и блага, в филармонии свои, доморощенно-продвинутые кадры, блюдущие академию местечкового репертуара, в исполнении которого задействованы все близлежащие посты всевозможных категорий начальствующих персон. Оказывается, практически всякий желает зримо попребывать в ранге незаменимо важной сценической персоны.

Хрупкость Ани не давала повода для беспокойства в мелкопричинно-поместной конкуретной борьбе, что стала оформляться непостижимым для здравого ума и здоровой умственности способом, который незамедлительно обезопасился проникновенностью четкого полета выгодной мысленности, которая не знала ни откровения божьей солидарности, ни участливости, ни порога ответственности, ни златоглавого венца невинности.

Стихия молекулярного скелета, что заскрежетал антидухом, пронырливо обескуражила даже рисованные на снегу рифмы и прожорливые звуки бесовства в куплетах то ли паяца, то ли пацаненка, что аккумулировал свое мифотворчество именно на сей, весьма протяженно-щекотливый пассаж немеркантильного, презрительного бытия.

Железная тема металла как стержневой черты характера Ани остался настолько внутренним, кабинетно-проваторовским дирижерским делом, что пресмыкающиеся рядом с миром искусств особи просто его не заметили, особенно пристрастившись к непонятному взиранию на слегка чахоточную шахматистую фигурку женского тела.

Вероятнее всего, если попытаться хоть о чем-то догадаться, то наверняка эта подспудная, почти невидимая для неотточенного глаза и глазомера металлическая конструкция жесткой хватки и помогает создавать тот необыкновенный слой, уровень, пламя оркестрового звучания, что мы так стремимся в который раз суметь запечатлеть хотя бы в притворно-приторной словесной форме. Стоит привести один фрагмент характеристичности Аниного бытия в постигаемых нами формулах великого Проваторова.

Проваторов назвал Аню все-таки «темной», несмотря на весь отчетливый круг невероятных ее дирижерских способностей. Темнота обволакивает весь спектр ее могущественных внутренних, глубоко индивидуальных сил и способностей, как бы образуя ломкую каемку духа, что так и норовит, бурля и преображаясь, вырваться глубоко наружу всех заложенных от рождения инстинктов, рефлексов и модуляций.

Темнота мощна, но она исправима, если немного пододвинуться и впустить свет. А свет, вездепроникающий своим неуловимым искусством пронизательности, угадывает всякий разворот материи, устраивая ее облик, вид и благодать, подчас не меняя ничего в содержательности, если находит ее доброй, а только лишь структурирует форму, прибавляя ей хоть немного бледного, аккуратного изыска.

Как хочется упростить всю вселенную до первоначала, чтобы, наконец, пронять диковинную смесь первопричины, чтобы отсортировать свет от тьмы, удалив прерывистые линии, и загазованность атмосферы и летающий мусор в космосе.

Если нет женской железности, то ее как-то, возможно, чистейшей воды образовательной методой, иногда следуя доброжелательным указаниям Проваторова, можно слегка преднамеренно завуалированно завладеть.

Так, маэстро как-то призывал к усилению, к большей строгости жеста одну обаятельную персону, чтобы возник ансамбль, чтобы обеспечить его яркость и продолжительность. Жесткость здесь почему-то начинает противостоять не мягкости, а откровенной лиричности, вернее, лирической откровенности. Если никак не получается, то может, по поводу лиричности, стоит договориться с оркестром? Он ведь тоже иногда своим скрытым сокровенным ресурсом может помочь.

«Должно быть достаточное и четкое формирование фразы. Тихо, мирно, но абсолютно внутренне энергично. Осуществление реальной диалектики в этом месте предполагает и строгость, и одновременно ведет за собою мелодию — не рабыню пульса, метра. При всей важности окружающих, госпожа здесь только лишь одна».

Восхождение высокой женскости или женственности в ранг дирижирующей вельможности предполагает определенную степень, а также измерение продуманности, всесильной и всенаправленной категории привередливых ценностей, как общебытовых, так и сугубо профессиональных.

В отношении проваторовского приглашения исконной женскости за пульт вполне может поприсутствовать и предварительное «себя-обсмотрение», которое сможет уловить те импульсы стиля, которые вполне могут объявиться в ритме подтянутой элегантности, которая ненароком может внезапно очутиться в мужском, юношеском костюме. Проваторов невольно в своих тонких мыслях строит весь механизм тотального женского преображения вселенной, один из безыскусных фрагментов которого — убедительные метаморфозы души дирижерской.

ЯПОНСКИЕ БЫЛИ

Твердо-рельефная поверхность тонкого и длинного лепестка позднеспелой осенней астры безразлично-белого цвета, к которому так и хочется прикоснуться губами, проживет в самом лучшем случае чуть больше недели. Да и то в том случае, если повезет со свежестью воды, временем среза цветка, погодой на улице, удачным местом в вазе и настроением хозяев в доме.

Ценность букета определяется его способностью пережить время испарения воды в отведенном сосуде — остаться в нем хотя бы до весны.

Мунизацию отвергнем сразу и сделаем упор на устойчивость фактурной упругости стеблей, каждый из которых перетерпит чахоточное время угасания и увядания цвета и сока и возродится в только что заведенной нами категории сухости.

Сока не будет уже в нем никогда, но ясность цвета, в соответствии с нетленными законами природы, уверенно сохранится. И засыхание, если оно пройдет по всем естественным правилам жизни, будет блистать закодированной, но не шаржированной натуральностью оттенков лета в переливах радуги зимнего пейзажа.

Каждый цветок, наконец, займет реальную, свою собственную, выстраданную, самую удобную в этом мире позу, вытянувшись совершенно безразлично относительно направления лучей общего для всех на свете дневного светила.

Иногда чудеса приходят в форме людей. К Проваторову вот уже несколько часов из страны продолговатой, а потому островной, где несколько тысячелетий назад взошло солнце, едет, вернее, летит его старинный знакомый, композитор Ютака Такахаси. Такая, слитая воедино, круглая фамилия и имя почему-то благословляли на рост ассиметрии в рифмовке цепочек переходов, покоев и башен замков, увенчанных ярусами природы, на культ учтивостей и поклонов, на церемониальность, зовущую к глотку чая, на спиртосодержательность тонированного под цвет сакэ первозданного материала, на первенство во многих неиероглифических отраслях жизни, на предельно развитый садовый инстинкт, на несольно-общественную карьеру, на насыщен-

ность неба белиловым маскарадом гейш, на ритуальность бесконечной подгонки пол под образцовую геометричность старинного кимоно, на диапазон тридцати шести видов горы Фудзи, на простоту и камерную утилитарность точек зрения раздвижных стен, строящих комнаты и взгляды на мир, собранный в миниатюру, на окна, покрытые тонким слоем почти папиросной бумаги, чтобы, по мере соития с гармонией околodomного пейзажа, просачивался рассеянный дневной или лунный свет, на раскинутый в упругой форме неброского веера павильон любования цветами, на водяные краски, на бумагу и позолоту синих, голубых и небесных ирисов, что усилили поступь добровольного шага на миниатюре поздравительной открытки, что пришла ксилографией почтового оттиска из самшитного размаха чистого, средневекового вишневого дерева.

Проваторов держал в руках партитуру Ютаки, которую японец подарил ему много лет назад на каком-то симфоническом сборе чуть ли не в сердце России — в Сибири, когда общество советско-японской дружбы плело гобелен современной музыки, и в котором выдающееся участие принял наш главный герой.

Проваторовское искусство столь пленило молодого японца, что он подарил ноты своего нового произведения русскому маэстро. Спустя много десятков лет Проваторов решил исполнить с симфоническим оркестром это старое новое творение, а заодно пригласить уже на европейскую часть отечества своего сибирско-японского приятеля.

Никак не верилось, что японец приедет. Сама возможность этой невероятной по коэффициенту исполняемости и гипотетичности истории, софкусированная на расстоянии многих тысяч километров, морских днищ и сухопутных земных возвышенных переливов, каждый из которых предстояло преодолеть, казалась ирреальной по наполненности смыслом еще по той единственной и важной причине, что Ютака должен был прилететь за миллиарды метров только лишь на один концерт, где намеревалось прозвучать его одно сочинение.

На сам концерт, на котором исполнялось произведение Такахаси, маэстро композитор не успел в срок, однако симфония прозвучала, причем с необыкновенным успехом, особенно в кругах музыкальной молодежи, которая тут же, по исполнению, повскакивала неожиданно со своих насиженных консерваторских мест, и стала активно бисировать. Их можно понять, где же еще, при каких-таких, даже замечательно обустроенных условиях и обстоятельствах способна воспарить эта экзотика: выдающееся исполнение современной японской музыки, да еще в ожидании приезда самого настоящего композитора.

Такахаси приехал через день. Весь его визит стал неким воплощением изысканной живой символики, наделенной смыслом проникновения высших художественных и философских идей в прикладной, в самый повседневный быт людской материи, религии, которая заняла место в форме эстетики постигнутой красоты мерцающего льда, врожденной в человеческой способности ее вечного и беспрерывного, бесконечного постижения.

Намек на возможную избыточность искусства утвердил вес переменчивости, значимость умолчания, причуду крохотной, детальной эстетики штришка, что может указать на охоту мировых начал, что вот-вот растворились в природе.

Дикой варварке, мне так и хотелось хоть как-то нарушить это удивительное, пришедшее с востока южных морей, великолепие гармонии, что поначалу предстало в исполненной сказке обыкновенного чуда быта. Нам подали чай на приеме в честь японского гостя в союзе композиторов, когда меня так и подмывало сделать что-нибудь такое, что бы затронуло, заставило заскрежетать от недовольствия эту безупречную по манерам и роли мирового ценителя утонченного слога бытия блеснувшую японскую сущность, которая все больше и больше вызывала восхищение уверенностью манер, поворотами головы, невесомым тактом, жесткой артикуляцией губ, подкрепленной плавностью и точностью жестикулирующих ладоней и пальцев, эффектом неких неписанных кодексов поведения, каких-то, чуть ли не тоталитарных законов жизненного строя, которые особенно плотно и аргументированно слагают чистоту линий и конструктивных фрагментов самого, казалось, абстрактного бытования человека в окружившей его среде.

Я почти непреднамеренно разлила на блюдец чай, неуклюже повернув почти серебряной ложечкой сахар. Понятное восточное дело, что пришлось тут же передержать на своем столовом приборе недоумевающе-любопытный взгляд японца, что пришел на легкий стук ложечки откуда-то из застольного далека, из сферы самых теплых и радушно-радужных бесед.

Второй раз оркестр исполнил симфонию Такахаси прямо на репетиции, чтобы композитор смог услышать-таки свое симфоническое творение. До этого Проваторов и японец провели совместную репетицию, на которой композитор и дирижер сверили все ярусы исполнительского времени и бремени, чтобы подать сочинение в том беспрекословном по статусу и содержательности срезе, который бы устроил и их представления, и вечности, и музыкантов оркестра.

Итог совместной работы внес одну небольшую коррективу в исполнение симфонии, которое прозвучало на концерте. Оказалось, что Проваторов взял несколько быстрый темп, чем предполагал композитор. И тут в формуле обнаружения темпа сошлись два мышления, два мировоззрения, которые только лишь могут оповестить о своем существовании, чтобы зарекомендовать свою целостность и ценность, обнаружить друг друга и разойтись, удобвив межсферу полей сотканностью культов начала Востока и конца Запада.

И первое, более быстрое исполнение творения Такахаси, и второе, более медленное, ничего не изменило в основательности и в конструктивности этого полета мысленности и чувственности.

Оно только лишь немного различествовало в оттенках иероглифической согласованности, продефилировав интонацией тридцати шести цветами вселенной, что познает японский школьник в начальной школе, готовясь к пожизненному приему и участию во всех общих делах и церемониях нации, что блюдут и воспитывают эстетический вкус.

От Такахаси веяло такой вдохновенной благодарностью, что казалось, вот-вот он до отказа насытит близлежащее к оркестру пространство светом радости и учтивых поклонов в отношении всех тех, кто только принял на себя ответственность и интерес к благодарению восточной культуры.

Само одарение нечке произвело легкий фурор среди ведущих музыкантов оркестра, что приняли в свои руки и сердца не только опыт впечатления от японского симфонизма, но и ощутимую в поколениях притчу, что давала ясную и четкую жизненность прикосновения к крупитчатому песку сухого сада из камня, составленного из вечных элементов мироздания, где наряду с камнем-хозяином присутствовали и удаляющиеся или приходящие камни-гости, которые строили мерность и глубину освоения и пространственности, и человеческого созерцания.

Игрушки то ли постояли, то ли повисели немного на пультах, а затем разбрелись по домам новых, неазиатских хозяев, перенося традицию учтivity почитания людского трудолюбия и добродетели, а также буддийского темперамента почитания небес.

Несколько часов в ресторане «Моцарт» обсуждались все направления возможного сотрудничества и дирижера, и оркестра с Японией. Затем у Такахаси взяли интервью. Этот представитель нации высших электротехнических полетов весьма щекотливо смотрелся на фоне неусовершенствованного с пятидесятых годов прошлого века сетчатого микрофона, принадлежавшего объемному и тяжелому магнитофону

с местного радио, что все норвил поднести поближе к разрезу японских уст забежавший вкусить филармонической экзотики репортажничаящий журналюга.

Наутро Такахаси улетал. Почему-то казалось, что он покидает этот город навсегда. Хотя он обещал вернуться, причем увидеться со всеми, кто был с ним и общался все эти дни. На прощание он подарил каждому по настоящему японскому сувениру. Мне досталась поздравительная открытка с видом Фудзиямы, которая представляет собою сборку классической японской бумажной мозаики и до сих пор висит, такая, перевозданная и фабрично разрезанная и собранная, на стене.

Говорили о совместной работе, о будущем общении, об общих целях и возможных достижениях, ведь самый первоначальный вклад в общее дело положен. Для начала Такахаси попросил с собой в Японию видеокассету с каким-нибудь выступлением Проваторова с оркестром помимо записи исполнения его собственного сочинения.

Проваторов то ли позабыл, то ли не придавал особого значения этой просьбе. В итоге получилось, что японский маэстро превратился в некую игру стихий воображения, стал островной иллюзией, признавшей вес резкой континентальности и растворившейся почти навсегда в причудливой прихоти пространственности воздушной грации внезапно стартовавшего в неповоротливую бездонность южных и восточных морей аэроплана.

РАЗДЕЛЕНИЕ РУК: ОТРЫВ ПРАВОЙ ОТ ЛЕВОЙ

Проваторов сидит за невысоким столом в небольшом классе консерватории. Он громко, звучно стучит по его поверхности, отбивая мощь каждой сильной доли такта, фокусируя и строя пространство совершенно рядышком, почти напротив двух исполняющих Девятую симфонию Бетховена пианистов. Дирижирует произведением молодой дирижер, носящий в близких кругах запоминающуюся кличку «Орангутанг», однако пианисты почему-то играют по проваторовской руке, как будто не замечая жестов, которые норовит предложить им этот начинающий, активно возвышающийся за пультом человек. Как заметно даже самому невооруженному глазу, дирижер-ученик не успевает за темпом, что устанавливает Проваторов, его моментально улавливают, а затем и предлагают оба пианиста.

Для меня неясно до сих пор, почему же все-таки и как на самом деле происходит это чудо повиновения всей окружающей среды в форме и виде пространства, которое прямо под руками приобретает плоть и отчетливый фрагмент пастеризованного бытия, которое как раз и заставляет всеми силами духа идти вслед за приказом, который не говорится, не читается, почти и не замечается, а только лишь в приметной форме указывается.

Как только маэстро Проваторов решил непременно включиться в эту производственную сферу чистого дирижерского ученичества, тут же все резчайшим и, что главное, нагляднейшим образом изменилось. Исчезло безразличие людей и воздуха, который сосредоточился неожиданной и небывалой доселе аурой и установился доподлинный колорит того, чего нельзя пощупать, а можно лишь опознать, но не передать, словом, творчества. Он тут же слагал и герметизировал в несколько ярусов самые прихотливые стебельки тонких побегов, что прорастали из-под снега озимью пшеницы, буравя подтаявшее дно зеленью емкого по чувственности и прихотливости декамерона муравейника, что расположился на опушке мудрой дубовой рощи, зовущей всякого того, кто только лишь посмеет проникнуться хотя бы одной мыслью о ее расформировании.

Итак, воздух сплотился в плотность возникшей атмосферы, закомандовал безразличием людей, претворив его в формулировку обстоятельств дирижерского первородства.

Эти тотальные перевоплощения настолько добросовестно узнавали друг друга, что компоновались в неожиданном признании, которое старалось попрактиковаться в обучении, в стыковке разношерстных материй, производимых различными людьми, чтобы снова выдавать, хотя бы понемногу, на гора чудо.

Проваторов безоговорочно подчинил себе все наклеывающиеся предыхания почета молодых вельмож в едином порыве такого желаемого и желанного воплощения Бетховена, что стал чем-то напоминать мне сталкера Тарковского, который уходит в неведомое далеко, всякий раз отчетливо не зная, куда.

Не поиски красоты жеста на этот раз проводились на уроке, хотя эстетике дирижерского движения Проваторов отводит огромное количество и сил, и дней, и требований. На этот, самый настоящий бетховенский раз, каждый звук беспрекословно хранится, он высекается, он прядет внутреннюю патетику, от которой сыплются искры от напряженности. Проваторов говорит о необходимости нахождения истинной пропорции крещендо: «Перед вами зона совестливости, заколдованности, наэлектризованности, она обволакивается дымом погасшего динамита. А входит в нее только один человек. Сегодня это вы».

Меру положенного крещендо в данном случае определить должна мера органности, заложенная в партитуре, которая, если звучит слишком ласково, то по своей сути не вмещается в размер этой ласковости, словом, должны все же проснуться старушки, если они вдруг ненароком уснут.

И снова движение рук студента совпадает. Правая клонит левую, левая следует за правой. Они двигаются параллельно, что отражает не сколько скудость мысленности исполнителя, сколько неспособность физически выразить изученное, надуманное.

Итак, левая все же показывает купол фразы — *tenuto*, а правая отвечает за тактирование. Эта сложная для нетренированных, как и для непосвященных, эквилибристика желаний требует разрыва рук, установки отдельных, труднейших задач для правой и левой, для слова и дела.

Проваторов предупреждает об опасности надвигающейся скуки, если дирижирующий вдруг не прочувствует тембр виолончели. Возникает обертоновая ответственность и за пианистов: в этом классном ученическом исполнении дирижер должен столь все предусмотреть

и продумать, чтобы помочь им прочувствовать и передать это «замечательное значение тембра».

Вот, оказывается, сколь разно и многогранно можно дирижировать, если только ограничиться уроками в консерваторских классах, этим великим творением для всех людей и всех святых, что читит уже добрый десяток поколений небес и птиц.

Отношение к Девятой определяется у Проваторова тем, насколько человек подготовлен самой жизнью к исполнению этого произведения. Уроков по случаю прочтения Девятой может быть тысячи или сотни, для кого-то понадобятся целые поддверные испуганные миллионы. Девятая стоит у Проваторова в одном беспрекословном проникновенном ряду вместе с «Реквиемом» Моцарта, вместе с Шестой симфонией Чайковского — это те творения, к исполнению которых человек, в том числе и дирижер, должен готовиться всю свою практическую и теоретическую жизнь, причем желательно — всю ее сознательную часть, если таковую можно где-то поблизости обнаружить.

Ученик, постигающий существо исполнения одного из этих творений в классе, уже несет мощную ответственность за то, что просто соизволил взять партитуры этих произведений в руки. Хоть как-то нивелировать грубость или шероховатость самого первого прочтения обязан помочь договор с учителем.

Договоренность поможет скрасить простоту первичности непонимания, плоскость ошибки, неаргументированность истории, слабость рук и силу речей, пламя узнанной горечи невоплощенности стиля и догадки о рачительном собирании знаний, опыта, ведании и услужении только тобой и Богом избранной Музе, которую в свое незабываемое время привлекла и призвала к себе без обиняков и без апшеляций летящая походка какого-нибудь гения.

Характер и условия соглашения индивидуальны. Они зависят от учителя, ученика и от божества, к которому они решили вдруг обратиться. Это особенное звено в цепи развития человеческого бытия, которое отталкивается от сгустка бега вдогонку, который носит, однако, вид и существо непревзойденного по насыщенности благородства ритуала, что знаменует собою преисподнюю посвящения, посвященности в это событие и оркестра, и публики, и всех остальных меридианов мира — весь город повинен вибрировать, предчувствуя и предвкушая исполнение Девятой, Шестой, Реквиема.

Вероятно, что Проваторов ощущает неуловимое для остальных движение города, когда уже идет не только на концерт, но и на репетицию в оркестр или на занятия в класс, и искренне полагает, что

вкус партитуры может узнать и одарить, привлечь и раскрыть это музыкально сокровенное приношение всем — и человекам, и тому, что находится подле них.

Ученик ищет счет, на который ему можно дирижировать Девятую, но никак не находит. Рука мечется, пытается обустроить точное прочтение, которое обеспечит ровную ткань звука, однако, похоже, что вступает в ход вновь основополагающая категория Проваторова, когда нечто кем-то когда-то записанное и удерживаемое в руках, все же приобретает статус неприкосновенности и недоверительности, потому как не может быть никогда единственно верным и правильным методом или способом образцово исполнено.

Проваторов определил это веское состояние как «в лучшем случае недосыгаемое».

«У вас все на два. Это не подходит. К тому же мелодия дальше живет по своим законам, а не по закономерностям кратности. Я вам покажу вступление — все очень просто, но все же почти недостижимо».

К тому же не особенно-то и потренируешься: Проваторов тут же выскажет свою мысль «Это ведь то, что не может исполняться часто».

Вот так звенит трехслойный слог классно-классического существования, который готовит явь трех ликов сознания, что гуттаперчиво столпились именно в этом времени года и эпохи, месте и обстоятельствах, которые сложил, как отгадку мастерски составленного ребуса на пульте тихой новой истории дирижирования. Путь к Бетховену, дорога к Девятой в проваторовских координатах пролегает сквозь обязательство голодания, в том числе некоего постного очищения, преодоления излишней физиологичности тела или быта, которое включает самое простое, выполнимое для всякого, в том числе особенно неподготовленного, одно аккумулирующее предварительное действие — хотя бы «ночь не поспать».

Нужно поначалу представить и знать, что не получается, а то ведь никто не сможет выдержать такое долгое и бесконечное репетирование. Проваторов предлагает войти в область более общего отношения с оркестром, более масштабного дирижирования, чтобы позади оставить всю частность и громоздкость показа одних только вступлений.

Рука несет пульсацию и реплики, жест обнаруживает точки, втягивающие в себя все нарастания колоссального бетховенского крещендо. И вновь в классе озвучивается тот самый великий проваторовский парадокс, который на сей раз приобрел форменное определение на основании слова-понятия «закорючка»:

«Нам неизвестно, кто такой дирижер. Кто-то делает какую-то закорючку — и звучит оркестр, а кто-то совершает все филигранно

точно и исключительно правильно, по всем писанным или ненаписанным канонам мастерства, но у него ничего не получается: оркестр не звучит». Эти задуманные нами слова Проваторова вводят в курс околотирижерского дела представшего нам бойца-орангутанга, который не только позабыл, что находится в людном месте, но и обращен интересом и претензией к величинам гуманизма.

Вот идет уже тема симфонии. Но орангутанг отнесся к ней уж слишком производственно, как заметил наш главный герой: «Вызабыли про существо немецкого стиля. Вдумывание, вчитывание плюс знание традиции. О, где эта немецкая взвешенность, отточенность, четкость и точность? Вы дирижируете так, словно кому-то аккомпанируете».

Тысячи искрящихся замечаний Проваторова стали соприкасаться между собой и слагать единое по монументальной основательности полотно, которое обозначало себя как нечто абстрактно-воплощенное, как произрастающее облако из близкого небытия в удачно хлопнувшую хлопущку, в которой собрано несметное количество удивительных для посвященного и непросвещенного обывателя всевозможных вещишек.

Характер Девятой маэстро назвал «затаенным». Стоит поразмышлять и заметить, почему. Может, его понимание начинается с такого чтимого и уважаемого в партитурах великих тройного, триединого пиано, фон которого образует едва слышимое урчание контрабасов, подспорьем которому служит абсолютная ровность звукообразований у скрипачей и виолончелей.

Быть может, чтобы прочувствовать на себе эту сопричастность едва заметных стихий, стоит и поголодать, и поспать хоть немножко, хоть раз или два в столь упитанной жизни?

Герменевтичность выступает и здесь как высший сорт технологичности, поскольку утверждает незаменимую ауру абсолютного насилия в отношении к тексту, постановляющего такую степень первопрестольной экологической чистоты, когда как будто дирижер вовсе не существует.

Проваторов не выдерживает местного дирижерского рифмоплетства в подотчетном ему классе, потому и садится сам за рояль. Начинает читать с листа так, как будто с детства владеет не только инструментом, но и самой партитурой бетховенского творения. На помощь музыке должна придти природа, все неподвластное прихоти режима, если на время исполниться, а затем прогнать прочь выливаемую иногда в бронзу герменевтичность. Взрастает нюанс капризности, неуловимости жизни — и Проваторов с реальной мощью в глубоком голосе заявляет: «Я играю так, как написал Бетховен, а не так, как вы

дирижируете. А ведь очень часто, как и сейчас, студентам-дирижерам оркестр в лице двух пианистов подсказывает всю нюансировку — это из какой-то оперы? Это из оперы анекдота!»

Невольно из-под пера присутствующих проистекает три среза исполнения: обучаемого студента-дирижера, пианистов, которые диктуют свое понимание текста за роялем, а также неугомонного Проваторова, который призван и готов исполнять все доверенные, только что добытые роли, амплуа и стили.

У студента никак не получается представить хоть что-то одно, единственный постигнутый им срез причинности, который хоть как-то сможет выразить и воплотить все то, что вероятно, все же накопилось в его душе. Похоже, ему активно и бессердечно не везет в этот день: вот уже в четвертый репетиционный раз он останавливает пианистический оркестр. Представляете, какое негодование он вызвал бы, если бы нечто подобное произошло «на» самом настоящем, многолюдном оркестре?

Тогда наверняка ему откажут в распространении объятий, уготовив участь одного излюбленного проваторовского словесного пассажа: «Маэстро, еще одно ваше слово, и мы будем играть по руке». Угроза обескураживающая, а потому пример претворения ее в оркестрово-симфоническую жизнь, который довелось как-то пронаблюдать нашему герою, стоит привести полностью.

Дело было на одном из столично-знаменательных дирижерских конкурсов, в котором сам Проваторов принимал участие и стал лауреатом. Один из конкурсантов держался с большой важностью, почти нахальностью, и одновременно — с невозмутимой, но все же робостью, которая ощущалась в некоторых штрихах его движений и неконтролируемых взглядах по сторонам.

И вот он, весь квадратный, как гласит определение Проваторова, предстал перед оркестром. Ожидалась Вторая симфония Бетховена. Взошедший маэстро стал, сделал предварительный жест в форме отточенного, приблизительного балетного пируэта. Но никто в оркестре не вступил по мановению его палочки. Испытуемый дирижер спросил: «Что, не ясно что-то?» В оркестре парировали: «Все ясно».

Вскоре оркестр вступил в игру самостоятельно, когда маэстро отпустил руки уже после второго пируэта, не надеясь хоть что-то услышать в этом времени и месте. Оркестр, правда, вступил тишайшим образом, на три пианиссимо, а не на три фортиссимо, как показывал этот дирижер с фамилией Кончич.

«Что, может, пора кончать?» — пролетело по залу. Было ли это жестковато или жестоко, но приговор палача прозвучал.

ЖВАЧКА И ХОЛОДЕЦ

Дирижирование в консерваторском классе продолжалось несколько часов — два или даже три. Вся обойма неслыханных определений, которые охарактеризовали величину проникновения студента в палитру партитуры, оглушала пространство, метя его именованиями тотальной жертвенности, начиная от холодца и заканчивая жвачкой.

Чтобы избавиться от жеваного звукового пространства, необходимо ступить шаг в сторону сухости, сухоты, для чего подойдет пребывание на диете — распознать скудное или сочное звучание на этом этапе миропонимания — струнных и валторн. Проваторов требует лепить рисунок мелодии как опорного пункта, за которым должно последовать содержание.

Очередной комментарий маэстро продекламировал снова в легком оперном духе: «Вот полночь близится, а Германа все нет». Кто Герман? Герман — это экзамен. Ученик на уроке настолько дотошно и скрупулезно вылавливает взглядом ноты в партитуре, что наверняка не сможет хоть как-то отдалиться от них во время выступления в сессии, перед группой серьезных преподавателей, коим придется продемонстрировать весь спектр собственных достижений и развитых способностей.

Проваторов требует досконально выверенной фразировки всякого мотива как любой наимельчайшей частички мелодии, опирающейся на изысканно поставленный и смысловосфокусированный жест. Поступило предложение и приглашение упростить застревающий во всех параметрах мыслительный процесс: «Не проще ли написать по тактикам, что несет каждый из собственных дирижерских жестов: тогда просто понять легче, что же делает человек на самом деле».

Проваторов не выдерживает напряжения непонимания, он начинает сам заводиться и дирижировать. Динамика жестов столь магически разрежала пространство, что, казалось, закипала вся близлежащая округа. Невидимая сила буквально поднимала с мест, хотелось что-то энергично делать, кому-то вторить, за кем-то идти и что-то уметь повторять, мастерить или просто произносить какие-то внятные

или неуклюжие звуки, но ни в коем случае не замереть и не спрятаться — тогда уж точно, ничто не сможет гарантировать, останется ли человек хотя бы еще на парочку мгновений в таком привычном, сногшибательном вертикально-горизонтальном положении.

Огромным и невероятно сконцентрированным напряжением воли мне удалось насилу как-то сообразить, суметь удержать свои вырывающиеся наружу почти произвольные движения и сжать их в кулак, когда я заметила, как восседавшая на подоконнике учащаяся проваторовского дирижерского класса девочка с пышной грудью стала на фоне распахнутого окна мерно дышащего мая автоматически повторять все глубоко профессионально выверенные исполнительские движения нашего главного героя, как будто она ненароком превратилась в маленькую, но чрезвычайно пластичную обезьянку.

Проваторов показал несколько жестов, которые красиво и точно легли на музыку, и мгновенно вновь сел на свое место за столом.

Внешне он был необыкновенно спокоен, как будто эта привилегированная гимнастика с демонстрацией выдающегося гипнотического воздействия была дана ему с самого рождения, подкрепляя его утверждение о том, что уже в те самые далекие времена он нуждался в двойной порции пеленок. Жаль, что об этом никто тогда ничего не знал.

Стул в классе моментально превратился в инкрустированный невиданной энергетикой трон, когда маэстро без жезла и скипетра начал, поддерживая мелодию руками, отбивать такт ногами. Это тактирование напоминало визуально-звуковые волны, которые испещряли собою все, что только принадлежало этой комнате или попало сюда на несколько часов, желая вкусить всеобщего бытия.

Присутствующие недирижеры и недирижирующие стали обволакивать Проваторова глазами, снестать его пожирающими взглядами, указывая ненароком на чудо своего, якобы независимого пребывания на чем-то поводке, которого материально невозможно пощупать, но можно только лишь ощутить, будучи замороженным происходящей сменой нечеловеческих игр и представлений.

Подмяв под себя пространство, Проваторов практично и ненароком впустил в него каждого из нас, и некоторые его ученики, самые прилежные и трудолюбивые, вкусили принадлежности к этой эпохе всемогущих дирижерских средств и тайн, на мгновение став двойниками нашего лицедействующего главного героя.

Жвачка исчезла, словно ее и не бывало. На ее место водрузилось ровное звучание и праведное распоряжение материей, которой,

непонятно до сих пор откуда, было столь много и вдоволь для искренних тех, кто ее смог почувствовать и оценить.

После подобных многозначительных и многоговорящих походов Проваторова дирижирующему студенту вдруг захотелось собою почему-то воплощать орган. И даже крещендо с выразительности внутреннего порыва ушло во внешнее отражение, в перегруженное напыщенным смыслом метание, в выбор либо интонации, либо метронома, которые повинны вечной продирижерской связанностью в чистом диалектическом труде.

Стоп. Вот на этом сокровенном месте в «Проваторов-мистерии» рождается ритм как понятие, ритм как воплощенная действительность: когда метр стремится себя изо всех сил сохранить, а интонация — развиться, насколько это возможно.

Мягкость вычитает строгость. Однако Проваторов требует дополнить рождение символической пластики строгостью, тогда возникнет торжественность. Выстраивается всякий, даже самый крохотнейший элемент жеста, происходит его защита от наносной холеричности или меланхоличности, от излишней хлопотливости и суеты. Выращивается пружинность и наращивается самобытная уверенность, которая-то и позволяет отойти от органности как средства тотального самовыражения.

Пока наивысший критерий организации воспроизводимого жестом музыкального материала — это отражение высшего мелодизма. Мелодия должна нести себя, но не шагать: «живое тело мелодии не садится на метр». Приходит новая содержательность, которую выявляет новое актуальное пришествие свободы.

Проваторов указывает важность сосредоточения мелодии, как бы вводя коэффициент ее плотности.

Умение сберечь существо мелодизма посредством собирания плотности рисует жест как чрезвычайно экономный, краткий, кроткий и даже жесткий. Быть может, поможет этот один такт в партитуре, который предвяряет эту яростную репризу: есть некий сгущенный натиск, что накатывается все более угрожающе. Угрожающее не должно стать тяжелым. Осуществить эту формулу поможет как раз-таки воспитанность жеста, ушедшего в область тотальной экономности, но смогшего сберечь свою энергетичность и энергичность.

Студент, на глазах ставший активной жестикулирующей абстракцией влестствие странноватых, завышенно вертикальных движений палочкой, беспрестанно машет руками в различнейших направлениях мировой геополитики. Он то ли позабыл, то ли вовсе не знал, что все

свои смыслы смог бы передать только лишь кистями рук. Все прояснится и упростится, если позвать палочку перейти в горизонтальное положение. Если собрать кисти рук и суметь их сконцентрировать в живописном деле.

Маэстро вновь и вновь требует выработки, точеной отделки, словом, самого настоящего дизайнера движения конца палочки, который не должен дергаться судорожно и беспорядочно, но являть собою четко отслеженную хореографическую графику, ведь пластичность мелодии во многом устанавливается и красотой, и изобразительностью подвижности и руки, и кисти, но главное — кончика палочки.

Пластика ретушируется технической мерой, которая уже вызывает ответственность за ряд глубинных дирижерских параметров, однако не может пострадать при этом никак в системе истинных и неповторимых проваторовских ценностей гамма движений кончика палочки, выявляя иногда лишь большую или меньшую степень значимости этого воздушного этюда.

Проваторов как-то заметил, что особое придание значимости кисте-палочному рисунку — это отличительная черта его дирижерской школы. Когда я услышала это одно из редчайших проявлений самооценки, вернее, самохарактеристики маэстро Проваторова, то невольно вспомнила и эстетику жеста его ассистентки Ольги, когда мы встретились в самый первый раз в библиотеке, а также впечатления от первой оперной премьеры в театре, где дирижировал изыском аристократичных рук наш будущий главный герой.

В те далекие времена я полагала, что подобный шарм дается от рождения, а затем уже как-то воспитывается, охраняется, подтверждается. Однако, оказывается, он может активно и весьма продуктивно преподаваться: «Когда в технику вплетаются более крупные рычаги воздействия, то момент неповторения рисунка необычайно важен», — как-то промелькнула одна запомнившаяся фраза Проваторова. А сколько их, столь же оригинальных и блестящих в его затемненной для безмозглых окружающих светлой голове, которые так и останутся запертыми, как глубокий подземный мир, на печати множества замков!

Как туда запустить сталкера, даже после долгих разговоров и наблюдений, даже мне, слегка отличившемуся непрофессиональному дилетанту, остается непонятным.

Для меня эта одна из черточек проваторовского мировоззрения постоянно выстраивается в одну формулу чистокровного сослагательного наклонения, которое, почти отчаявшись, пластику связывает

с красотой, затем с глубокой придуманностью достигнутого и отраженного смысла, умноженного на поиск идеального, почти совершенного, смоделированного по определенному образцу мировоззрения.

О, как заманчиво узнать от Проваторова хоть что-то, что смогло бы помочь понять и проникнуться его физиогномикой, чистой, выдающейся, так ловко постигающей причины и толкующей мир и эпохи наслонившихся обстоятельств и театрального конфетти.

Но Проваторов всегда говорит только по существу своего личного или общественного дела, а потому для меня, для моего тужащегося ума, — всегда молчит. Замечу откровенно: иногда, правда, помогает провокация. Для этого следует затронуть какую-то особенно почитаемую и довольно щепетильную в творческом плане тему неким, слегка скособоченным образом. Тогда маэстро начинает негодуяюще восклицать россыпью всех фиброзностей души, чуть ли не стыдить от наверхушего чужого, вопиющего незнания, немножечко попоричать, а затем объяснять в бесконечных дозах и пропорциях бытие жеста, вещи, предмета и предметности, идеи и человека, морали и чувства, периода жизни и знака истории.

Происходит некое вожденное существование самой первобытно-практикующей материи, слог коей участливо самовоспроизводится посредством подтверждения затаенного внутреннего смысла, который ты так упруго стремился словить чуть ли не всю свою предыдущую до знакомства и последующую жизнь.

Не очень приятно, когда извержение лавы происходит посредством провокации, однако подчас это является не самым жесточайшим средством распознавания виртуозной гениальности, чаще всего запрятанной своими источниками и истоками в ломкое, ветреное, обезличенное трепыхание растаявших на глазах харизмы пространства и времени.

Представленная одним из учеников жвачка исполняемого творения понемногу нивелировалась, она стала постепенно превращаться ловкой пристыженной оторопью в холодец, изрядно подтаявший, начавший потихонечку расплзаться в различнейшие стороны, не уважающий металлически и стеклянные резервуары хозяйской посуды, но который кто-то пытается некими невероятными и неганданными способами подчинить ходу иного мира, своих вещей, инвентаризировать и модернизировать отнюдь не столовыми приборами, а заставить идти полновесным и бушующим строевым шагом.

Удивительное дело, но бывает и так, что холодец со всеми его атрибутами холодности и дряблости является внутренним выражением всей

гаммы чувственности одного или нескольких людей наряду с концентрированным жевательным элементом вселенной под именем резинка.

Так что путь от существенности холодца до существа жевательной резинки и кроткий, и короткий, если они воплощают собой в особенности этапы самого настоящего, выверенного дирижерского становления.

Воссоздается самая вопиющая магистральная кощунственность по отношению к гениям композиторского мастерства, если в подобную холодцово-молодцовую форму некто с видом могучего знатока пытается вместить весь статус и настрой истинного человека, помещенного в ранг и класс то ли чебуртышек, то ли злодеев, то ли венценосных особ якобы благородных кровей.

А ведь бывает и холодцовая лирика, и жеваный трагизм, и расплывшийся мелодизм, и проглоченный драматизм. Жаль только, что все вкушающие этот жевано-резиновый холодец поколения не очень-то и жаждут его дегустировать чаще одного почетно-предподнесенного раза.

«Был один такой дирижер, носивший довольно распространенную фамилию на букву Р. Он как только становился за пульт — тут же начинал жевать. Так и хотелось у него спросить: «А у вас выпить есть что-нибудь? Ведь вы постоянно закусываете! Спасибо. Теперь вы уже стали пританцовывать. Но не вихляйте так. У вас ведь должен быть внутренний стержень, который крепит и динамику движений, адресованных оркестру, и ваше поведение на сцене».

РУКОВОДИТЬ — ЗНАЧИТ ПРЕДВИДЕТЬ

Очередной проваторовский ученик, заблеставший в патетике придуманных только лишь им дирижерских превращений, зациклил существо своего взгляда на триединстве представленных в классе участников его исполнительского действия: первый концертмейстер, второй концертмейстер и потолок. Иногда место потолка занимала крыша соседнего здания, что живописно и проникновенно через свежeweымытое окошко затрагивала фокус зрачка, если хоть на чуточку сместить его для кого-то вправо, а для кого-то — влево.

«Я запрещаю вам смотреть на концертмейстеров, даже при всей их привлекательности! Обратитесь к скрипкам, виолончелям! У вас столько вариантов! Стоп! Не надо так свешиваться в стороны! Еще одна точка приложения вашего взгляда и интереса — это партитура», — резюмировал Проваторов.

И вновь назревает давнишняя проблема сопротивления материала: как успевать, как не торопиться, как вовремя выхватить из партитуры все самое необходимое, тут же передать в рукотворящую материю и показать, как делать, да так четко и ясно указать, чтобы все окружающие поняли и беспрекословно последовали не советам, но воле.

Руководить — это не только знать, но и предвидеть. Студент начинает не успевать, он двигает не кистями, но локтями, он теряет свою первичную свободу, загнанную в ранг осознанной необходимости, рамки которой он познал в партитуре, руки рождают симметрию, параллелизм, либо, наоборот, уходят в пробуксовывающую зажатость кистей.

Предвидение — одна из глобальных и важнейших категорий маэстро Проваторова, которая для меня связывается поначалу с неким особенным проникновением в нотный текст, затем построением четкой абстрактной конструкции, модели того, что предстоит воплощать, что реализовывать, анализировать, делать.

«Нет, так не пойдет. Вы схватываетесь только тогда, когда уже заканчиваете: дирижировать-то этим фрагментом вы уже давно прекратили, однако пытаетесь ухватить то, что уже произошло. Хотите

сделать жест, когда уже слышите игру фортепиано. Произведение вы учите давно, но в чем состоит ваше знание — непонятно!

Предваряйте свое форте! Но что с вами?! Когда пианисты сыграли форте, то вы вздрогнули! Нет, все же не буду я выписывать вам творческую похоронную!»

Тут же прозвучало и ироничное замечание в адрес зазевавшегося концертмейстера: «Олечка, вы настолько озабочены своим домашним хозяйством вашей дамской сумочки, что не замечаете, что студент давно перестал дирижировать, а вы продолжаете следовать в своей игре его жесту трехминутной давности».

Студент остановился. Спohватившись, он взял тему и стал вести ее заранее. Но Проваторов запротестовал. Спешка приведет затем к скороговорке, а потом к панике. В итоге вместо бетховенских пассажей появятся в диалектике Проваторова «россиниевские, а лучшем случае — листовские».

И вновь диктатура замечаний нашего героя: «Такое впечатление, что вы этого ждали, что вот-вот оно произойдет, но пропустили. Если вы показываете трубачу вступление, то придайте своему жесту выразительный характер, чтобы он сразу вступил ярко».

Оказывается, иногда можно сделать такое дирижерское движение, из которого не будет выхода, то есть продолжения, которое соблюдет всю необходимую динамику следования музыкальной материи. Если все же такой жест произойдет, то стоит не оглядываться, а идти дальше.

Подобное уплотнение жестикуляции в ненормированном направлении чаще всего производит жест, по своей пластике напоминающий грабли. Разбросанным пальцам рук Проваторов в этом месте противопоставляет кулак: «Вы мешаете оркестру играть быстро, поскольку даёте очень крупные движения кистями. Так сказывается сказка про белого бычка, которого нет. Здесь нет дробления на восемь, а если и есть, то оно носит вспомогательный характер, хранит механическое замедление. А вы как будто препарируете труп этой музыки под луной: все-таки здесь идет дирижирование на четыре. Нет у вас дирижирования, но все-таки нечто сопутствующее этому процессу есть».

Только группируя занятия по разряду тех глубинных дирижерских материй, о которых довелось хоть что-то услышать и на репетициях, и на уроках Проваторова, потихоньку начинаешь понимать, сколь напряженный труд предшествовал кажущейся балетной легкости, хрупкости чувственной ткани, душевной и физиологичной, всех тех, кто сумел что-то делать, что-то говорить за пультом.

Жест удался, он смог выразить и мысли, и партитуру, и даже его понял оркестр в целом и согласился. Однако как отнесутся и растолкуют его отдельные группы инструментов? Ведь жест-то воспринимается по-разному у разных оркестровых групп.

«С вами играют струнники. Соблюдайте прикосновение смычка в жесте. А у вас — сплошное изобилие точек. Улавливайте, чувствуйте свои интонации, а не пианистов. Нет, нет, в этом месте не нужно подбрасывать руку».

Заметно, что этому человеку не дано природного ощущения дирижирования струнными. Ему сложно превратить точку в линию, а отдельный звук в его тягучую длительность. Проваторов пытается изменить положение, как всегда, введением в роль величия артистизма и нежного великолетия воспитательного процесса.

И вот уже что-то одобряется: избранный темп назван правильным. Но атака звука должна соединиться с «tenuto», с выдержанностью и точностью по мере длительности и силы. Держать, тянуть, сливать, соединять свою работу с дыханием струнных.

Спасти отсутствие чувства природного сплетения струнных способна воплощенная, столь вожденная технологичность, именно так хочется именовать это броское древесное ответвление от дирижерской техники. Иначе как можно воссоздать это ощущение тяжести или легкости смычково-струнной тягучести скрипичного оркестрового бытия?

«Третья и четвертая четверть у вас такая же по активности, как и первая и вторая. К тому же на четвертой четверти у вас все мотается, а скрипачи должны в это же время петь».

Эти не злокачественные, а мои представления о дирижерско-преподавательской деятельности Проваторова зрели на протяжении нескольких лет, как и все предыдущие понятия и словеса, которые вели речь о мире этого человека. Поэтому и свести их воедино сложно даже по записям обрывков мыслей, что когда-то озаряли классы и коридоры филармоний, институтов и консерваторий, а затем поволокой лихорадящего почерка обнаруживали свой облик в стане общих и тонких, расплывчато разлинейных тетрадок.

Конечно же, далеко не все студенты Проваторова являют собою существо и лик орангутанга, однако если таковые и появляются на ученическом дирижерском небосклоне, то вызывают у нашего героя неслыханную обыкновенному человеку и дирижеру гамму чувств. Проваторов пытается оправдать, хотя быв самой внутренней духовно-душевной жизни, свою работу потому, выражаясь дипломно-дипломатичным

языком, что в музыкальных заведениях современности, увы, в большом количестве приходится готовить все-таки ремесленников.

Как тут не вспомнить один, почти навеянный отчаянностью монолог Проваторова, который всплывает в уме всякий раз, когда заходишь вместе с маэстро в любую из аудиторий консерватории, когда начинаются занятия или экзамены, когда кто-то берется за дирижирование в попытке подчинить и закабалить ее высочество — музыку.

Невозможно найти слова, как научить самому простому. Тут же растет осмысленный долг перед истиной, перед самовыражением. Редчайшая готовность самоопровержения. Вырастает самая глобальная из хранимых человечеством трудностей — найти общий язык с отдельным человеком, с аудиторией, ответить на вопрос о том, кто кого знает, кто кого выбирает, кто с кем и как уважает или считается.

В установлении и общем представлении нашего героя о профессии соседствуют в единстве цели великого воплощения музыкальной материи все общепринятые и неведомые многим активные слои бытия, спаянные и высказываемые связи мира в форме этики и эстетики, методики и техники, философии и морали, мудрости и искусства. Как передать ученикам, даже самым способным и желающим погрузиться в познание посредством диалога всей палитры этого оригинальнейшего, гравированного веками и эпохами мировоззрения-чуда, которое светит и высвечивается, как азбука вселенной, в каждом штрихе и цвете росинки, что отражает лучистость и каллиграфию почерка одновременно и земли, и неба, если ненароком на них взглянет и составит картинку какой-нибудь наблюдательный человек.

По выходу из академического учебного процесса дирижер может предстать придерживающимся классических постулатов этики, но не техничным, может приблизиться к высокому эпатажу эстетических максим, но не овладеть искусством жеста, либо выдать на выпускном экзамене всю магию академического дирижерского анализа и синтеза, а затем ступешаться от невзгод то ли карьеры, то лисудьбы, и исчезнуть с профессионального небосвода навсегда, так и не привыкнув к причудам требований этого дела.

Недозревший дирижерский продукт рождает отторжение, но не всегда и не у многих. Чаще всего он правит победоносный бал у обывателей, достаивается успеха у так называемой «пестрой публики», которая не подвластна ни менталитету, ни контролю, ни внутренней эволюции высших сил. А мировой стандарт культуры не может воспринять подобную привычку творчества, даже если хорошо взяться, да и поколдовать на рынке мастеров.

Представляете, сколь угодно может развиваться разбег шарлатанов и подобострастных идиотов, которые сумели одипломироваться и постичь тайны муниципальных дворов и их винных погребков, сплотиться решительностью проверенной мысли, да и продефилировать мелкой жестикуляцией на публику.

И снова идет поиск филигранного жеста. На этот раз в руках рождаются указания для различных оркестровых групп. Вопрос в том, как можно их соединить в единой пластике, да еще так, чтобы это было ясно, удобно и эстетично.

Будем знать, что выражение воли не требует мануального напряжения, а высшая степень форте — фортиссимо не связано ни с амплитудой движения рук, ни с тряской человека за пультом, потому как сразу же попадает в категорию неэстетичности.

Антиэстетика просится в прозу обывателей, в это скопление людей с маленькой буквы, потому что только и именно там она сможет претендовать на успех: «грамотный, образованный, и даже с дирижерским характером, но неталантливый».

КЛАДЕЗЬ ТАРАКАНЬЯ

Пожалуй, именно на ученических занятиях в консерваториях, лицеях и институтах приходит понимание того, насколько важна дисциплина сольфеджио в руках будущих становлениях всех на свете маэстро.

Пение или обычное нотное тараканье, что строит самое первичное дирижерское отношение к тексту, уже несет ответственность прямого хода от напечатанного нотного символизма к произнесению, к говорению распевным слогом языка, что выражает существо человеческого организма, запущенного в действие много-много лет тому назад, еще не только для эры додирижерской, но и до нашей.

Воспроизводить звуки различной высоты — это в гармонии органического единения внутренней среды человека и внешнего мира, оно являет человека как вибратор и резонатор, как инструмент, как объектив волны, сгущающей и разрежающей пространство, приближающей и отдаляющей эталонные частички воздуха.

Тараканье — это призвание иного мышления, которое стремишься изо всех сил постичь, поначалу выбирая дуэты верно пропеваемо-проговариваемых нот, чтобы начать внедрять существо знаковой материи в гимнастику своего собственного, голосом озвученного дыхания.

Похоже, что очередную формулу проваторовского дирижерского бытия можно представить или сформулировать в сложной громоздкой форме так: «Если сможешь написанное протаракать, то сможешь и продирижировать».

Петь, пропевать, петь правильно, и точно все считывать, и предподносить связками, вот тогда и начнется истинное и естественное обучение дирижерству, то бишь организованное тараканье.

Восстает память, слух, нормализуется пульсоритм, расцветивается лад — вот что совершает эта фундаментальная наука сольфеджирования. После занятий этой монументальной учебной дисциплиной, как говорят профессионалы высшего дирижерского класса, может произойти, может сбыться чудо, которое вполне может состояться

приблизительно так: «Открою ноты после таких занятий — и слышу абсолютно все!» Хочется добавить: «И знаю абсолютно все!»

Вот она, проторенная маститым тарараканием дорожка, которая уже столь широко обволакивает магистральное дирижерское становление, что, как выражаются пловцы на самых глубоководных дистанциях, «нет резона заниматься тотальным шапкозакидательством».

Вообще-то истинное, самое подготовленное человеческой естественностью тарараканье проистекает, если приноровиться и точно заметить в проваторовских смыслах бытия, из самой отчетливой глубины дыхания, окрещенного у нашего маэстро дыханием художественным, в которое активно и недвусмысленно превращается дыхание личное.

Оно вырастает из физиологии и высокой технологии, когда дирижер начинает дышать вместе с оркестром, со всем спектаклем, вместе с солистом-инструменталистом или певцом, вместе со смычком струнных, его давлением, и фразировкой, и сменой, вместе с основанием мастерства посредством дыхания у духовых, пропуская сквозь себя все, чем в каждый данный момент живет партитура. И вновь дирижер переходит в эпопею актерства, когда мастерит высоту психологического преобразования, когда маневренность человеческих вздохов и выдохов приобретает неопровержимый звонкий художественный характер, интонацию и сложность.

Интонация скрещивает единство понятий музыкальной выразительности и речевой, и спектакль, и инструментальное, и симфоническое действие проникается личностью до степени слияния с личным дыханием, да и начинает дышать само по себе, почти автоматически и отрешенно от усилий воли.

Придание такого особенного смысла дыханию изначально носит некое истинное проваторовско-дирижерское значение, так как вполне привычно говорить о пропускании через себя всей палитры постигнутого мира — будь то поэзии, живописи, литературы, или же просто насыщенной силлогизмами логики или слов-понятий философии.

Кто-то на частичку своей личной жизни погружается в летопись истории, чтобы почуять нрав и норы незабываемых персонажей, кто-то живет в мире литературных героев, конспектируя параграфы для четки прохождения по судьбе, кто-то испещряет грозной символикой несостарившиеся страницы поваренной книги, кто-то изучает пафос звездных карт, чтобы применить и уладить их содержательность в своем мировоззрении, а кто-то дышит вместе с костром, чтобы он разгорелся еще больше.

Понятно, что после подобных ритуальных действий человек иногда не только изменяет пространство, но и сам резко и весьма наглядно меняется, приобретая не только расширенный планетарный масштаб, но и спектр новых понятий, коими для себя и окружающих обрисовывает накопленную им рифмовку своего недолгого жития.

Так и для нашего героя дыхание — это в первую очередь проявление его собственной индивидуальности, которое когда-то было обнаружено, развито, освоено и призвано-признано как фундамент мастерства, как основа творчества. Дыхание поглощает все мелкие штришочки, погрешности, несуразности, возводя в грацию патетики и выносливости, и искусство.

Озвученное дыхание — пение, подвергается продуманнейшему технологическому руководству, мобилизирующему органику слияния человека с тем, чему довелось основаться на чем-то, что строит и благоволит к целостности, к гармонии.

Проваторов растворяется во всем том, что вырастает на пении, он очевидно осознает определенную степень магической адекватности, от которой веет мистикой точного проникновения и столь же емкого воплощения.

Бывает и по-другому, в системе иных сказаний и потребностей, когда дирижер как бы всласть основывается на материале, но не наполняется им, не переживает его, а поживает сам по себе, руля и правя всей диаспорой подопечных нот и иных графомано-графических знаков наряду с обхождением, подчас весьма уважительным, с законами придуманного композитором материала.

И вновь связывается наглядность проваторовских дыхательных экспериментов с духом, с одушевленностью, с весом и отзывчивостью прихотей вдохновения и яркого полета заглянувшей на огонек музыки. Что ему может попротивостоять в безыскусной живности или жильности исполнения? Сухость, жесткость, формальное истощение оттенков и воцарение молекулярно-биологической технологии, что непрерывно оттачивает свой допотопный, но зримый и искусственный силлогизм. Подобное навешивание пронзительных ярлыков сможет выдержать и, заодно, привознести себя, сможет только лишь один разряд музыкальных страстей, которые можно именовать изобразительными. А что Шостакович? Проваторов говорит, что он пострадает меньше, потому что он русский, он не сможет уйти в формализм, он психологизируется.

Только при посещении занятий в классах я смогла оценить, а до этого как-то прочувствовать и понять существо самого первого

исполнительского броска дирижера в пространстве, когда он устремляется схватить кусочек воздушной материи, чтобы ухитриться удержаться за него, не споткнуться, а концентрированно оттолкнуться, приковав к себе оркестр, и пойти дальше.

Ауфтакт Проваторова, как и тысячи ускоряющихся движений десятков примеченных дирижеров, носит бескомпромиссно индивидуальный характер, одновременно утверждая и лик исполнителя, и эпоху, и генетику композитора.

Бесконечной шлифовке и комплексному оттачиванию подвергался в классе этот запускающий и продлевающий вечное дирижерское движение важнейший жест, что заводит могучее коллективное действие, фиксирует сделанное звучание, подводя итог совершенному и складывает, как фабулу всех будущих музыкальноговорящих сюжетов в форму предвосхищения.

Этот начальный жест дирижера по уровню его разработки и меры оттачивания напоминает подготовку прыжка в воду с высотного трамплина, когда уточняется многократно вес каждого пальчика, когда выверяется каждый сантиметр и даже миллиметр шага, когда верность подобранного вдоха и выдоха решает вопрос о жизни или смерти, когда просроченная пауза в пределах пары секунд грозит вот-вот разыгрывающимся землетрясением.

Подготовка и совершение ауфтакта — это козырная карта каждого дирижера, его стиль и его понимание собственного места на земле. Пожалуй, именно при исполнении этого специфического действия и воздействия на оркестр, можно выявить те фрагменты подобия, что соединят в нашем размышлении ауфтактирующего представителя из мира спорта или войны, или цирка, командира какой-то марширующей гимнастической, военной или тигрово-клетковой роты, что пригорюнилась в ожидании очередной порции «ать-два».

Похоже, что сейчас стоит ввести в наш выстраиваемый словарно-понятийный аппарат хватку как элемент дирижерского миропознания, в том числе и логической цепи, что постепенно слагается из самого начального силлогизма, который заправляется ауфтактом.

Заводной импульс ауфтакта как совершенное предвосхитительно-побудительное движение окаймляется плоскостями нескольких точек, размеженных ускорением и временем произнесения этой концентрации энергии и силы жеста. Ауфтакт демонстрирует своим емким мановением груды поставленных пальцев всю эстетическо-историческо-грамматическую связь времен, какая есть только на этом белом свете, неожиданным организационным способом спроецированная в этом

постоянно движущемся квадрате освоенного человеком, приближенного только лишь к нему, отгороженного пространства, что, позабыв о подготовительном прошлом, регулирует и регламентирует будущее в трепыхающей от определенности четкой по наделенности пульсоритмом сетке настоящего.

Если вдруг решиться, да и овульгаризировать линию действительности дирижерской профессии, то можно определить ее как несмыкаемую, как неостанавливаемую цепочку ауфтактов, как надежное предвение обязательного, обязанного состояться ожидания.

Именно ожидание строит процесс исполнения. Звучит могучее форте, однако дирижер готовит уже и постепенное угасание звучности, предварив его осуществление точным указанием посредством очередного ауфтакта нового темпа, увлеченного острым акцентом будущего оттенка тишайшего двойного, а затем и тройного пиано.

Ауфтакт Проваторова — исключительно надежно подготовленный, некий мудрый, но не мудреный, изысканно пластичный и расчитанно-беспрюигрышный. Он задает стилистику и звучания, и движений дирижера.

Секрет ауфтакта — это отгадывание законов, и внутренних, и внешних, самой школы дирижирования, которую создает вольно или невольно каждый великий гражданин земли, каждый маэстро.

Проваторов как-то заметил, что его ауфтакт несет на себе стилистику русской исполнительской школы, идет и собирается от Гаука, Кондрашина, Симеонова, Светланова. Сейчас это драгоценное приобретение от своих учителей и соучеников по ЦМШ и Московской консерватории Проваторов передает своим талантливым и не очень одаренным слушателям.

«Все фразы главного голоса должны заставить себя уважать, научиться сами себе аккомпанировать — ведь они затем вырастают в длительные мелодии. Вы же, как белка в колесе. Подобное бывает у Прокофьева, но у вас в руках не его партитура!»

Аккомпанирующий голос набирает силу для того, чтобы заставить себе аккомпанировать. Проваторов говорит о «женских окончаниях мотива», требует или рекомендует изучить столь досконально партитуру, чтобы выполнить одну из решающих дирижерских задач — этой извечной проблемы по сокращению времени, чтобы крупное произведение стало, обязалось стать маленьким. Как его сложить, укомплектовать, запечатать или упаковать так, чтобы ощущать метрику, но вести интонацией мелодию, пожалуй, на уровне интуиции? Какую еще можно найти первопричину для столь лихой модернизации бытия?

Оказывается, тарараканье — это не только сигнал постижения осознанной собственной и музыкальной адекватности, но и технология, это техногенное обозначение биения ритма во всем его просердечном разнообразии, это чистое пульсирование, его бесконечные смены в этой вечной «Весне священной» и связь с человеческим и дирижерским жестом, но не поведением за пультом.

Дирижерская сила растет по спирали, набирая плоть и материю духа как в верхушке, так и в низине и рук, и ног, и партитурной карты вселенной, она лелеет способность быстро перенимать и воплощать произведения разных стилей, степеней грандиозности, раскрытия в том числе и многогранности всевозможнейших точек спроса и предложения, что отражают и эквилибристику поползновений общества.

Проваторовские личные движения не только по-аристократичному изящны, но и написаны крупным почерком кисти. Он не раз признавался, что мелкие движения ему не подходят, он ведь выбирает не распознанные в себе клеточно-двигательные рефлексy, а практикует позицию, что формирует различные рычаги и техники.

Заметно, как ученики подражают, как хотят насытиться этой встречей с последним из могижан, как норовят хоть немного, хоть как-то ухватиться, пусть даже за одну из отмеченных, понятых и усвоенных деталей, штрихов его техники, затем новобранцы вступают на подиум: кто-то с движением кистей, что пришло от маэстро, кто-то блещет беспрекословным знаменем шикарного аффтакта, кто-то мобилизует внутреннюю энергию интуиции, пытаясь разгадать безотказность ее действия сугубо проверенным опытно-проваторовским путем.

Но все это — лишь помощь, что благоволит к сплетению распростертых стихий многих пар человек. «Вы изучаете Проваторова? Займитесь лучше изучением партитуры», — так наш герой как-то на уроке резюмировал динамику движения учебного процесса.

Верно протараракать ритмическую структуру требует от дирижера огромных способностей и необыкновенного дара, ведь исполнение этого искусства тарараканья сочетается с необходимостью удобного для оркестра жеста, слышание сопрягается с выражением рук, читающих подчас триста смен метра на протяжении шести-семи минут. Попробуй, да и сбейся с метроритма где-нибудь на репетиции в оркестровом составе из человек семидесяти, тут же коллектив разойдется, а то и вовсе остановится.

А как обстоит дело с экономией времени? Этот исполнительский ресурс и категория наполнились исключительной значимостью в невероятном сопоставлении двух выпрєнных крайностей высочайшего

профессионализма и силуэта или тени вхождения в преисподнюю дирижерского миропочтения.

Бывает и так, что дирижер на оркестре учится: он репетирует не исполняемое творение, а модернизирует свой технический арсенал, подбирая на сотне потупленных от удивления глаз жесты и визуальную содержательность терзаний своей трепещущей души.

«Вы иждивенчески используете пианистов в классе: учитесь руководить оркестром прямо на ходу. Нужно было подумать раньше, дома, попытаться хоть что-то понять. До сих пор не знаете, как спеть? Отведите руки. Не напрягайтесь, а то ведь вот-вот начнутся судороги».

Тотальную дирижерскую экономию времени может предложить чрезвычайная подготовленность, обдуманность и продуманность — шаг за шагом — построения всей исполнительской концепции, да и обозначить и вместить туда, казалось, самое невместимое — и момент импровизации, и момент вдохновения.

Так выскальзывают новые, только что постигнутые и негаданно сформулированные положения дирижерской методологии Проваторова, которая как бы то предстает во всем изобилии гармонии, то куда-то непостижимо рассеется, растеряется, да и спрячется, да так глубоко, что не только обнаружить, но и догадаться о ее присутствии хоть в каком-то виде в мире просто невозможно.

Понятно, что активное сбережение времени требует неукоснительного порядка в работе, великолепия и чистоты точнейших формулировок, распределения труда над самыми сложными кусками партитуры, чтобы успеть как можно больше за отведенный к вызреванию початок времени.

О том, что можно как-то запрограммировать даже его величество вдохновение, я, признаюсь честно, никак себе не представляла до знакомства с Проваторовым. Оказывается, и это, столь загадочное отношение человека и пространства можно как-то, вполне конкретно регламентировать, если, правда, умело и проникновенно наладить свои отношения с музой. Она может иногда закапризничать, однако ее королевская конструктивность гарантирует взрастание волшебного цветика, почти семицветика, рядом с которым обосновывается и соколя гордыня огненной жар-птицы, прилетевшей не только из мира господина Стравинского. Она-то и ответит за примус воображения, за расшифровку сложнейшей дороги к исполнению стиля.

Методизм Проваторова господствует с постоянным стимулированием образной и технологичной целесообразности, чем кардинально отличается от звезды Рахлина, который блистал гениальностью

непосредственного художественного озарения на концерте, когда чудесные руки моментально столь облагораживали микрокосм в зале, что мгновенно его молниеносная мысль становилась ясной для всех.

При подобной графике дирижерского дела разве возможно хоть что-то познать, то бишь превратить в методизм, в заправский, передающийся контактным или книжным путем метод, обращенный в предпримчивый методизм?

И все-таки, чему же можно научить, чему можно научиться? Возникает лик вечной буквы «А» — можно познать азы техники, да и постараться прислушиваться виртуальности понимания музыки, а остальная глыба внутреннего проваторовского профессионального бытия ограничивает сочетанием глаголов «должно быть». Должно быть сказано великое то, что студент должен знать об истинных трудностях дирижерского бытия, чтобы не произошло девальвации этого высокочтимого ремесла.

Не совсем понятно, как научить ощущению ответственности перед профессией и перед оркестром, чтобы вместо взаимного обращения в область обезличенного катапультирования, в область взаимообличений, попасть в сферу очищенного мастерством психологизма. Эта загадка — очередная, из числа тех, что обеспечивают тонкость четкой привычки возрождения и одновременно вычитают неблагоприятность размытых стечением обстоятельств нефтеносных государственных потерь.

Именно талисман общения вытаскивает развитость долга и залога, подробно высвобождает природный искус природы, как зеркальное отражение точит жест, каждый раз угадывая отношение спроса и предложения.

Зеркало подтверждает демонстративную показательность включения в быт отдельных уровней сознания, чтобы затем возник автоматически-необходимый отклик подсознания. Необходимо поставить на поток производство изменения близлежащей атмосферной плотности, наподобие работы скульптора, что стремится узнать свою роль в очередной глыбе и глины, и мрамора.

Проваторов требует от глыбы полетной легкости, победоносно-несломимого ощущения пространства, которая предстает неволью перед всяким, кто только сможет опробировать то пронизательное погружение в глубину струнных с физическим ощущением смычка, «ведомому от души к инструменту и обратно».

Требуется природное ощущение слияния с оркестром, причем настолько мощное, что человек зажимается в скобки, правда, не угловые, в полетности высшего технологизма и артистизма.

И вновь происходит добрая вольность объединения высшей пластики, когда воспаряет высокий двустилистник взаимодействия двух пар рук — дирижера и музыканта, когда по приказу вступает и рояль, и литавры, и смычковые, и барабаны, и духовики, и колокольчики, и солисты, и струны, и вся монументальная коллекция премудростей фортепиано, что скрывает и раскрывает тайны педалей, колорита, взаимоотношения планов и тех необходимостей, которых красит звучащие левая дирижерско-человеческая рука.

Столь привередливый спектр требований регулируется всепоглощающей основой основ, где патриотизмом отличается в первую очередь интуиция, что призвана облагораживать и удостаивать путь к палочке и инструменту, туда и обратно.

И все же интуиция воссоздает только лишь общую глубину тишины и продвижения судьбы, и самой по себе человеческой, и плакатной, и житейской, особенно тогда, когда есть возможность задуматься и осознать, как ты двигаешь руками, как передвигаешь ноги, как щекочешь собачку, как совершаешь самый обыкновенный дирижерский жест, избирая свой личный не робкий, но жертвенный фокус пластики.

Великий Проваторов как-то признался, что чаще всего не может определить, почему же все-таки он сделал только так, а не иначе. Именно такое отражение истинности внутреннего мышления не дает повод говорить о хромоте, об уважении к подставленным впопыхах костылям.

Получается, что вполне обстоятельным и пригодным зазором может образоваться между положительной пластикой и горестным изъяном самая натуральная ошибка, определить существо которой способен лишь ребенок.

Как все-таки здорово быть ребенком! Ведь в проваторовских необходимых координатах под параметры этого представителя человечества подпадает и публика, и его дочка Каролина, и вообще всякий и каждый человек, который хоть в какой-то доле своего мировосприятия может приблизиться или встать в ранг ученика или воззрение того, кто желает или способен бесконечно вопрошать и учиться. Пожалуй, одним из могущественных колоритных лозунгов мог бы стать такой: «Вы господин Ребенок?! Вы имеете право на ошибку!»

Опять-таки, если следовать исключительной проваторовской логике, то нашему абстрактному ребенку везет с количеством отведенных ему ошибок: ведь как раз-таки ребенок обладает всем набором магических и самых обычных истин и откровений, которые остальное, выросшее и звездное человечество уже успело растерять за время

взросления. Получается, что его и ошибки вовсе и не ошибки, и не просчеты, и не промашки, и не оплошности, а самые настоящие ключевые слова и повороты мысленности, которые не только блюдут праведность, но и заключают в себе ту великую материализацию воплощений технологичной мудрости, к которой так устремлены все взоры, все призраки, словом, абсолютно все, что разрешает очередное приключение сакраментального удобства освоения всяким новым поколением все более привередливой окружающей и окруженной среды.

Ясно, что глубина полета и переменчивая взаимозаменяемость дирижерских качеств, сложившихся в общепринятом русле профессии, зависит от великого множества компонентов, особенно их если признавать. Да затем не забыть, что спектр таковых присутствует весьма обстоятельно в широте охвата ремесла, призванного быть хоть иногда шарлатанским.

Однако даже безыскусным шарлатанам приходится иметь дело с подлинным мастерством, подчас рассеянным в плоскости человеческой гравитации и земного противостояния материй.

Потому и нововведенное продирижерское понятие «держать оркестр» может вылиться и самоопределиться по метрическому разряду небывалого числа обстоятельств, среди коих находят самовыражение ряд столь разнообразных индивидуальностей, что иногда просто дух захватывает.

Так, в проваторовской мобильной библиотеке дирижерского бытия сохранился очередной уникальный случай.

Один известный дирижер довольно плохо «слышал», если говорить не о слухе вообще, а о музыкальном слухе в частности, которая на дирижерском поприще превращается в хрупкую глобальную проблему, что разрешить ее весьма сложно, практически невозможно.

Однако сия дирижерская персона нашла неожиданный выход: ошибки оркестрантов, которые ей не удавалось исправить вследствие плохого слуха, выправляли приезжие капельмейстеры — дирижеры-гастролеры. У них музыкальный слух был получше, а потому они решительным и вполне победоносным образом, почти энергически расточительным строевым шагом выправляли все, что накопилось в качестве недоделок от сего постоянного начальника.

Маэстро-управляющий не только рос в глазах местной публики, всякий раз предстывая все с большим количеством исправленных недочетов, но и сумел пережить шесть смен составов музыкантов за тридцать лет пребывания на авансцене. Подобное, весьма успешно-

продуктивное делопроизводство, Проваторов бы объяснил одним, ярко укорененным в его мировоззрении понятием — умением «держат оркестр».

Понятно, что сюда добавляются и другие, вполне обнаруженные и резонные качества, среди которых, понятно, — воля, темперамент, память, умноженные на парадокс ясной и подчас исключительно привередливой жестокости, при которой слова не выбираются, директора изгоняются, желательно за дверь, а музыканты по всем шкалам и градациям бытия направленно остепеняются.

И вновь речь сама по себе ведется из толкования той системы компенсаторских качеств, которая нами постигнута немного раньше, когда стоит немного набраться складированных штришочков и черточек, которые позволяют совершать собственное элитное дело, возвращенное на умении и позволении том самом, настоящем — держать оркестр, держать или улыбкой, или плетью. Кто как может или желает.

Обычно высота обозначает степень постижения русской природы, как в литературных романах, как в акварелях и масляных холстах, так и исписанной нотками партитуре Рахманинова. Как ее отразить в жестах, даже если предложить их высоченными, приближенными по рангу или классу к модели распростертого человеческого роста, решает каждый по-своему, по своей собственной высоте и предназначению. Однако одно можно заметить точно: возвышенность, даже если она обозначена аккуратным силуэтом православных рук, не всегда верно и точно отражает даже такую легкую, неполированную поверхность красоты.

Иногда патетика жестоких или жестких дирижеров, которую они обращают к оркестрам, носит диалектический характер. Однако несколько раз приходилось вкушать эквилибристику прихотливых пасквилей, обращенных как раз-таки в адрес дирижеров, усвоенных и оприходованных эксклюзивным мастерством сообщества оркестрантов.

Так, довелось побывать свидетелем громкопроизносимого то ли сговора, то ли говора, то ли уговора, который намеревался править новым, только создаваемым миром взаимоотношений дирижера и людского созвучного целого.

Только выпущенному со студенческой скамейки новоявленному дирижеру предстояло одно из первых выступлений перед публикой. Однако отметим сразу: этот дефилирующий по сцене новобранец, если его огнести или разместить по категориям элитного дирижерского

мастерства, невольно попадал в класс орангутангов, потому как еще в консерваторской аудитории всем стало ясно, что ему весьма активно не хватает ни воли, ни техники в командирских движениях, к тому же сия персона довольно часто своими надуманными жестами провоцировала исключительно грубое и сжатое звучание.

Мой приноровленный слух уже как-то сумел воспринять то необыкновенно грубое и даже вульгарное звучание группы медных и духовых, которое порождал даже во вполне приличном оркестре взмах этого господина с палочкой в форме жестикулирующего где-то на проселочной дороге полицейского.

Сами оркестранты, духовики, особенно трубачи признались, что капельмейстер заводит их жестом снова и снова, однако, дав возможность приличного продолжения их совместного дела, тут же начинает всовывать палки в колеса: вскорости обрубает последующим движением рук, не сумев обеспечить продление весьма успешно стартовавшего исполнения, этого запущенного на несколько мгновений вечного двигателя музыкального процесса.

А сами оркестранты перед репетицией, а затем и концертом, окроленно, но отнюдь не цинично обсуждали технологию соединения их исполнительских групп, чтобы облегчить не столько долю дирижера, сколько собственное участие в общем исполнительском деле: «Я слушаю струнников, а ты прислушиваешься к духовикам. Найдем друг друга, соединимся, и сыграем якобы по руке дирижера».

С музыкантами дирижеру повезло: они выполнили условленную договоренность, однако как тут не внять Проваторову, когда он тихонечко заметил, что все-таки марш носит поступательный, но не военный характер в такой знакомой всем Шестой симфонии Чайковского.

После обучения исполнению Шестой симфонии Бетховена в консерваторском классе Проваторов как-то заметил, естественно, уже на выходе из сих музыкально-музыкаловедческих апартаментов, что многие хорошие ученики — это, как правило, предатели. Горестность и привычный трагизм подобного самоутверждения нового человека, который приходит в дирижерский мир, не раз подтверждалась на самых неожиданных и интересных примерах, причем для меня подчас подкрепленных чисто визуальным отношением к миру исполнительских иллюзий.

Природа заимствования, что непреклонно сопутствует миропостижению посредством обучения, предполагает вполне конкретную, совместную чеканку всего спектра рукополагающих дирижерских направлений, которая пестрит только что воплощенно-изученными элементами а-ля «ученик-учитель».

А потому приходится лицезить в фокусе новорожденного российского капитализма, как блистают шикарные заимствования от Проваторова в формах и видах самых неожиданных пластических ракурсах то на повороте извилин судьбы дирижерского прошлого, то на стройке добротного исполнительского дома какого-то из великих или средних оркестров, то на подиумах самых высокочтимых и сакраментальных наречий самых приличествующих общепризнанных в эпоху тотальных перемен заведений.

Проваторов снова требует точного исполнения фактуры Шестой симфонии Бетховена, обращая свои категориальные замечания как к испытываемому ученику, так и к пианистам, что практикуют и тут же предъявляют свое понимание немецкого гения. Не подходит этот предложенный бедный этюдный ряд, в котором теряется момент пасторальности. Виртуозность? Но она — это лишь вопрос достижений цивилизации, но здесь царит природа.

Указанная техничность растворяется в потемках тающей пластичности. Нарастает почему-то буря, когда принято полагать, что здесь должно быть лучезарное спокойствие.

Нет, рука здесь не может устоять, она утонет, потому как студент превратил ее движение в тремоло: «Нужно дробить, но дробить нужно в теме».

Словом, если мы обращаемся к гению, то все должны воспринимать это смело, на веру, без доказательств, без пафоса, без иллюзий, без счета, романтических поползновений и прикрас.

И восстает ярусность бытования педагогики как таковой, если она поручена человеку по прозвищу «Великий», ведь бытовые дела по воплощенному поиску и заучиванию жестов не могут вечно интересовать путешественников в мир классных дирижерских превращений.

Пианисты слегка застревают. Подобное поведение им можно простить — ведь сложна фактура Шестой, она повелевает бетховенской внутренней полифонией. И вновь призыв обратиться к тому, чему нельзя научить: слог идет о вызове или рождении внутренней энергии, об ее использовании, причем лучше всего не экономном.

Два разреза огульного заставления — мелодия трепещет на уровне своих широт и законов, а остигатная колика блюдет свою фразу и голубит, пробивает дно. Ауфтакты получают, идет хороший темп, но мелодия требует большей свободы, а «у вас все закидает».

Проваторов требует введения элемента пантомимы в дирижирование вообще, а в исполнении Шестой симфонии Бетховена в частности. Тут же начинает фигурировать Марсель Марсо: его миниатюры,

облаченные по проваторовской модели в тонкое существо дирижирования, предлагают в активном визуальном ряду ту бессловную существенность, что продевает всю деликатную эстетику каждой профессии.

«Тремоло фортиссимо нужно до самого конца взять у всех оркестрантов!» И снова предлагается поиск того, чему нельзя научить. Если удастся обнаружить хоть что-то из этой непривычной области в собственной внутренней природе и интеллекте, тогда вполне возможно сделать первый шаг по направлению к аккумуляции личной и общественной профпригодности.

И вновь дирижер выполняет чью-то роль: на этот раз он призван быть индикатором того, чтобы не было игры по тактам. И вновь мешают параллельные руки. Если энергии мало, то она потом дополнительно набирается. Если ее не хватает в руках, то ее иногда можно подобрать фиолетовостью: взял, да и дирижер за пультом неожиданно побагровел, либо из-за тревожного ощущения собственной неполноценности, либо из-за неустойчивого поворотика истории под ногами, или же из-за накала страстей в партитуре.

Озадаченный невероятной степенью ярости правящего бал капельмейстера, оркестр может на несколько мгновений едва заметно ступешаться, а затем все же выполнить это, в такой странной форме оглашенное руководство к совместному действию.

Дирижер в такие решительные минуты мог напомнить электрический провод, которому неожиданно придали слишком уж высоченную температуру и протяжения, и накаливания. Подумайте только — сколь важен иногда врожденный цвет лица, особенно тогда, когда он может быстро и с энтузиазмом приобретать весьма отчетливую гамму многоговорящих оттенков. Так что фиолетовость может весьма резонно послужить сигналом электричества, саккамулированного человеком, признав четкое средоточение энергии, которой в конце концов наберется с лихвой даже у вполне суховатого на вид дирижера, которому во время исполнения и вовремя удавалось сотворить и взять фортиссимо.

Проваторов разъясняет существо крестьянского добродушного юмора, легкая поволока которого должна пройти сквозь исполнение этого фрагмента бетховенского текста. Откуда у маэстро подобные точные познания о такой загадочной мысли полей и лесов? Неужели, и этому учат в абсолютной величине московской консерватории!? Но, скорее всего, в маэстро полной грудью бытия говорит живущая в нем единственная основополагающая синьора его жизни под назва-

нием мудрость. Ведь именно крестьянский добродушный юмор, распростертый по всей округности и кромке средней полосы, отличает ту неимоверно крохкую и крошечную дольку «чуть-чуть», которую так ценит и мастерит в своем миропризнании маэстро Проваторов.

До чего же здесь важны эти микроскопические отклонения от темпа!

«Кларнеты, играйте по темпу, но не торопясь! Шестая симфония предательски проста. Но как выразить эту простоту в жесте? На хирургов не обижаются. Я бы хотел, чтобы это прозвучало как счастье, как лучик света, не теряя темпа, нужно делать диминуэндо!»

О, как элитна фраза Проваторова, которая плетет искусность продолжения, самого устойчивого, ловкого, почетного, увенчанного знанием, пламенем и протяжностью основания. И здесь в моем мировоззрении восстала эпоха обреченного познания, которое придиричиво вкрадывается в каждое то, что вырастает немного позже, врываясь в структуру неги и утреннего бытия, в богатый полет всякой гуттаперчивой фантазии, впивается в память терпения и бдительности, в разговор памятников на кладбищенском теле, в заранее уготовленную еще самыми далекими предками, иногда дежурную категорию двух слов: «проблема» и ее «решение».

На занятиях, которые проводил маэстро в консерватории, я смогла то ли понять, то ли уразуметь, как важно суметь обнаружить, поставить проблему в тексте, чтобы затем направиться в сторону ее разрешения. Оказывается, что уже активно начинает проклевываться дирижерский талант, если человек смог выучить произведение так, чтобы это имело хоть какое-то значение для тех, кто находится именно сегодня в учебном классе консерватории.

То, что принес студент именно в этот день на урок, Проваторов определил как «скатерть-самобранку». Наверное, каждый из нас сможет наделить возможностями и потенциалами этот древнерусский предмет, насыщенный всевозможными пользами и причиндалами, такими утерянными в последние пары десятков лет.

Ясно, что у каждого непегого человека на земле своя собственная пелеринообразная скатерть-самобранка, каждый набирает в свою обитель и в свое мировоззрение единственное то, что пригодно, что подходит ему, что отвечает его мыслям и здравому смыслу.

А потому можно, оказывается установить, сколь много всего необычайного и невероятного расположилось в партитуре, то бишь в скатерти-самобранке каждого композитора, о чем никогда не подозревал ни он сам, ни многие поколения дирижеров, ни Проваторов, ни вся консерваторская аудитория, ни клиенты соседнего бара, ни профессура

на соседнем троллейбусном пяточке, ни громоотвод на крыше, ни привычка классного руководителя стучать кончиком мизинца по столу, ни прихоть грача, что уволок-таки ветку с макушки дерева сада, ни сама прибаутка, чем-то напоминающая колыбельную, притаившуюся в тихой заводи, что приголубила колясочку с бесценным младенцем недалеко от поворота на юго-запад вычищенного до прозрачности слез игривого не столичного, но провинциального города.

Случаются весьма примечательные истории, когда человек со своей скатертью-самобранкой пробирается к такому же устройству, что расположилось недалеко от входа во всякое приличное учебное заведение, к скатерти-самобранке всех эпох и всех народов, именованного столь прозаичным словом, как библиотека.

Взял себе, замахнулся, да и набрал, сколько захочется. Только брать все время приходится из окружающей среды, желательно из неосвоенной никакими образцами и изречениями природы, как всегда, уверенной в себе и ненапряженной, тогда не сомневайтесь, придет вам навстречу гений, гений чистой, очищенной гармонии.

«А у вас эти проблемы просто не ставятся и не решаются. Интонационному богатству Бетховена требуется и конгениальное решение. Моменту наибольшей кульминации предшествует момент наибольшего затишья. Хотя дирижер этого не показывает, вы, господа концертмейстеры, хоть сами это сыграйте».

И вновь звучит ода искусству шарлатанской профессии. Активно показываются всевозможные вступления, но они почему-то не обращены к оркестру, они существуют сами по себе. Будьте, однако уверены, что если подобное случится, как говорят, «на оркестре», то музыкантысмогут предложить нечто свое, даже организованное, даже весьма приличное. Да и дирижеришке никто не пожелает даже шепотного признания или призвания в том, что он является шарлатаном.

Проваторов как-то подчеркнул, что есть несколько пословиц, которые уточняют, которые объединяют процесс засыпания, когда в приверженности одному пульсу растет, вырастает, громыхая, монотонность.

Да, приключается очередная степень прозрения, когда пытаешься проникнуться и количеством, и содержанием всех тех эксклюзивно-бесчисленных скатертей-самобранок, которые только умудряются притащить на занятия по дирижированию и студенты, и мастерские, и гении, как композиторские, так и капельмейстерские.

Остается еще один, весьма примечательный вопрос во всей этой кутерьме стилей и эпох, — это проблема подключения ко всему происходящему слушателя, то есть речь идет именно о засыпании. Нет,

нет, мы не обиделись, но мне пора домой. Проваторов говорит в таком случае о специфике исполнения и слушания крупных произведений. Нужно обратиться к синтаксису, поделиться интонированием, тогда не нарушается глобальный момент формы, тогда выплывает содержание, тогда зритель доволен представленным ему крупным и достойным минимализмом, он приходит и уходит, ошарашенный и довольный.

Если дирижер идет по направлению не к трамваю, а к пульту, чаще всего расположенному на сцене, то всем интересующимся лицам и фигурам становится ясно, кто будет на сие время и место руководить. Как-то Проваторов уверенно заметил по этому поводу, что подчас отношениями дирижера и оркестра правят разнообразные звериные инстинкты, размноженные и усовершенствованные его величеством человеком.

О, так невольно захочется предпочесть менее способного, но фаната, что страждет и целеустремляется в своем собственном и общественном развитии.

Иногда подобное форматворчество преумножается на ряд качеств, активированных, как молекула воды, в которую уплывают тройка атомов, а затем растворяется способность и талант, прошедшие горнило обыкновенной человеческой лени. Вода, как и яблочный сок, уходит в землю, испаряется, замерзает, угрожает наводнением, причиняет вред или пользу, ускользывает в дырочку ванны, плетет брызгами водоворот горной речки, улыбается с вершины Арарата, свозит небесным металлломом, комментирует и разъясняет, как очистить и как сберечь до полного раскрытия дар, умалчивает о ледниковом периоде для непосвященных, путешествует по меридианным океанам земли, побеждает в количестве осадков, преподнесенных зевающим метеорологам. Словом, простота рассредоточения и приключений воды на фоне шарика, — это всего лишь очередной признак гениальности.

Предательская простота дирижирования произведением Брамса в консерваторском классе упреждает момент славословия композитору, который с изящной легкостью установил в партитуре суперчелный размер два на два.

Получается, что если Брамса уподобить значимости воды во вселенной, то все-таки дирижировать нужно не метром, а содержанием. Стоит поставить и ветреный вопрос надумавшегося до остервенения мысленностью добряка, что придумал и интеллигентно пропустил сквозь себя то, что сможет сказать он, и что мог бы высказать посредством этих чуждых, намагниченных дирижерских рук Брамса.

Столь пасмурные для незрелого студенческо-дирижерского ума, что где-то зреет незлокачественной опухолью в классе на верхнем этаже библиотечной полки, что обустроила свой быт в пыли уважаемых кижовых книжек.

Проваторов гранит и чеканит умы последующим комментарием и объяснением, помогает углубиться в самую интонационную сферу, в стиль и темперамент Брамса.

Если обращаться к самым азам, то высвечивается разложение музыки на такты. Понятно, что таким двутактным, бестактным образом как раз и исчезает музыка. Сохранить и продолжить ее содержательность поможет интонация интуиции, что возвращает поле глубокой инстинктивной насыщенности, почти электрической, почти рычажной, почти каретно-почтовой, почти багательной, почти отчетливой.

Утонченный вкус в проваторовских мерках — это гурманство, но все-таки и ему свойственна только иногда утонченная красота. Изошренная утонченность, ненатуральная красота, к которой ведет в дирижерском классе исключительная методическая изобретательность. Тонкость, естественность, вкус избалованный, изнеженный до фантастичности. Иногда стоит прогнать своего повара, провозгласить гурманство вкуса, подчас утратившего свою естественность. Приготовление блюда — это обустройство структуры, строения, обналичивающего форму. Трагично, если грамотный, образованный, с дирижерским характером, но не талантливый.

Проваторов анализирует слепок Брамса, что представила ручная скульптурная работа студента в классе. Сложно записать, легче запомнить. Единицы музыкантов понимают значимость трактовки. Оркестр? Он страдает меццо-сопранизмом. Если меццо-сопрано не получается жестом, то должны найтись необходимые слова.

У Брамса есть много фактурно-ритмической игры. Аккомпанирующее пиано и солирующее требует различной степени окраски по тембрности. Нужно учиться держать целые пласты фортиссимо, в противность предложенному варианту, когда фортиссимо излагается отдельными аккордами.

Ох, как всегда везет именно тем, кого смогут не только заметить, но и оценить, в том числе и гениям, уже умершим, но постоянно вызываемым в тысячах лауреатов нобелевских и иных премий, и простых студентов, что пасут каждого из непринужденных или принужденных быть вызываемыми гениев в аудиториях.

Если хотя бы во рту нет ощущения вкуса этой музыки, то сложно прочувствовать талантливость автора в развитии мелодизма, в следо-

вании интонационно обогащенному содержанию, в становлении мысли — и своей, и авторской.

Иногда кто-то желает включить и в фокус исполнения обывателя, который грациозно тоскует о корриде, о голосе, о прибаутке, о несинтетической материи, о стройнящих ноги сапогах, о льняных простынях, о несильной простуде, о ясном разделении добра и зла в мире, о низкой кварплате, об удобном месте на кладбище, о близком колодце на даче, о посильной поклаже, о ровных дровах, о неопаздывающем будильнике, о зрелой, но не начальной стадии развития капитализма.

БОИ КОМПОЗИТОРАМ

В очередной раз речь пойдет о трактовке исполняемого творения — воплощении стиля и установлении трактовки. Подобные задания входят в искус приобретения чистого дирижерского ремесла, а потому не могут не пройти бесследно сквозь сферу чистого проваторовского бытия.

Быть может, у вас была и трактовка и точно выстроенная стилистика всей вашей жизни, но она не отражается ни в ходе судьбы, ни в дирижировании в классе. Чья-то у вас трактовка? Ленинская? У Проваторова — головановско-шаляпинская. Но эту музыку, которую вы не столько трактуете, сколько просто играете, такой-то — и в помине нет во всей истории музыки.

Вступает в ход и практику размежевание материй — происходит разделение на способно-талантливых и талантливо-гениальных — вот что может свершить исполнительство. Речь идет, как вы уже поняли, о том, сколь глубоко может вмешаться дирижер своим, чаще всего исполнительским мышлением и обхождением в тончайшие ткани высокой художественности — в святую святых, где воцарилась ее величество Муза — в композиторское творчество, освятить которое может только лишь та самая когорта талантливо-гениальных, что знают и ведают не только традиции бытия сочинителей и исполнений, но и утверждают свое собственное место на горизонте исключительно широкой и глубинной, но не массовой культуры.

О, каких только приключенческих былин удалось и довелось пронаблюдать на веку общения с маэстро Проваторовым, когда в присутственных местах театра в буквальном смысле шло сотворчество композитора и дирижера, которое готовило внутренним напряженным трудом необыкновенное сотрудничество в актуальном деле будущей постановки.

Я не раз думала о том, какое место смог бы занять в галерее сочиняющих персон маэстро Проваторов, если он так легко, просто, и главное, незаметно, выстраивает доверительные отношения не только с композиторами, но и с оркестровой рифмовкой их четко-четочных произведений.

Юного Проваторова как-то запер известный композитор Дер-жинский в далекие времена тридцатых или сороковых годов прошлого века в своем кабинете в консерватории и не выпускал некоторое время. А Проваторов взял, да и сочинил «Колыбельную». При поступлении в московскую консерваторию взял, да и сыграл ее великому Гольденвейзеру и тут же получил высшую похвалу, которую только можно было вызвать в то далекое, почему-то решетчатое время.

— Чье это произведение? — спросил Александр Борисович Гольденвейзер.

— Мое, — уверенно сказал правду будущий маэстро Проваторов.

С тех проверенных историей времен и повелось это поверженное наслоение эпох и менестрелей, творчеств и фантазий, привычек и воображений, лебедей, воробьев и сов.

Теперь вы сможете представить, сколь глубокое участие предполагается или держится в секрете всей массы, что скопилась на велосипедном колесе за время поездки вдоль сберегаемого хорошо обученными лесниками и лесничими опушенно-опушечного леса, на прихоти разомлевшего небосвода, на столпотворении негрозных и несредневековых башен, провисших с экватора до приблизительных космических тел, на перегрузке мастерка, что строит пирамидальную конструкцию вставных челюстей и вставных десен, на лепной придирке каменотеса, что правит бал в преисподней, на рубрикации уважаемой газеты, что неволью сплетает каждый божий день, рожденный волей земли в форме добротной сверстанной полосы «событий и размышлений», на горнодобывающую отрасль всего южного разлома таежных гор, что развенчали покрытие и приверженность сиюминутных звончков, что висят легкой заводью ломких стержней атомной станции, сползая с добротного потолка, на котором разместились несколько пар люстр из чистого, как беззвучный испуг ребенка, созревшего горного хрусталя, подвижного, как перевод часовой стрелки на летнее определение и значение времени.

Если становишься перед пианистами в консерваторском классе или предстаешь перед оркестром в репетиционном зале, то нельзя прятать глаза. Этот совет не прихоть, а необходимый логический элемент сложной и тяжелой работы, такой, чтобы глаз приняли за действительность, а поворот зрачка не пришелся знаком неопознанного летающего или передвигающегося объекта.

Поиск ответа, как и ответственности приветливо-грациозной мускулатуры глаз разрешается дома или перед хорошо установленным зеркалом, главное, не начать или продолжить усовершенствование

точного и решительного взгляда посредством блуждающего и вопро-
сительного взирания на находящийся в неловком ожидании указаний
коллективе.

Это, по проваторовским меркам, можно уподобить началу карье-
ры отменного или просто отличного космонавта, который готовится
к запуску ракеты на королевский счет «пять, четыре, два, три, один»
и только после пуска, после отрыва от земли становится космонавтом.

СКИФЫ КТО?

И вновь рассекает пламя одна весьма примечательная в последней из новейших историй и истории дилемма, которая размежевывает территорию владения двух грациозных понятий — интеллекта и национальности. Как всегда, для нас выделяется степень смешения этих двух мощнейших слов, которые, никоим образом не убыстряя темпа, становятся отцами и правоприменниками образованного происхождения всякого продукта, чтобы в долговой яме поспорить, насколько он является породистым щенком или даже человеческим ребенком этих двух виртуознейших чувственностей — национальности и интеллекта.

Понятно, что в нашем одиознейшем исследовании всестороннему то ли прощупыванию, то ли анализу подвергается самое расплывчатое из всех самых ближних понятий, среди которых и музыка.

Дело в том, что именно эти два повстречавшиеся почти случайно слова, перерастающие, переросшие в понятия, громогласным зовом переходящие в категории, с двух главенствующих сторон строят тотальное мировоззрение Проваторова и обтесывают каждое из тех ключевых премудростей и матерчатых прибауток, расположившихся в секторе человеческого ума, что красят и привлекают высокие, тонкие и низкорастущие гавани ярких и всевозможных идей и обыкновенных, незащищенных, но умственных потенциалов, удаляющихся и приближающихся к каждому, кто только ни есть на земле, как обнародованные местным любительским телескопом галактики или просто планеты, или голубизна, или просто обыкновенные чистые небеса или очередной звездопад, как всегда, где-то в середине августа, если считать по такому привычному, нашему провинциальному земному времени.

У Проваторова — очередной день работы в филармоническом оркестре. Сегодня он какой-то весьма приметной заезжей гастролерше растолковывал, как важны ряд мгновений или же тихих вечностей в установлении отношений дирижера с оркестровым целым, с литым коллективом людей. Неопределенно сколько времени проходит от самых первоначальных, самых и нежных, и чистых истоков до прекрасной

трезубцевой лилии, что испокон выписывает звучащую музыкальную историю человечества.

Проваторовское определение и объем нашей с вами скифовости включает, как удалось заметить мне на протяжении нашего знакомства, активное присутствие, почти процветенное слияние и сияние двух партитур: одной — Стравинского, а другой — Прокофьева, «Весны священной» и «Скифской сюиты», всю русскую историю Проваторов ощущает как партитуру, как собранную, как знаменательную, как открытую книгу, которая лежит перед глазами, чтобы черпать из нее все больше, все точнее, все многограннее и решительнее, чем больше времени пройдет, тем дольше будет летописная память.

РУССКИЙ МОЦАРТ

Все тотальное проваторовское мировоззрение, в том числе нами избранная его часть, для нашего с вами проникновения и познания, все время, самым невероятным и могущественным образом, включает и его самую неловкую, оборотневую, почти черную сторону, оказывается в посюсторонней прихотливой чистоте, бывает и такой неизна-ночной, но поголовной петлей, которая обращена к двум то ли людям, то ли Богам.

Я поняла, и вы поняли, что речь идет, естественно, о Шостаковиче и Моцарте. Причем именно в стихии нашего повествования, непреклонно соблюдая хронологический порядок, поначалу все-таки проживал в необходимости не нашего, но исторического подсознания, увенчанного лавром Проваторова, все-таки русский Шостакович, а потом уже и Моцарт, тоже почему-то обрусевший, однако не до самых глубин души или поэтической нотной графики, но до понимания того, что иностранец иногда тоже может стать русским.

По нашим и проваторовским образам и образцам, постигающим действительность, и неким довольно загадочным образом сохранившим летописную первозданность, структурирующим уже созданный миропорядок по признанной и пережитой материи и правилам Шостаковича, довелось прожить несколько лет, которые потрясли сознание и зовут за собою снова и снова, как будто строят миропорядок сызнава и сызмальства, как будто переносят рамочную волейбольную сетку в мир потускневшей желтой природы, тихой, осенне-ярмарочной, горделиво-изысканной, бережной, трудолюбивой и той, которая не стережет упавший мячик в краске спортивной детской площадки, который сбегает из углов замороженного динамика, норovia пролезть все дальше и дальше, почти за ветхое ограждение из рук, поставленное неумелыми игроками, почти сегодняшними новобранцами.

Основополагающим тезисом приветствия Моцарта на заснеженной пустыне ломкой тайги стало одно подозрение, замеченное вдоволь одним писателем или еще кем-то. Говорят, что Моцарт ловил шпагой снег, причем делал это весьма грациозно и изящно, почти всегда умело

переноса и живописуя белую равнину в форме инкрустации свежей снежинки на поверхность кружевной долины свежелитого металла.

Хочется из этой оригинальной, но выдуманной, книжной Моцерианы взять именно шпагу, ту, которую нельзя отточить до глубины и эзмерности, которую хранит только лишь господь, чтобы периодически, но очень редко извергать в форме молний, иногда шарообразных, вниз, иногда на землю, подопечных, иногда на людей.

Как нельзя до самого конца, или наоборот, самого начала, наострить и нож, и шпагу, так и в самом ярчайшем пунктике проваторовского мировоззрения полагается отслеживать и уважать одну исключительно доскональную тактичную черту — это четко выстроенное, сбереженное в эпоху и застоев, и перемен — чистое отношение к Моцарту.

Дело в том, что в проваторовском идеале располагается утверждение о том, что он ни разу не слышал более или менее достойного исполнения произведений этого композитора. Он придирчиво разбирает интерпретации своих коллег — у одного Моцарт слишком солнечный, у другого — слишком уж мрачный, у третьего — гуманно-добрый, у кого-то — очень ласковый, отзывчивый, просторечный, цыганско-романсный, словом, всегда односторонний.

По Проваторову — Моцарт просто гармоничен, как мир. Если взять его радость, грусть, то это все слишком односторонне, это не отражает разнообразия, единства, а значит, и гармонии всего мира.

Так живут в Проваторове три представления — о необходимой «всеядности, то есть всеисполняемости» дирижерского ремесла, о грандиозно воплощенном Шостаковиче и вечно недостижимой для воплощения гармонии Моцарта.

Стоит здесь привести, как всегда, емкое определение Проваторова, которое касается, как всякая картина, висящая в Эрмитаже, всех краугольных и кругосветных и потрясений, и стен мира.

«Моцарт — это космическое отражение сложности и простоты».

А потому и каждое высказанное слово на сцене, всякий высеченный жест, несут тончайшую смысловую нагрузку. Причем в такой степени ясную и яркую, что она понятна абсолютно всем.

Гармония простоты, простота в гармонии, или же гармония — простота, есть простота. Похоже, что именно так просвечивается талант Моцарта — как живая материя по сути своему и строению необычайно сложна, так и все и нечто живое выглядит абсолютно просто».

Вот где уж восстает сам по себе, кардинально обыкновенный талант Моцарта, его секрет, нечто конкретно живое, трепетно-порхаю-

щее, а при ближайшем рассмотрении — неуловимость невероятной сложности и неподвижности внутреннего строения. В эту невиданную сложность вкрадывается и веская неправильность многоликих подходов тех, кто преступал или переступал веками или отдельными, механическими выступлениями исконные правила тех, кто готов предложить, создать совершенно новое осмысление мира.

Но всегда, во все времена Моцарт — это все равно дважды два равняется пять. О, эта великая и великолепная, величественная фигура, что строит мироздание, как обычно, по совершенному образцу, чтобы пригвоздиться очередным веком на шрапнель боевого стрелка, чтобы познать старое и обустроить новое, абсолютно признанное и необходимое колыхание мироздания, привычное, точное, неприхотливое, а потому и беспричинно ласковое, обиходное, а потому и незаметное.

Я как-то поняла, и тут же себе представила, что Моцарт Проваторова носит характер исконно русского человека. Он рос и воспитывался в семье какого-то постояльца из Приуралья, Прикамья или Приволжья. В отличие от западноевропейского Моцарта, у него есть душа, а в отличие от американского, нет глупости, четкой, поверхностной гармоничности.

Русский Моцарт нежно влюбчив, добродушно искрист, искренне красив. Притворство и шутовство намечается, но оно не главенствует как во всем мире, так и в Моцарте. Как обычно, спорят и добро, и зло, воля и необходимость, и прилежные черты характера, и кровь, словом, все, что причинно, что обуславливает всякое, в том числе и музыкальное движение.

Конечно, не обходится и без домашнего воспитания, без аквамаринового аквариума на кухне, настолько глубоко наш Моцарт, как и главный герой, маэстро Проваторов воспринял и тематику русской философии, которые вошли в категории его мировоззрения. Русский Моцарт смешан с Шостаковичем, а потому носит в себе на уровне первопрочтения столпотворенных генов весь широкоплечий трагизм русской истории, обозначив своим давнишним вековым присутствием весь спектр постепенно присоединяемых к Российской дали и шири сети рек, морей, озер, полей, арктик, степей, пустынь и гаваней.

Русскую долю во всемирной Моцартиане обуславливает, как мы уже поняли и объяснили, именно этап происхождения этого то ли Бога, то ли человека. Ведь он, на этот не бахо-бетховенский раз, не чистопородный немец, он австрияк, он, австровенгр, он западный славянин, приближенный без границы к Востоку, что значит — к нам.

Невольно получается, что букет национальностей собирается в круг центра, словно секретничает с голубями промежуточного, каждого из миров, что размежевались на человеческой карте, чтобы признать действительность друг друга.

Конечно же, и в русском Моцарте есть немецко-австрийский ген, что ратует за вечный порядок целостного расположения нот и графленых линеечек, разбежавшихся по партитурным строкам, входя аккуратно и прямоком в коллекцию чистейших нитей, подаренных всей русской культуре еще графом Толстым.

Проваторов никогда, вместе со своим Моцартом, не мстит, он живет только по одной известной русской новозавещанной формуле — не противиться злу силою, чтобы зло не размножалось, чтобы он не вкусило то ли арифметической, то ли геометрической прогрессии, переходя за тактовую черту, потому что знает, что подобное зло, и зло вообще — одно, слишком громоздкое, оно пробуждается тяжелейшей ношей абсолютно для всех, становится приблизительно-приближенным к каждому, маленькому и большому, к хрупкому и излишне рентабельному, к школьнику и новому соседу, к храбрецу и мародеру, к привычке покашливать или чихать в неудобное для нерях время, к щекотливому положению в обществе, к плющу, что никогда не цветет на черепичной крыше, к майке с забытым символом государства.

Понятно, почему именно русский Моцарт занялся таким активным размежеванием добра и зла в мире, почему отличает правую и левую щеку, родимое пятно на аллее кленово-яблочного сада, не покушаясь на чистосердечие и памятность добра, что познал и хранит человек от природы, что сумела стерпеть все, спутав и щеки, и наследников, подставляющих одну за другой для удара.

Этапность и этапированность зла может быть поколеблена совестью, призванной сберечь храмовость и кантиленность души, заговор, за исполнение которого, как всегда, отвечает только лишь признанная категорией человеческого мирозерцания и миропорядка — ее величество совесть.

Она-то как раз и может сказать, рассказать, поведать о приключениях человеческой судьбы, тонированной и приближенной для полета в параметрах планетарного масштаба. Ведь летают, в основном, люди. Ведь сноровка всякого человека — это не быть зверем.

Вот, вновь налицо — привычка мыслить по-славяномоцартовски. Русский Моцарт, в отличие от Проваторова, выходит из театра вместе с толпой, которая только-только слушала его музыку. Главное при этом, как у Радзинского, не перепутать Бетховена с Моцартом.

А то ведь Моцарт привык шагать по миру, как ему заблагорассудится, путать и коверкать эпохи, стили и образы жизни, борцов за мир, человеческие и шахматные фигуры, да так, что лозунги и прихожане начнут двигаться чуть ли наоборот: слева направо и сверху вниз, как туманная облачность на магистрали автострады.

Бетховенское смешение музыкальных мыслей о том, как задумываются рядышком трущиеся художник и власть, для Моцарта проникновенно обозначают шаржированное в плоскости инобытия гармоничность неинтересного до глубочайшей обреченности миропорядка.

Моцарт у Проваторова имеет одну, вполне определенную шкалу невероятных до изнеможения журналистского ума придирических ценностей. Так, проваторовский Моцарт подчас уполномачивается быть естественным Дон-Жуаном. Именно в просторной простоте этого образа он раскрывает одну из сторон своего, но познаваемого нами, картинного бытия. Это базовое открытие гармонии Моцарта дает возможность предусмотреть и принять его без лишней обстоятельности, словом, без истового, как начищенный до глянца башмак, прокурорского начала.

Все просто: гармония мира есть гармония мира. А Дон-Жуан, оказывается, раскрывает ее как положено, все шире и шире, с неожиданно полной стороны, раскрывая, да и заодно исправляя начала догматической морали, промежуточно оттачивающей ломкие изгибы полой нравственности, что не только коверкает, но и сокрушает привезенный нам мир.

Не судите, не осуждайте Моцарта, ведь он сберегает всех, не осуждает. Проваторов не раз отмечал, что у Моцарта нет природы: и земной, и неземной. Представьте, нет даже леса. Говорят, что есть только та, которую можно обнаружить в самой душе человека, уже слегка познано-обреченная, адаптированная до собственной неузнаваемости.

Представляете, если не послушаться советов нашего стародревнего редактора, да активно включить в сие повествование древнерусское слово «душа», то как соблазнительно насытить его значением до истинного опьянения. Да такого, самого пряного, пресыщенного, а потому неуловимого, непробного, но решительного, подробного и исполненного всех на свете понятий и сил.

О, какова гамма, практически радуга всех человеческих духов, душ и всевозможных приобретений, примусов, истерик и шпажных боев, которая предстанет в своем исключительном великолепии безыскусных, но пластичных аттракционов и фотоапаратных фокусов всех на белом свете человеческих характеров.

Нет, проваторовский Моцарт хранит все соблюдение привычных по степени мудрости и приветливости человеческих черточек, однако чаще всего почему-то кажется, что русский Моцарт маэстро Проваторова весьма ленив. Но палочка, принесенная щенком непородистой собаки, как обычно, имеет все же два конца. И в своей искренней лени он необычайно притягателен в своей емкой, приличной и неимоверно злободневной гармонии. Лени воцаряется, она проникается пафосом логистики и воплощает неисчерпаемое разнообразие мирка и мира, взмахом мизинца указывая на количество занятых завалинок и теплых, только затопленных печек, печечек и печей.

В своей положительной координате лень немного расползается, она душистая, как свежесорванный цветок горошка, она зреет, как маяк, зазывая палубу приличного корабля, она светится, словно ответственность народа и нации, она призывно, тихо кличет всех за собою, а кто не идет, тот может посчитаться неправым.

Лень любит водить вселенские хороводы, она не может просчитаться степенью уживчивости с каждым, кто хоть когда-то прилетал или добирался на санях или верблюде в эту страну с распростертой мудростью.

Подумать только, в этом государстве и мудрость, скорее всего, проистекает именно от лени, и физической, и умственной. Ведь их присутствие в этом мире строго нормировано дозами, даже чаще всего распростертыми и рассредоточенными и на полях, и в лесах, и в горах, и в деревнях.

А потому и призываемый нами характер Моцарта сколько мудр, столько и ленив — в равных степенях. Если расположить Моцарта не у камина, а на печке, то сама гармоничная простота мира окажется в форме правил и причинной связи мудрости исключительно изящной.

И вот наш, слегка в тайгу или тундру продвинутый Моцарт встает с печки, выходит на двор, да и начинает рубить дерево, почему-то засохшее, почему-то ставшее именно таковым на прошлой неделе, почему-то искренне волеизъявившее свою судьбу, широкой и просторечной, небывалой деловитостью. Дерево распахнуло руки человеческой снадобы, которая постоянно возжелает тепла, пригорюнившись, ждет, словно в забытии, самого умопомрачительного момента, что не сможет затуманить ни даже самое надежное, а потому и близлежащее облако, даже если оно ненароком вдруг решиться произвести громовой удар, наподобие молниеносно-громового.

Понятно, что колка дров произведет очередной фурор в исполнении Моцарта, даже если он по истечении подобного мероприятия

отважится напечь булочек или начать водить то ли весенние, то ли ранне-позднеосенние хороводы, которые так зримо сберегает и стережет ее высочество снегурочка.

Почему все так получается исключительно точно? Да просто Моцарт, как обычно, соблюдает пиетет не только монархии как непреклонной части довольно-таки успешного миропорядка, а просто-напросто весьма щекотливо и почти пренебрежительно (подскажите, пожалуйста, как здесь написать-то «не» — слитно или раздельно?) ласкает взор маятника, что ступешавшись, засиделся на эшафоте безделия и неуязвимой солидарности всех гармоний мира и вселенной, иногда тихо, но определенно и всевластно может повернуть каждую из переплетенных материй и одухотворенностей всех без исключения гармоний земли и неба в особенности, а также всего на свете человеческого мира.

Само собой разумеется, что в азах чистого нематериального предводительства во всех сферах человеческого бытия Моцарт смог бы себя зарекомендовать исключительно выразительно, практически во всем устойчивом и миропредставлении, и мироприклучении. Почему-то чаще всего приходит в голову одна важная мысль, что Моцарт как русское имя существительное, причем одушевленное, невероятно доброжелательное, как олицетворенное и воодушевленное до высокой степени выпестованных манер, причинно-следственное и неоднобразно решительное, причудливое до весомой степени чуда, положительно-неповторимое и никак не нарицательное, смог бы в короткий срок, точно и увесисто, прямо-неподражаемым образом, взять, да и продирижировать всю абсолютную магию собственных чистосердечных творений, незаметно-броских, просторечно-рачительных, компанейских до многоточия и знаков предложения, почтительно-скараментальных до пренебрежения традицией, провидческих до безумной погони всех последующих веков и до неприличия четко аргументированных тактов, что наверняка, если понадеявшись, призадуматься, смог бы, если проникнуться словоохотливыми мечтаниями, даже удовлетворить самые требовательно-беспристрастные звуковые вождедения нашего главного героя — маэстро Проваторова, того, кто неукоснительно определяет Моцарта не только как гармонию всех мирозданий и мифорождений, но и резонирует его как непостижимо-неисчерпаемого, как в равновеликой степени близкого, так и неопровержимо далекого.

По-видимому, Моцарта, как предполагается во всей его всемирно-всемерной глубине, как и всякого иного рода гениев, способен воплотить именно гений, то есть получается, что необходим при этом самый высокий, самый превосходный полет этих великих одиночек, этих не

превращенцев, этих полимеров, не прилагающих иных средиземноморских славян, кои столь расторопны в собственной изможденной любви к родине, что тенями неплотских рук раскрывают привычку фантазии, собранной в тиши памятных превращений, когда резким ключом обнаруживается равновеликость прихожан, кои стремятся заглянуть в воцерковленный храм, что продефилировал, как обычно, мастерскими шашками в воистину придиричивым положением выстроенных в мироздании вещей, которые, как обычно, загодя только лишь несколько столетий, смогут перевоплотить мистерию и порядковый ход причинных вещей, чтобы облюбовать моделирование и речи, и полотенец на крыше политической карты мира, и причудливость палаточного городка, возросшего на планете земля, и мобильность каждого из оторванных от владельцев телефонов, чтобы проникнуть, наконец, на телебашню, ведущую прямым разворотом в поднебесные плантации, вширь и вскользь пространственных мелочей.

И все же Моцарту в чем-то повезло. Ведь в его достопочтимые времена не было этих самых настоящих или полунастоящих дирижеров, исходных воплощений сакраментальной причинности и наследственной ответственности, что воцарена добротой и замечательностью в форме излишнего давления в том числе и на музыкальную, живую и простую, живительную ткань моцартовских творений. О, эта одинокая жизнь разнузданного и полуразвращенного горного барана, что делит степь и привычку бессловного, но взглядного общения в спектре низкорослой молекулы, что краем искрометного глаза точит и точит отсутствие и забора в верхнем крае горной вершины, и промежутки в сфере чистого разума.

Не было чистого, самого прихотливого приглашения к воплощению, которое хранит, словно небесность в ясный июньский день, как будто не было на исключительно приветливой земле этой озвученной, этой ровной жизни всех на свете, жизни всех дирижерских элементов бытия, включая и познавательную особенность каждого.

Быть может, здесь равновелико присутствие дирижера, способного, радостного, приличного и степенного, а может, иногда и степного.

Тогда неуловимое присутствие дирижера превращается в неуловимое присутствие дирижера или же неприсутствие вовсе.

Великое желание бытийствовать на земле означает огранку доверчивого шлифовального станка, что озаряется, как ранний закат и восход приличествующим взором российских пасек, из которых кусочками фрагментарного шоколада выпадает, как лучезарная мозаика, из прилизительного прошлого в искусно-искусственную иллюзию будущего.

Для нас становится важнее всего мануальная техника, что обнажает ответственность обыкновенных людей, призванных в мир этот именно дирижерами. Именно она в ответе за то, как будет черпаться Моцарт, как он может стать путешественником в мир русской истории, в мир русской культуры, в преисподнюю духа и модельного бизнеса, в скульптурную композицию рук, ног, пластических решений бытия и неудобного стечения концертных обстоятельств, в графику изделий из бумажного бархата, тогда, когда человек импровизационно-интуитивно воплощает микроволновую то ли печь, то ли задачу, пытаясь хоть в малейшей степени приблизиться то ли к загадке, то ли к парадоксу Моцарта, то ли косообразно, то ли прямым, то ли наискосок, то ли к Богу.

С какой, с которой стороны вероятно проникновенно подступиться, подкрасться? Для Проваторова, нашего излюбленного героя, следующего вполне непредсказуемым путем и к Моцарту, ввязанного кружащейся спицей в кружевную маечку практической былинности, многократная моторность характерно великого его бытия декларирует его отраженную лицедейность, его уступчивую иглообразную сущность, словом, ту напомаженую огранку магистрального сплочения наций на внегалактическом шарике, что ответственно сосредотачивает его русскость.

Быть может, стоит подойти к Моцарту именно с его славяно-русской стороны, обернувшись к нему ограненной, но неограниченной частью его красноречивой души. Ведь именно в эту, насыщенную переживанием и симбирским лесом серебристость северного голоса и способен проникнуть или проникнуться русский человек, жестикулирующий ставнями бабульки, что выглянула во дворик, чтобы позвать своего внука.

Русскость явная выражает проникновенность в одушевленность всякого существительного и прилагательно-образного, в которую может проникнуть и самый настоящий, а потому и русский человек, и дирижер, и музыкант, и солист, а за ними — и гуттаперчивый мальчонка, что поселился посередине славной улицы, обозначенной веселым знаком вселенского фонтана.

Оказывается, все просто: стоит только лишь себя понять, сложив воедино грань таланта и грань темперамента, плотного характера, одновременно всем вместе, идя поначалу почти потихонечку, призванно-деликатным или аккуратным путем, степенясь, уступая, но не посредствуя, слово за словом, и шаг за шагом, приличествуя, но не посредствуя.

ЗЕЛЕНКОВАТАЯ ПОЗОЛОТА ЯДРЕННОГО САЛЬЕРИЗМА

Несколько ярких, насыщенных дней и недель я, увы, не видела маэстро, не встречалась с Проваторовым. Пришло время увидеться. Оказалось, что прошедшее время не прошло даром: канитель скопившихся перемен, как грозный шарж домового, утвердила максимум — то ли механический, то ли физиологический, то ли хозяйственный, то ли больнично-кочный.

Проваторов уже несколько дней ходил на работу в филармонию в гриме, в некоем почти каркасе, надетом на лицо, который должен был загладить отнюдь не морщинки или истую бледность лица, а следы от побоев, что догнали нашего героя прямо у подъезда собственного дома, обыкновенно соотносящегося весьма гармонично с овегештвенной внутренней и внешней средой дома.

Преступник знал, что Проваторов именно сегодня будет довольно поздно возвращаться из консерватории, потому как масса накопившихся экзаменов чуть ли не со всех небосводов филармоническо-консерваторских классов потребовала весьма значительной дозы времени, которое признало и призвало ответственно-экзаменационное дежурство по маю для нашего героя.

Тихая заводь вечернего весеннего времени озвучилась пинками в голову, в спину, в попавшиеся под удар руки и ноги, в грудь, которой каким-то невыразимым образом удалось немного ускользнуть поначалу к стене, а затем и к дверному проему. Словом, как-то удалось защитить, что означает сохранить сердце от удара, зарифмовав его величество неким новым, ранее неизведанным, полупутчевым образом.

Синяки и ссадины небывалой мощи обагрили лицо, принудили отметить маскарад промелькнувшего кулачного боя, сумели воздвигнуть неприятное воспоминание о последних днях и неделях работы в филармонии.

Подобное избиение, призывно окликающее самую смерть, Проваторов связывал с ответом, пришедшем чуть ли не из администрации одного оркестра, возможно, филармонического, который все

запрещал и запрещал последний концерт, о котором так мечтал и, как обычно, заботился Проваторов.

Мощь проваторовских отношений с оркестром выдержала подобную неустойчивость шатающихся по коридорам филармонии злобно-растущих, как шипочки шиповника племен, да и накалила столь бурно атмосферу открытий и творений, что смогла перенести магнетизм спадов и неуклюжестей в людских огрубевших судьбах в русло вульгарной материальности жестов уличного боксерского боя.

Проваторов уверен, что заказ нападавшего был принесен из кабинета, что возвышается где-то над партером, чтобы наконец хоть каким-то способом суметь сорвать самое значительное для могучей души Проваторова выступление.

Удивительное дело, но в недавно исключительно преданном оркестре вдруг проявились забияки, которые, особенно в лице осмелевшего кларнетиста, стали в буквальном из смыслов лезть наружон. Началось все с неприлично-неприятных воспоминаний о поверженном воспитании, основанном на диковинной, невероятной причинно-следственной связи, которая, оказывается, бьет ключом, не родниковым, но и не грязевым, а неким, уж слишком нарочито-нагловатым, почти хамским, таким, против которого сложно бороться, которому практически невозможно противостоять, особенно человеку, мягкому, тонко чувствующему, не наделенному обычным скафандром, марлевой повязкой или противогазом, а дышащему охотно и спокойно свежим чистым воздухом, обернутым прохладным северным ветром, сложенным из чистых дыханий огромного количества людей многих поколений.

Кларнетист тут же стал активно, и даже непринужденно выскакивать со своего насиженного места, без устали приходя в сознание то ли скряги, то певца чарочно-рюмочных отношений, которые декларативно перешли из нескромного потенциала привокзальных кафе и закуточных в область прямого генерирования емкого, как импортная батарейка предательства.

Стали предлагаться конфеты и застольная посуда в форме политизированной рюмочки, наполненной неживым ликером Проваторову прямо за пульт, старательно и вожделенно громко предполагая низывание компромата тут же, у всех на виду, воспаряя неуклюжей формулировкой каждой фразы к тем, кто готов, кто так хотел ее наконец-таки озвучить.

Кларнетист эксклюзивно вскакивал со своего оркестрового места, стремясь выиграть хотя бы крошки авторитета на поле повергнутого оркестрового целого, так много лет, почти три года состоявшего

из Проваторов-мастер-класса и всех на белом свете соединяющихся с ним нитей огромного кошика, содержавшего калорийную смесь из огромного числа разносортных и разновеликих яблок, что уместились на шикарном кошике на небе, что образован кучкой разноперстных по измеренным от земли расстояниям, жестикулируя человеческо-космическим жезлом умело и раскрашенного, и заштрихованного неба. Он предлагал выпить у всех на глазах вместе с дирижером, чтобы создать имидж, рождающий череду сплетен неким особенным вахтенным способом, который определяет привычку не воспринимать истинного лидера в качестве руководителя. Разговоры соблюдают сплетни, а прилипчивые аргументы не позволяют думать неким совершенно иным образом, как только таким, положенным по ходу и логике придиричьих острословящих вещей, которые обнажаются до четкого неприличия, если приобретают мелкий пафос промежуточной грубости и положительного эффекта, если он обозначает именно вторжение на территорию иного масштаба, как по глубине, так и по изысканно-рифленому графити, что расположился на конфетти парадной елки главной площади всех на свете стран и народов.

Так растет телосохранность одного элемента бывшего совместно-сотворенного бытия, которое призывно страдает самоутверждения, которое проговаривает столповую дорогу всякому, кто хоть когда-то был призван в общество добрых и незлых, кто заколдовал промежуточное бытие у сверлильного станка, буравя и истачивая, истончая когарту чистого прилива, у которого ему когда-то была дарована чаша высокого рыцарского долга, преподнесенного в форме чеканного хрусталя, взятого из общего подъема, который был слизан, как комар с листика, неким невиданным доселе живородящим животным из разряда немлекопитающих, что умело и беспрекословно сотворяет всяческие, пронизанные паутиной гадости прилипчиво-придиричьего состава, которые механически благоволят к искусству пазерного интрижества и проникновенного казуизма.

Чистое поднебесье сберегает территории и правит бал чистосердечья, словно подражает людскому началу, сломленному пороками и познавательными каменотесами, что фокусируют пространство серебристого, как пуделистая смесь шерсти поползновения; оно словно блещет, как озерная гладь и речки, и озерца, и близлежащей пещеры, и матового слоя океана, мешая толпы и правила портрета и легкой, белоснежной акварели.

Словом, грязь становится намного чище лишь по той единственной причине, что садится зрение.

Похоже, что этот последний именно Проваторовско-филармонический концерт кому-то особенно напрягал зрение, вызывая к роду и занятию великий слух декоративно-старообрядческого образца столь мастеровито и прочно, что уже невидалью он вытекал в предтечу обыкновенного и чуда, и добра, сохраняя пергамент удивительных встреч и диалогов, производимых то спонтанно, то ярко задокументированным образчиком, то подобием новых сил и облегченных легионов, то протипической иронией почти малинового отдела кадров.

Боеголовки в форме тертых локтей разношерстного пинг-понга стирают с земли непреклонность характеров и запутанных самовыражений, как будто отворяют дверь всякому, пусть даже конфитурно-конфетному герою, что за полчаса поздневечернего и закулочного избиения нашего героя уполномоченно посягает на сердце, тело и душу этого возвращавшегося домой из мира музыки Проваторова.

Зеркальный мародер из мира злобных поздних вечеров ведь не знает устойчивых слововыражений, он не может задуматься, чтобы хоть как-то обратить внимание и понять, насколько портретно сложно оприходовать тот слой первопричинного бытия, что зовется духом.

Его кулак даже не оттачивается кинжалом, а лепится даже непотусторонней гравировкой отнюдь не от рождения. Гены уступчиво замолкают, приходя в сознание только на кладбищенском погосте, дорогу к которому оттачивает очередная причуда смысловой значимости природы.

Проваторов, не будь он в этот самый неожиданный момент самым настоящим Проваторовым, сумел даже в эту смертельно неприятную эпоху майского дня увернуться, чтобы тяжесть самых остервенелых ударов никак не попала в область сердца. Стали дребезжать лопатки, ключицы вздыхать весьма неприветливым силуэтом, столб позвоночника отозвался прихотью маленького, как комар, но исключительно прозорливо-гибчайшего насекомого, а плечи сыграли роль мускульного, почти мышечного мешка, что призывно и разборчиво вникает в аллитерацию и слогов, и булабочек, что так и норовят болью во всех частичках позвоночника отпеть молитву анестезии.

Вы уже догадались, что ни заправские суммы в кошельке нашего героя, ни документы, ни ноты с партитурами не интересовали бандита. Речь шла о награждении, о приобретении дирижерской нетрудоспособности в самом широком по времени и филармоническому месту случае.

Проваторовское мировосприятие не было подготовлено к такому стечению ни обстоятельств, ни перемен, ни драматургических

особенностей вальжжных приступов сторонящихся от нормальных людей норм и изделий, воссозданных на фоне злорадства и беспечной мести.

Неожиданно оказалось, что в легкодышащем полете проваторовского силуэта мира, заколдованного руками музыки, приходится иногда учитывать и беспрекословно уличные моменты, которые напалзают на человека, даже если его имя пишется с большой буквы, напрямик, словно стремясь вовлечь его в крики и гнусавость нечистого голоса, раздавшегося даже не из окон исключительного репертуара, что как-никак все назревает и назревает, будоража и отнимая дозу мыслительного времени, не говоря уже о пригвождении человека, в том числе и самого обыкновенного, к кресту полнейшей или частичнейшей оголтелой физической деструкции.

Проваторов никогда не носил масок, даже не играл в коллективе музыкантов ни на скрипке, ни на других инструментах человеческой души, которые могли бы потихонечку всплыть в математическом порядке все глубже и дальше, по всем поминальным рубежам и ребусам, которые придумываются каждым управленцем на всей планете во имя сбережения собственного места.

Лицо нашего героя после известного ночного избиения превратилось, как однажды выразилась Тереза, практически в кашу. Если надеть на завтрашнюю репетицию маску, то как дирижировать лицом? Ведь головой можно-таки делать хоть какой-то жест.

Проваторовы решили прибегнуть к гриму. Он лишь академично по своему самому прилично-достойному существу подчеркнет все самое главное, самое востребованное положительное, которое идет от великости человеческих черт, что мобилизованы много тысячелетий тому назад на этом поднятом на полтора-два метра клочке живого, одушевленного лицевого, неперелицованного, неизнаночного материала.

Синяки и кровоподтеки завершили моделирование ломкой конструкции лица, что завербовала на несколько недель маятник причины и благородного поступка, даже если его приходится совершать в надувшемся от самонадеянности оркестре.

Чистый грим отделил гримасничанье иных людей, он беспричинно нивелировал навязчивые тени на магистральном проводе всеобщего общения, а Проваторову придал дополненный с неожиданной стороны импульс доверия, способной интуиции, материальной силы, освежив моделирование блага и причуды, как всегда, хоть чем-то похожей на волшебство.

Но и в такой, гримной ситуации, концерт не просто состоялся, он имел оглушительный успех, правомочный, правосторонний, тот, кото-

рый должен быть необходим в подобной первопричине и раскрасивший в пунцовый цвет и свет крови происшествие.

Контракт в филармонии не продлили, дирижерский конкурс, вероятнее всего, отменили. Зачем он? Его бы наверняка выиграл наш герой. Возобладали интересы, как иногда ведется на Руси, мелко стреднестатистического барона, чьи обмякшие заводы уже несколько десятилетий принужденно ловят рыбку резко выгодного, но крайне низкого масштаба, если ее приложить к карте сердечного одиночества Проваторова.

Переходящее знамя обещаний всеобщих вывозов зарубеж с конфискацией валютных средств посредством концертов у западного населения дало шанс очередному талантливому дирижеру, заполучившему в руки не только профессиональные палочки, но и бразды правления сразу нескольких оркестров, как рядышком, боком, так и напротив, на восточной обочине бывшей царскосельской дороги, наполнив обещаниями всевозможных выводов и вывозов за рубеж с посещением всех на свете достопочтимых кладезей и проресторанных переулков, на которых счета приезжих увеличивались сразу втрое, вчетверо, впятеро, в целых шестеро или семеро валютных раз.

Проваторов стоял в кафе большого универсама, брал чашечку за чашечкой столичного кофе и говорил: «Представляешь, меня уволили».

Естественно, я не могла в это поверить. Как и не могла поверить в то, что его хоть кто-то мог на этом белом по рождению свете просто взять и найти причину, чтобы избить, или же подступиться почти к убиению этого человека, так светящегося праведностью и истым добром. Приглашение пленительных звезд, памятность театрально-филармонических триумфов, горящие свечи на полотне всеобщего, графического уважения к Проваторову, почти высокопарные статьи профессоров на стендах консерваторских коридоров, привычка двух проваторовских афиш в центре города, впервые исполняемые творения разноликих авторов, Мессиян, восстающий из небытия местной сцены, беснование рук массивных рядов зрителей, что приглашали успехом на сцену сразу нескольких Штраусов, диалектика на глазах вырастающего оркестра, причинно-следственная связь всех провинциальных аргументов «за» и «против», целебная сила духов и духов, прелести гражданского пиетета на улицах, промежуточное бытие всех понятий мироздания, столпившихся у заоблачных университетов, трагика и партитура «Реквиемов», — все это, как магический кристалл очевидного-невероятного, значило не только пленительность чисто

распахнутых век, но и обратную разрядку не потерянных, но приобретенных человеко-дней, и вдруг, по решению неожиданно сплотившейся группы мелкорастущих папоротников, стало иметь не космическое, но понятноместное расположение, светящееся, как татуировка гнилостно-бактериального образца на обнаруженной нечаянно то ли запонке, то ли руке аристократа с картин великих итальянцев.

Истинное и исключительное по праведности и точности смыслов бытие обрело некий слегка промежуточный порядок, устанавливая новизну классических коронованных особ, что смогли облечься в рифмованную ниточку и перебежчиков, и приближенных, и потомков тех, кого надо.

Стопорить или штопорить это маститое пребывание у заточенной власти плебеев сложно и даже немного опасно, потому как отдает уж слишком язвительной степенью дешевизны как в потребностях, в рекламе, так и в предложениях.

С некоей долей самоиронии маэстро прибавил, что приказано при этом увольнении из филармонии, его, грубо выражаясь, не обижать, а выдавать, словно из аптечного шкафчика лекарства, парочку концертов в зимний или жаркий филармонический сезон. Словом, дать досконально прочувствовать пиетет пенсии хотя бы в эти отдаленные, живительные то ли сто, то ли пятьдесят лет работы на всех местах, куда только иногда имеют право приходить боги.

Это не было похоже — «что его ушли», но чем-то напоминало неловко отштукатуренную стеночку из пенопласта, которым иногда накрывают и площади, и города для лучшего прорастания рассады берез в грунте.

Проваторов принял очередной неожиданный удар или комок судьбы немного ошарашенным, но в такой же степени строящим грандиозные планы воплощений столь же емких по степени публичной достоверности творений, которыми так напичкана и его душа, и его жизнь, и его квартира.

Мистерия отстранения от вполне конкретной оркестровой житейской власти сохраняет исключительность события в заголовке партитуры, она соблюдает расстановку завоевания новых животных территорий, но не исключает пафос и путеводную звезду интуиции, словно огорошивая стечением неподдающихся социологическому анализу и судеб, и людей, и кладбищ, и материальностей, и координат, что соблюдают мир ложки и вилки, а также тарелки и чайника.

Так и хочется ввести в наше повествование существенную долю заимствованного понятия, которое столь же старо и вездесуще, кото-

рое также воплотимо, что и добро, которое маневрирует по этажам человеческого градостроительства, что и остальная масштабная эквилибристика промежуточных строчек бытия, уклончиво пренебрегая и нормами комплектации звездного неба, и памяткой истории, рожденной и запечатленной в многочисленных пьесах ранних и поздних драматургов, и количественной, и качественной стороной людской и практической филологии, и эстетикой чистого журналистского жанра.

Понятие сальверизма ввел в наши диалоги Проваторов. Он применил его поначалу к своей, к личной ситуации, к личной истории, к части своей жизни, той, которая пролетела десятилетием нестихающего водопада работы, эмоций, всяческих напряжений, привычек демагогического быта, удручающих конгломератов серости и диаметральной забывчивости, к которой так привычна масса тела и масса людей.

Именно сейчас, после нескольколетнего общения с маэстро, можно некоей толикой ума представить себе ту грань исключительности, в которой может пребывать человек с самым точным высокородным образованием, кое могут дать только две сплотившиеся музыкальным образом русские столицы, рождение в данной от Бога рубашке, а также привычка каждый раз монтировать взгляд на небо по абсолютно новому, никому никогда не ведомому образцу, пребывать и руководить оркестром в городе, где нет консерватории, а правит бал музыкальная школа и училище.

Проваторовская ссылка в Саратове длилась долго — десять лет. Если бы не множественные поездки в Москву, в продолжение коих маэстро истанчивал партитуры современных композиторов, делая их образы все более привлекательными и для современности, и для вечности, то, скорее всего, Проваторов так бы остался, по крайней мере, для меня, — тайной, спрятанной, сокрытой и чуточку поверженной где-то в русской кладовой, почти за семью опечатанными замками.

Круговерть эпох притушевала остроту и памяти, и канители ассоциации, и проблеска свежей идеи, привычку мыслить по-хорошему, а также сумела перевести наболевшее в категорию пережитого.

А все началось с провала. Самого выдающегося, самого типического, кажется, описанного во всей научной и художественной литературе, улыбочиво выданного на лубочной картинке то ли самовара, то ли чайника, самого кичливого по масштабам самовыражения, самого пригодного для формирования крупного поворота судьбы, самого зычного и категоричного.

Такой провал, единственный по своему составу накопленных элементов, столь органичен по своему сплаву, столь математичен

по интеграции, столь механистичен по пластике исполнения, столь дремуч по практичности своего бытия, столь исполнительен своим камерно-оперным началом, что становится неясным, непонятным, сколь решительно он может повернуть как к добру, так и ко злу какой из компасов — добра или зла, куда решит включить этот придирчиво-злостный шагище судьбы.

Подобную промашку фортуны так и норовишь назвать триумфальной, если прибегнуть не только к черному юмору и к натуральной черной магии.

Проваторов мало рассказывал об этой закорючке в его эпохальной биографии, не только потому, что само по себе воспоминание об этом событии неприятно, но и по той естественной причине, что те самые залы, что рушат стены в практическую потусторонность, уже заранее благоволят и к неудаче, и к неуспеху.

Быть может, стоит этому провалу дать определение, столь часто встречаемое и в иностранных книгах, и в нашем повествовании — помните — гениальный!

Ведь случилось беспрекословное олицетворение всех неземных сил, что на мгновение стали земными, произошло наполнение всех действующих вещей и лиц настолько мощным отрицательным, по людским меркам, потенциалом, что все неположительные аспекты и микрочастицы микроматерии мира засияли огненным блеском сожженных и надежд, и иллюзий, которых, правда, так и не нашлось, потому что их не было.

В бывшем Ленинграде, теперешнем Санкт-Петербурге, в Малом оперном театре Проваторов ставил оперу Дмитрия Кабалевского «Кола Брюньон». Все намечавшееся предвкушалось столь торжественно, столь обставлено вопиющей помпезностью, что уже с самого сызмальства, с утробного существования этого положенного на музыку творения Ромена Роллана, нечто сверхъестественное, как обычно, связанное с интуицией, подсказывало, что грядет не только буря, но и ее активное продолжение в благословленной форме нарастающих эпитетов бытия, преходящего красноватым пламенным отзвуком пока тихого грома в небытие.

Когда бывал повод вспомнить об этом дико-дикивинном стечении громоздких обстоятельств, то на лице Проваторова шаржировалось облегчение, которое выгадывает время, что прошло с тех далеких, незапамятных событий.

Оперная постановка, которую готовил Проваторов в знаменитом ленинградском театре, считалась делом и атрибутом наивеличайшей

важности, поскольку отражала и существо, и пиетет по отношению к власти, а быть может, и саму по себе политико-политизированную систему, высшим лауреатским званием коей значилось присуждение — что ни есть — самой Ленинской премии.

Само собой разумеется, что ответственное творение по его почти одновременном премьерном исполнении в Москве и Ленинграде должно было стать реликвией первопрестольного советизма, чтобы озариться той самой племенной звездой лауреатства.

Но в дело вмешался весьма непредвиденно-активным способом маэстро Проваторов. Уже при постановке, он на свой манер и лад, пренебрегая мнением, но скорее партитурой «Колы Брюньона» Кабалевского, наш маэстро стал прямо по ходу постановки перекраивать не сюжеты, но музыкальные фрагменты этого, понадеявшегося стать эпохальным произведения, привнося и чисто роллановскую иронию и юмор в эту, казавшуюся ему весьма сумеречную и почти плаксивую музыку.

Как вы уже поняли, Проваторов слишком увлекся отнюдь не музыкальной частью постановки, а именно литературной частью, и стилем, и сюжетом Роллана. Вероятнее всего, написанная музыка как раз носила чистый оттенок сумеречного социализма, предвещающая его упокой и вечнозеленую блажь и тишь. А Проваторов, следуя завету частично прочитанного им Карла Маркса, сумел как бы заранее попрощаться весело и радостно с заканчивающейся штормовым столбом частной историей, зыбко проклевавшей когда-то свой куриный клюв на одной шестой части не земли, но материковой суши.

Проваторовская смекалка, дающая авторитет всякой модели географического самораскрытия музыки, на сей раз планомерно отозвалась на неистовость глубоко внутреннего характера маэстро, который не мог устоять перед соблазном сделать доверенную ему озвучивать партитуру как можно более глубокой, сопоставимой по качественному сдвигу со столь близким ему ромэно-роллановским юмором.

Проваторов перекраивал постановочные куски, нивелировал то, что не отвечало его личной гармонии бытия, связанной с текстом романа, умножал образность, возводя ее до максимальной чистоты, читал нотную пластику широким масштабом четкой бдительности, чтобы не пропустить лучшее, чтобы признать и выписанный мелодизм, отворяя заодно и дверь в драматургию.

Словом, он настолько увлекся творчеством, что приехавший за несколько дней до премьеры на генеральную репетицию Кабалевский мог и не узнать существа и деталей своего творения.

Сложно представить себе то, насколько Проваторов сумел воспользоваться этой вдоволь предоставленной ему и аурой, и атмосферой наслаждения работы с оркестром, он столь поглощен был в творчество, дирижерско-композиторское, что невольно стал перемежать свои сверхпрофессиональные музыкальные мысли, сложенные на дирижерском и композиторском поприще, с иной, некоей сухой материей сплава иного порядка и качества.

О, этот описанный в некоей книге святой монолог Кола Брюньона «ночь тянется»! Он, судя по описанию, уж слишком непривычно драматичен, он насыщается до невозможного резкими переходами от небывалой, от посюсторонней душевной усталости к невыразимым, сугубо бредовым состояниям и приступам гнева. А завершающий картину последний монолог Брюньона «Славная зверушка, забавная игрушка» написан в духе некоей простолюдинной песенки, что постепенно, слишком уж плавным переходом стала переходить чуть ли не в гимн жизни.

Но вот, оказываются, идут и слишком уж стремительные хроматические пассажи струнных, что симфонируют отпетое пламя, что «создают зловещий рок для речитативных фраз герцога, исполненных злобы и ненависти...» Такое цитатное словосочетание пришлось в нашей хронологии Богов почему-то на Зевса, который на время спаковал свои исключительные громы и молнии, что сберегались в его холщовом вещь-мешке на всякий, в том числе и самый небывалый, самый властно-деспотический случай.

Словесные фразы чеканят бразды правления исключительного штатского пребывания в оркестровом коллективе, в котором решил получить не какую-нибудь, но Ленинскую премию само его величество Зевс.

Проваторов призвал, как велико способен он, все силы, и явные, и подспудные, мощного оркестрового ленинградского целого, статичного, если их не потревожить и по-кремлевски краснокаменного, если вдруг сплотиться, да и призвать их, если понадобится, на помощь. Но почти все оставшиеся, кроме Проваторова, и в зале, и на сцене, и за стенами театра, как обычно, не поняли существа проворства, а если и поняли, то, как ведется на Руси, промолчали.

Проваторов до сих пор вспоминает об этом благорассудстве и безрассудстве одновременно с емкой толикой сумеречного состояния, которое покрывает все светлое звездное небо его молодого лица.

Похоже, что это был его именной звездный час, когда стихии всех замеченных человеком и человечеством стихий объединились

сложным ненароком, они сошлись в звездном часе великого проваторовского провала, который проявил себя столь великим и неподражаемым, как почитаемый и известный, привычный и улыбочивый, величественный проваторовский успех.

Две весьма ожидаемые, величественные премьеры готовились параллельно в Москве и Ленинграде, в самых крупнейших театрах, с самыми задействованными оркестрами и исполнителями, с самыми заветными на тот час и миг посетителями. Представляете, какой наэлектризованный уровень тоталитарной премьеры активизировался во всех направлениях и городах величественной, как огромный лукавый камень, страны советов!

Поучаствовала во всемогущем провале и ее величество природа: звездное небо преподнесло, как всегда, сюрприз. Влетела молния в город Ленинград, да и выключила почти всю электрификацию всей страны именно в этой, театро-носящей части этого звонкого и серебристо-пасмурного северостоличья.

Свет погас в зале в самый щекотливый по драматургии оперной постановки момент. Какой? Догадайтесь сами: читайте либретто! Привычка мыслить организованно, включая и памятьность необходимой последовательности событий в обычном премьерном концерте, не могла, как всегда, предусмотреть природный момент, она выдерживает настой, не посоветовавшись с пагубой очередного непреднамеренного апокалипсического удара.

Запоминающиеся фразы тишайшего зловредства, по емкому обыкновению, произносятся весьма кротко и проникновенным говорком. Особенно в тех сакраментальных случаях и случайках, когда ручеек превращается в полетную горную реченьку, когда мастерство неказуистических оборотов приобретает символику простолюдовского восприятия и толкования жизни.

Чумко-чумовое признание в памятьность о былом обозначает важность тех самых восьми песенок для голоса и фортепьяно, когда, соединившись вместе, свинка, ежик, муха и поросенок вдруг запоют темпом непринужденной серенады, который определен как «Движется время новой поры»... Главное для всех нас, постепенно-смертных, прикоснуться к патетике бывшего комсомольского паровоза, чтобы постигнуть существо и лагерной, и солдатской, и совето-пионерской песни, словом, всего, что поется, как Пушкин о себе: «Я просто черный мальчик».

О, скульптура, самая первая в мире, постигнутая из нержавеющей стали, твой флагман чистой материи обустроивает Бетховена как

победоносно-героического, как бесконечно-борющегося, как непревзойденного революционера, который подает почти идеальную возможность говорить и о неидеологическом титанизме.

Мы не можем ни упротить, ни спросить, ни удивиться, ни прочитать, ни проникнуться хоть чем-то иным, как только тем, что потребляет нашу энергетическую волну, не спросая ни у Бога, ни у демагога в триединстве пространственного пищеблока, который решил прилюдно озвучить Кармен по-трехкитовски.

Сектантство приобрело размер тихой пристани или обители, когда настил мостика стал иметь лишь трехступенчатый срез, который стал закручивать гаечки в сторону опрошенной сложности. Нужно идти с маршем больше, чем с песней, продолжая вытанцовывать все обреченное на свете, включая сам траурный марш.

Песня как абсолютная потребность петь обозначает нечистоплотное приключение короткой, непознанно-непризанной жизни, почти пургу, почти метель. Она приходит внезапно, словно насыпалось в пригоршню немножечко паровой материи, за которую отвечает то ли небо, то ли земля, то ли тихая обитель, то ли парусный флот Петра, то ли то, что на самом деле считает и принято быть красивым, но без желтизны.

Вполне точно может быть именован кито-каноном выступающий хор, что несет жизнь Бетховена в рамке пречистых страданий, тревог и событий и одновременно на всякий случай страховать тему «Похвала тучности».

Навязчивое трехформие приближает мистерию очередного пригвожденного чуда, она проникается филателией броского понимания, она растет, как пучина бури на небосводе, точка сознание, она берет барьер революционной доступности и превращается по долгу службы и обязательств в любимую.

Жанр выскакивает с улицы, он без препон, без разрешения и ведома ближайшей воинской части проникает в самые сложные, почти непостижимые части мировой мозаики, он говорит, что нужно идти маршем, ступая ногу за ногу, он без спроса и спрашивания приходит в каждое полетное приключение, не игнорируя космическое, он впивается в прелести шахматного распорядка, как будто стремится прикоснуться к практической певучести, которая познает мир в сиренево-каллиграфической живучести объятий, модельных, похоронно-переворотных, танцеобразных, песенно-маршевых, которые знаковой причинностью столь активно и мимолетно впиваются в жестикуляцию дяди Степы, что начинают проникать в самые ломкие и недоступные

области и кладези власти, сотворяя на ходу пластику дирижерско-милиционерского жеста, который шопенит шипящее безрассудство Магелланова пролива, что забыл, как обычно, указать на карте какой-то неулыбчивый чертежник.

Он же посчитал, что Мусоргский закончил «Хованщину» по этой емкой, нами призванной и позванной методологии тем же прихотливым маршем. Буря, оказывается, не море, она плодит рыцарство, она наощупь призывает четкую режиссуру судьбы, когда чувствуешь себя потомком по одной тысячной линии — потомком Шекспира, что, как обычно, привык все простить своей судьбе, соблости и выдержать колебание и градусника пульса Цельсия, горошка черного перца, отсчитываемого рукой королевского повара, когда он наклонял мастику своей планетарной души над субботним обеденным блюдом. О, когда Моцарт подошел к клавесину, он, то есть уже не Моцарт, сел и что-то сыграл «несколько страниц медленной части из его симфонии «Юпитер». Дети в этой ситуации должны встать со своих ближних мест, пройти почти парадом взглядов, потому как вдохновлены этим неожиданным клавесинно-рояльным творением, ведь они-то притворились, прикоснувшись к искрометной действительности вдохновением, что призывно причисляет все, что только ни попадет под руку — «к великой силе искусства».

Кит приобретает формулировку сферы, а в трикитстве сохраняется промежуточный спектр дидактической полифункциональности, что трясется, словно прихоть вельможи, на палубе трехмерного, как чистая, почти прибыльная материальность самых простых музыкальных форм, как простейших жанров кичливой пространственности, как грамотность, неожиданно преподнесенная на ладони, как триумвират политического безблочия, как магистральная хроникальность, причудливая, словно картинная галерея, вкрапывается в сознание чистый полуненинско-артековский уголок, в котором нежданно, как небесный органон, распустился в темно-синем пластмассовом горшке папоротник розового цвета, словно танцевал самые лжепатриотические симфонические танцы, да и кем-то невзначай был замечен.

Все устойчиво просто — такое примечательное искусство обязательно, даже самым незаметным путем оставит свой след в истории этой нарисованной в уголочке красного уголка такая трепетная по цвету эмблема, которую забыл дорисовать вполне старательный художник когда-то много-много красных лет тому назад.

Труд превращается в негласную обитель, он боготворит молодцеватость, он парит приключенческим потоком медовой патоки, он

бьет чечеткой мозаичность костелного пола, он красноватый, как зарево заката, он придирчиво пробирается в канитель прелюдии, он по-неутомимому драматургично повторяет человеческий цикл дня, превращаясь то в лешия, то в удаль окалеченной формы, приглубив каждое из летописных знамений, указав путь всякому, кто только способен его усвоить или просто запечатлеть, хотя бы целостным конгломератом фотоаппаратуры, что сдается в прокат в лавке напротив.

Чистосердечное признание неожиданно воспаряет к существу точечной иронии магнетизма, исполняя магнетическую функцию провала в каждой, сплетенной выпуклой инаковостью судьбоносности каждого, почти всякого человека и планетарного, и земного масштаба.

Воспитание ума и сердца производится чечеткой смертоносных заголовков, среди которых сплетаются воедино посредством продольного шва траурного марша, сострочившего «Песни и пляски смерти» и «Песни об умерших детях», что боготворят исход и мира, и души, когда дух истекает из теплящегося тела. Вся череда успокаивает предтечу и палитру мастерового на стройке стилевого потока и грима, и косметики, что нашептывает актриса своей серьге, поместившейся в правом ухе перед кончиной, в том числе и досконально отрепетированного спектакля.

Кабала предсмертия всей системы и ее рьяного представителя чистого сальеризма была замечена, скорее утверждена уже в самой диалектике присвоенного себе существа Шостаковича, которое по насыщенности трагедийной мастики может быть близко только лишь Проваторову.

Кабала умноженного количества шестизначных цифр у человека, строящего патетически светлый путь в прошлое платоновских коммун. О, эта могущественная Десятая симфония Шостаковича, которую не раз отпевали в церкви в жанре советствующей поминальной панихиды, что только и знает, что указывать очередное направление моды, когда виноватостью веет от этих, слишком уж явных активных толкований генетической природы классической русской поэтической и романной трагедийности, что нам подарил Шостакович.

Кабала столь давит на сознание, что приходится прочесть, но не запомнить, не отметить то, что кабала назвала недостатками — в том лике и уж слишком глубокая, для нас божественная трагедийность Десятой, которую сальеристский кабала именовал как чрезмерность, как перенапряженность тех самых любимых, самых достоверных, самых родных для нашего главного героя трагедийных кульминаций, для которого сама постановка вопроса о «некоторых ошибочных

толкованиях понятия «современность» не имеет ни реальности, ни победоносно-заношенного присвоенного абстрактного смысла.

А тот заявленный избыток медленного движения все в той же, в Десятой, — это не единственное, что является столь существенно родным, столь выдержанно-настоенно искристым, что, как мне много раз казалось, это все есть то, что строит, что мастерит Проваторова и как музыканта, и дирижера, и человека.

Это тот многоликий и испытанный разграфленный чертеж понятий и категорий, что ответят, наконец, за главное.

Кабала просто не понял, что трагедия, что чистая форма истории вообще, в том числе и музыки, является красивым символом марксового фазиса, что приходит и уходит, удостоив могилой безысходно и выпренье поникшее и застаревшее.

Боги всех наций собирались ведь на Пречистенке, на бульварном кольце Москвы — и города, и реки, на кольцевой дороге, на булгаковских прудах, на Кузнецком мосту, — все, как в стоящем, том самом римском пантеоне, куда сдавали свои документы и свидетельства о жизни все прихожане всех трех мировых церквей, что постепенно обратились и к скоплению пауз морали — к соловецким островкам грехов, распростертых на карте священной римской империи, поместившейся на германской территории, чтобы не только создать музей всех мировых грехов, но и суметь их расправить по полкам, суметь выдать и показать за небольшой срок частички двадцатого века всем нациям мира.

Самонадеянность кабалы выражалась в угловатых движениях маятника, сложенного из кинетической энергии воли и кулачного боя выдающегося убеждения безапелляционного приговора резкого голоса, описанного Анненковым, немецкого голоса, который слагал болевые резкие ноты, покрывавшие абсолютно все, что только ни произносил этот слишком уж бородато-волосатый портрет в каждом учебном заведении, в школе и классе, вестибюле и приказном порядке одной шестой металлической части суши.

Недипломатическая нота шла от этого портретного человека, она самоутверждала непрерывность чистой власти, которая стережет каждое проговариваемое слово, чтобы выказать символику и скрежет преткновения к каждому человеческому уму и умку, чтобы поверженно вести их за собой, чтобы очертить их движения законом, чтобы позаконодательствовать над ними, чтобы вести их прутьями и нитями за собой. Не высокомерие, но презрительная гордость и радикальность осознанного и властного пренебрежения к лицам и особенно предметам, которые он озвучивал, как металлическим голосом прочерченную судьбу каждой

одушевленной и неодушевленной статуэтарности, представленной всей поверхностью мира, включая отвесные скалы. Он шел наперекор традициям общения, принятым в людском обществе и союзе государств, он озвончал призывание быть начеку, знать и звать всех и все.

Так впервые был встречен человек в истории человечества, в коем слились воедино гордость и презрительность, переходящая постепенно в прилипчивую к самосознанию брезгливость и антураж тихой пластики перелетного, неустойчивого стиха, который то движется, то ползет, словно обоженная светом бабочка, к каждому, кто способен принять ее, не жалея.

Нога как беспрекословный приговор, резкость всеобъемная, всеобъемная, строящая горизонтальное металлическое покрытие, которое детонирует, словно чеховский герой, на самом взлете бытия, выбирает коллизию подчинения — такого, которое свойственно только лишь ему, ей или «оно», если привести все к знаменателю именительного падежа.

Говорение Маркса, как отмечали прохожие, но не проходимцы, отдавало мертвецкой белизной, однако оно оказалось действенной хлопущей на гребне шаржированных умов, причесанных в поднебесье утробных достижений, тех, которые рассчитаны в своей самой простецкой декларативной форме на самые ломкие и поверхностные изгибы не ума, не разума, но оголтелой, потрясенной в разборках мысленности, которая, не разобравшись в элементах офилософленной кантом добротного платья действительности, породив, но не оприходовав собственную гравировку мысленности, размежевав ее на подготовленном еще в девятнадцатом веке мобильном по агрессивности теплоходе, сумела исключительно западное принять как тотально свое, как поддельное, но модельное, как эксклюзивно образцовое, то, что впивается в темень прелюбодействующих умов детей бывших не крестьян, но рабов, которые неожиданно, самым непредсказуемо-воровским путем не только осознали, но и оприходовали свою подобранную в складских помещениях мелкую вечность на земле.

Цельность природы полагала вступить в известковое кровопролитие, она мечтала поделиться пагубой своей чистоплотной фантазии со всеми, кто только смог бы побережь ее неприкосновенные залежи бытия на нескольких километрах хотя бы пуши, искусственно озелененной под памфлет серебряного колокольчика, который прикрепил или на майке, или на потолке небожитель, что выскочил в быстрейшем темпе из профпригодного алтаря в скромной по формату, но не общественному значению церквушке, расположившейся на лубочном мешочке или же

на графленой графити стене варшавской стороны железнодорожного вокзала приграничного города.

Выщелканные семечки, дух и запах дуги паровоза, промежуточное бытие вагонетки, от которой почему-то повеяло хлором, антураж разбившегося о стекло тепловоза десятка насекомых, отдохновение московского поезда, которые забрел почему-то сюда с бесприютно-беспризорного павелецкого вокзала, спортивные костюмы, прогуливающиеся в эпоху первых выездов в заграницу, неудобство и ступенек, и камер хранения, что спускают свой дух в пронырливый, качающийся на всех ветрах, северных, южных и восточных, просвечивающийся навесной пешеходный мост.

Патетика чистого символизма уже стала надоедать, особенно тогда, когда она так и норовит приблизиться, а затем и восстановиться в ореоле не кого-то особенного, а обыкновенного вокзала, то ли запущенного, то ли покроенного на новый, прихотливый, организационно-упорядоченный стиль.

Замшелая электричка, словно представитель местного модельного бизнеса, пахнет только лишь французскими духами, что по плану и сбывчивости своей душистости напоминают тихую вазочку с лепными печеными боровиками, которых вывезли готовыми прямо из не опушки три перегруженные дипломами и пестро-перистыми облаками, казавшиеся сами себе царьками в глубинке приглубленных на опушке прикормленной дичи, вельможи.

Хмельной бред закончился уже на следующее, пришедшее время, приблизительность ответственности которого все дольше и больше раздавало все нажитые и накопленные ценности в пух и прах бывшей могущественной империи.

Три хозяйшкы могильного значения принесли, а затем уволокли три сумочки, так и не поняв, так и не придумав, что же в них положить. Сумочки постепенно превратились в три саквояжика, которые, по приготовленной заранее железной дороге, постепенно проследовали в нужных направлениях, которые в сумме своей непосредственной негаданности сложили весь белый свет, как земной, так звездный.

Кабала превратилась в тотальное закабаление униженного человеческого разума, который пришел в негодование от того, что вдруг и неожиданно не самовыражение человеческого существа становились главными в мире, но бумажные купюры.

Оказывается, это все необходимо для того, чтобы человек, по принятой на востоке и утвержденной на западе манере, все же весьма артистично, весьма весело прощался со своим уточненным, фазисным прошлым.

Своей волей, так не познавшей свой конец в России, пришлось руководствоваться, как обычно той толпе, что не уважила Проваторова, от которой он, как на одной из первых картинок нашего мира, отстранился, выходя из театра, в котором прошла успешная премьера оперы недавно отстраненного, недавно снятого директора этого оперного заведения.

История — это словно русская книга о Бахе, ведь понимание ее пришло вместе с глинообразованностью и глинообразностью. Именно она угадала свое, личное, существенное и смешала с основными направлениями музыкального миропорядка, где на наши века воцарилось три основных направления: бетховено-моцартовско-баховское.

Ленинградский провал Проваторова стал мистерией всеобщего и громкого неполучения Ленинской премии, которую сложно не назвать по имени, однако имя сложно, как всегда, придумать, сложно претворить и невероятно все воплотить — в том числе весь спектр фрагментарных ассоциаций, что пришли снова и разом в голову всей системе всех троллейбусных остановок, мимолетно пробежавшихся, словно влажный мох на камне, всем косяком последовавшей ссылкой нашего героя в ее высотчество российскую глубинку, не в тишь и не в даль, а в Саратов.

Эпоха Саратова вспоминалась в наших разговорах весьма часто, но мельком, по каким-то поводам. У Проваторова был свой оркестр, но не московский, не ленинградский, исполненный чувств и знаний столичных вузов, а составленный из выпускников, как правило, местного музыкального училища, которых приходилось прямо на оркестре, на репетиции доучивать до непонятно какого уровня. Непонятно, признаюсь, правда, для меня. Избалованность оркестрами высшего класса, в которых оценивается и исполняется всякая, самая мельчайшая частичка и задумка дирижерской техники тончайшей, почти не заемноземной закалки и пробы для Проваторова стала неким сладострастным воспоминанием, которое могло сломить некоторых, не готовых много раз начинать именно с нуля, но только не нашего главного, так почитаемого и хранимого в различнейших ситуациях жизни героя.

Наставнический и воспитательный дар Проваторова выказал совершенно новое призвание, он превратился в некий всеобъемлющий макромир, чтобы объять и все лики, и все желания, и все прихоти и причуды, и практику дальних расстояний, и сохранение дистанций, и повелевание ответственности перед музыкой, и причину, и следствие, и уважение к каждому, кто понимает, что он участвует в самом настоящем общем деле.

В Саратове Проваторову помог Ростропович. Он пошел в райком партии и добился для Проваторова звания заслуженного деятеля искусств. В столицах подобные регалии значат не очень много. Однако в глубине периферийных земель и чувств, вес и метраж их растет и совершенствуется с каждым разом, с каждой ежевичной ягодной корзинкой, с каждой нечерепичной, но соломенной крышей, с каждой изюминкой внутри виноградной грозди, с каждой пагодой, если заглянуть снизу вверх, с натуральной молнией, оценивающей свет стекла в ставнях.

Проваторов часто отключался от монолитной провинциальной жизни — ездил в Москву исполнять произведения современных композиторов. Наверняка исполнял и Кабалевского. Причем с успехом. Одно из свидетельств — сохранившаяся благодарственная записка этого многолетнего повелителя и распорядителя музыкальных структур и этапов страны, в которой в яркой образной форме расточаются похвалы выдающемуся исполнителю. Правда, «Кола Брюньон» более не фигурировала ни в лицах, ни в судьбах нашего героя.

Однако сама история этого искреннего и практически наивного противостояния системе немного наискосок повторилась и в Саратове. Случилась одна из тех историй, которыми напичкана вся проваторовская линия жизни.

Она длится непрерывным потоком, причем по шкалам и графам, нормированно определенным еще до нашей, российской эры, самой ландышевой, самой неприхотливой, самой весенней, а потому и бесконечно миролюбивой, возрождающейся.

Проваторовское устремление к определенному музыкальному видению, к природе чистой профессии, как раскрытой наспех готовальне, проявило себя самым невообразимым способом, который мог только возникнуть в самом существе того голого схематического механицизма плавающей системы, уравнивающей наледь удобоприваренной идеологии.

Проваторов решил в Саратове исполнить запрещенное в советское время произведение Рихарда Штрауса «Так говорил Заратустра», приурочив его к знаменательной дате — к тридцатилетию Победы советского народа в Великой отечественной войне.

Надо отметить для непосвященных поколений, что выполнение подобной символики означало невесть какую степень решительности в преодолении всего мастерски отстроенного железного занавеса, причем самым непосредственным, почти детским образом, на который способен именно и только лишь маэстро Проваторов.

Само внесение в программку творения двух немцев — Ницше и Штрауса — вытягивало даже самые диссидентствующие на вид лица в неумолимо строгий лик, предвкусавший катастрофу. Кто мог оценить в те семидесятые годы, что вся надстройка обратится вскоре в небылицу, в пух без праха, в отставку наций, которые так хотелось приноровить к вечности, к непререкаемым, к непредсказуемым по степени выверенности и достоверности ценностям.

Ведь привычка говорить о войне как о действительно славной победе над Гитлером, даже оцененной рамками всего советизированного и послеимперского памятного маятника, — это все же частность в великой истории философского, глубоко прижившегося книжного противостояния эпохальных мысленностей, выдающихся людей с отсутствующими демагогическими предпосылками в головах, в делах, в расстояниях, наклеенных на карту мира глухим топотом и шепотом.

Чтобы не потерять место работы в качестве главного дирижера, Проваторову срочно пришлось залечь в больницу. Это и спасло его от исключительной по силе и степени потере последнего, что у него на тот день и час было в профессии — его саратовского оркестра. Тогда бы остались только поездки, разъезды. О, эта залихватская судьбинushка Проваторова! Сколько раз она оставляла этого дирижера единственного мирового масштаба без стоящей, по оценке и моей, чистосердечного обывателя, работы. Той, которая бы соответствовала хотя бы по мерке наряженного человека с улицы океану проваторовских дел, причуд и мыслей!

От Саратова остались в памяти три штриха — ростроповичское подвижничество, Ницше и День Победы, а также статья в общесоюзной газете «Культура», которую удалось отыскать в библиотеке спустя много лет. Истинная проваторовская почитательница, ценительница, музыковед, на огромном бумажном газетном листе рассказывала о творческом пути советского дирижера. Средняя по формату фотография Проваторова разместилась на непетитном листе, выражая скорбь всей системы, как будто столь насытилась глубоким официозом, что смогла только лишь распределить диагностику черно-белого цвета, чтобы затерявшимся поколениям суметь указать различие написанной строки от пропечатанного искусства никогда не смущающегося фотографического портретиста.

Предтеча проваторовского бытия в сферах модельно-поддельного бизнеса отвечает потребности обустройства каждой детали мира, в том числе и самой элементарной, той, которая как бы и не принадлежит всей хореографии выявленной, вычисленной палитры и органики, как сиюминутной, так и беспринципно вечной, той, которую можно

именовать неуклюжей, стилеорганизующей, воплощенной и добротной, интересной и интересующейся, прибыльной и олицетворенной в ярчайших понятиях, заверенных в приближенности к организму классики аристотелевского организма, который, однако, до четкого, почти кощунственного приличия или неприличия предусмотрел все.

Вот он, единственный по этому поводу сказанный клочок истории, оторванный от тетрадки клочок бумаги, что прописью общепринятых символов обозначил место этого, нами освоенного литературного сюжета, который, в ряду немногих определил сам, оторопью своего чистого откровения маэстро Проваторов. Откровения, которое он вновь и вновь оставляет потомкам не на доследование, но на понимание, на познание, на истинную оценку людских отношений и расстановки предметов в пространстве.

«Были и провалы другого уровня, когда по каким-то причинам не удавался огромный замысел, который ты стремился воплотить. При постановке провалившейся премьеры оперы Кабалевского «Кола Брюньон» мы с режиссером пытались через исполнение воплотить то, что Кабалевский упустил при написании. Но вмешался автор».

Чистейшее восприятие мира в его тотальной непосредственности, в тех направлениях действительности, что породила гениальность, а взрастила вся Россия, обрело шикарность своего композиторско-дирижерского бытия и в другой пластике, в другой позиции отношений в амфоре улыбчивого Башкортостана.

«Есть такой замечательный башкирский композитор Муртазин. Случилась с ним у меня забавная история. На декаде исполнительского искусства в Уфе я исполнял и Моцарта, и Муртазина. В партитуре симфонии Муртазина я услышал музыку, которая была там или нет — не знаю. В симфонии я изменил нюансы, темпы, перестроил и переставил фразы. Грешным и хвостовским делом это удалось мне за две репетиции...»

Успех исполненного произведения оказался практически триумфальным. Высокородная проваторовская композиторская оболочка самым насущным компенсаторско-овеществленно-одухотворенным способом приказала жить в новой категории и мышления, и сосуществования и с другими творениями, и с людьми, как дилетантирующими, так и профессионалами. А ведь она была исполнена и могучей динамики дирижерско-проваторовского солнцестояния, столь же активного, энергетически накаленного, неповторимо-реального, которое и дало силу и возможность прозвучать единственно так, чтобы оно не смогло более никогда, ни при каких обстоятельствах повториться.

«Я думал, Проваторов, у нас с вами война будет, а все вышло здорово», — порадовался совместному успеху Муртазин. Проваторовский вклад в симфонизацию Башкортостана Муртазин оценил в ящик добротного коньяка. Сие симфоническое творение даже выдвинули на госпремию. Но не дали. А жаль. Тогда бы это воспоминание окрасилось еще в чистый свет подлинного приключения, отдающего цветом радости, идущего почему-то из самого детства.

Но Кабалевский не был даже приближенным по духу к кругу Муртазина, а потому воспарил не восхищением, но иным качеством, так до конца нами не определенным, так и не познанным, так и оказавшимся бесприютным в его не собирательной, но собранной в энергетику подвижного камня — человеческо-людской судьбе.

Так захотелось вновь обратиться к классике воплощенного человеческого многотрудья — к книге. Свидетельства современников несут не тяжелую, но былинную ноту исповедальности, сопряженности с мирами великих, и настоящих, и числящихся таковыми.

Признаюсь, что всеобщее признание человека великим еще в течение краткого промежутка жизни всегда ценится потоком времени, поскольку именно тогда можно задействовать человека по градации шкал и востребованностей, которые разместили на белом свете целые поколения предыдущих и последующих графоманов и авторов иллюстраций и книг.

О, великая и могущественная коллекция народного университета «Знание», выданная мне на несколько дней в виде стапятидесятистраничной брошюры из личной библиотеки Постоялко. Она стояще разъяснит палитру старых, но обиходных вещей, лиц и диаспор. «... ибо поиски композитором новизны не приводят к утрате ясности мысли, простоты, стиля во имя ложно понимаемой оригинальности», — трактует автор сущность творческого стана избранной нами для дискуссии особы.

И здесь же, сосуществуют рядышком опера и реквием, песня, причем признанная искренней и правдивой, иные творения с «душевым благородством», «целеустремленностью и национальной окрашенностью героев». Набор признаков вполне ответственный, вполне резонный, вполне актуальный во все времена многих народов. Все эти творения не исключают целой системы магистральных ценностей и норм декларируемой морали, они активно входят в нее, перемежаясь с вкраплениями привнесенности, которую включает всякая, вернее, каждая и гармоничная, и не гармоничная личность.

Баловство не исключает исполнения частотного словаря русского языка, она привилегированно ищет модель новых обустройстваемых в по-

лете пространства идеалов, словно гася привычку замкнутости, словно переделывая прошлое самым патетическим, самым точным мотивом сплава наций и национальностей, которые на пару мигов освятились светом советов, да и решили следовать далее, плотным и уверенным шагом, базируясь снова и снова на переключке репортажей так и не прочитанной до конца всех человеческих пауз действительности.

Копирование смыслов опережает рождение мысли, которая оправдывает и моцартианство, и сальеризм. Особенно тогда, когда стремишься коснуться каждой из областей человеческого добра и зла немного поближе, без общепринятой вуали емкой дипломатии, без переговорных процессов, без пилигримов от хозяйственного склада, без матерчатого полотнища гусарской баллады, без шейха из Саудовской Аравии, без проваленного барабанного экзамена, без полуночно-географического сияния Ключевской Сопки, без геометрических фигур, выстроенных во флагмане философских идей, без сверхжелтых аргументов и фактов, без сегрегации поэтики, и русской и греческой, без эвакуации из преступного мира. Получается, что сальеризм сам по себе немного искривлен, а моцартианизм все же несет себя прямоком, сквозь непосредственностью, как карета, в которой ехал Леопольд Моцарт, задавший скорость движения привычке игривых вороных лошадей.

Движение лошади, как темп той музыки, что вызвана из небытия нотной графики рукой дирижера, должно уважать не только чувства, но и страсти. Карета Леопольда сплетала своим лошадино-колесным шагом три положенных основных начала музыкально запущенного вечного колесничного коленчатого вала только что сошедшего с конвейера то ли жигуля, то ли мерседеса. Воедино сошлись три богатыря леопольдовского мирозерцания — то бишь отсутствие отвращения, неоскорбления слуха, его услаждения. То есть всегда оставаться такой, иной. Словом, быть и знать себя музыкой.

Оскорбление вызывает отвращение, их совместный обоюдный прогресс останавливает лишь услада, сладостность, не сладострастие, но эквилибристика сладости, не сладкавой диабетически-сахарной, а земляничной, почти мизерной, по-лесному, по-солнечному загадочной.

Прихоть даже самого малюсенького насекомого приходится исполнять самым точено-точечным образом природе, не говоря уже о тех, на чье тело издавна покушались комары.

Талант означает счастье, если мерять мир монолитом скатерти Леопольда Моцарта. Однако тут же растет необходимость совершенствования этого таланта, как выливается джин из глиняного не горшка, но сосуда, разлетается насыщенность таланта разноликими качествами,

как ровными, человечьими, так и насыщенно-приметными, животными, иногда в форме шуток, иногда пословиц или прибауток.

Говорят, что до десяти лет Моцарт невероятно боялся трубы, если она звучала без всей остальной музыки, одна, сама по себе.

Недаром он говорил: «Чтобы играть вторую скрипку, не надо вначале учиться...»

Если бы он, трубач, затрубил неожиданно или наоборот, самым ожидаемым образом, то у десятилетнего Моцарта начались судороги. Представляете, сколь велика глубочайшая внутренняя энергия великолепия и всечувственного созидания, которое строит окружающую действительность как мир, которая, как кристалл, впитывает весь свет и не процеживая, не огранивая его, а пропустив его через себя и очистив его снизу доверху, отдает, чтобы выстроить новую, иную образность, да и выпускает его наружу, уже в виде модельного шара, четкого и рисовано-картинного до самого начала другой мирной галактики.

Моцартианство, как удалось угадать, имеет вполне резонный характер, вернее четкие резонирующие обязательства исключительно терпеливо-терпимого, чрезвычайно уважительно-обходительного отношения ко всякому предмету на земле, в пространстве отдаленном и очень близком. Взгляд и рожденная им связь с предметом указала направленность разрабатываемого внегласного, поначалу не сознаваемого побуждения, сокрыть его и очеловечить может только чуткая благовоспитанность.

Благо раскрывает абсолютно разноликие маски и стержни бытия, формируя вклад в каждого, кто только ни пожелал появиться на земле.

Леопольд Моцарт различал такую силу тяжести и тягости к предметам бытия у своего сына, что боялся за магнетизм этого культа всеобщей привлекательности, этой открытости всякому движению, в том числе и непараллельному, в том числе и дуновению ветра. Ведь неловко отворенная дверь уже кем-то в заблаговременно испорченный мир смогла распустить иллюзию добра, памятуя скорее о координате зла, породистого, практически генетически генерированного злодейства.

Тогда Леопольд выделил в достоинство недетскую вредность, которая способна удовлетворить то состояние причуды, которая составляет гнусность как противление всякому ненарочному побуждению, отстраивая желание, вернее возможность быть наготове, иметь обязанность проверять все присутствующее вокруг и рядышком каким-то глубоко завуалированным приятием, ломким, но угаданным, ставшим верным, интуитивно-праведным.

Гармония мироздания закурсивовала немного наперекосяк, однако чернильная капля, которую ронял Пушкин при поднесении пера к бумаге выказывала ропот штангиста всех будущих физкультурных поколений, который приехал завоевывать свой чемпионский титул, не прихватив ни штангу, ни шпагу, а лишь явную цель.

Обязательность получения кляксы отвоевывает площадь или обыкновенную территорию для академического процесса завоевания гением окружающей среды. Он подносит ладонь к микромиру, расположившемуся кляксообразным способом на листе бумаги, и внезапно, совсем неприметно для соседей воссоздает безымпурсно-насточивой огранкой чистых сфер свой макропорядок.

О, великий Леопольд Моцарт! Уж сколько лет назад он прекрасно понял, насколько удобно и приятно гулять пешком, но не пробираться сквозь ряды и полосы человеческих дорог в карете, даже если она почтовая, но носит имя королевской.

Карета терзает до степени ужасности целое состояние человеческого тела и мозга, она теплит размежевание существенного понятия разницы.

Иногда тело дороже поверженных расстояний, иногда памятка, рассказывающая о скорости передвижения деревянных укреплений, вызывает оторопь в сливообразных элементах человеческого организма, который, следуя своим физиологическим путем так и устремляется и постичь, и ответить всякому своему желанию. Что ему мог противопоставить Леопольд Моцарт? Только искреннее, детское радование прекрасно звучащему оркестру.

Его радование — это череда всевозможных представлений того, чему можно удивляться, чем восхищаться, чье внимание беречь и хранить.

Леопольд хранил великий смысл такого уступчивого, если он раздается из подземелья — человеческого голоса, который сподобен для нас восприятию всех вещей и планов мира его ребенком — Моцартом. Голос приходит обычно издалека, он не должен пугать, а вкрадываться в свое изумительное прошлое, в свою графическую систему, изображенную на компьютере, проверять доверчивость всякого, кто входит в сиюминутность, словом, открыто улыбаться свету, как это делает Вольфганг.

И все-таки, скажите мне: «Не находите ли вы, что речь подземного голоса слишком длинна?»

Гнусавость голоса самого Вольфганга, а на гениев также нападает насморчное состояние, излечивал и давал самое общее облегчение

его величество фиалковый сок и ложечка миндального масла, помогающих укрощать тот самый излюбленный интерес к предметам и вещам, кем-то то ли расставленным, то ли разбросанным в пространстве.

Присутствие добротного оркестра иногда действует слишком уж горячительным образом на присутствие насморка, однако не стоит беспокоиться: как только расстояние укротится, а затем и исчезнет вовсе, тут же фиалковый сок и миндальное масло окажут свое точное действие на этого вдохновленного пациента.

Из всех понятий, окрашенных во всем человеческом мирозерцании оттенком некоего света гордыни и толики тщеславия, присутствует равнозначность материального спецэффекта двустушия, сложенно-го из памятки, которую может указать в данной истории сочиненного Моцарта честь и слава, что исчислены путем преодоления хлопчатобумажного хладнокровия, эксклюзивного, неповторимого, щепетильного до боли человеческих страстей и предупреждений.

Сидение дома не всегда спасает от насморка. Особенно в те тяготные дни, когда ожидается олицетворение тобой сотворенного группой людей, которую можно иногда назвать оркестром. Однако стоит увеличить дозу очищенного фиалкового сока, и тут же озвончится пространство, да и продлится время, умноженное на сотканность причуды, на абсолютную сложенность неги амфоры, что сумела сберечь и угадать ауру не только дна, но стенок не емкости, но сосуда. Представляете, если взять подобие неаляповатого древнего кухонного инвентаря, да и наполнить снизу доверху тем самым, собранным с небес ранней весны фиалкового сока, то Моцарт почувствовал бы такое облегчение, что не пришлось бы высиживать дома этих целых, таких сакраментально-исторических, наверняка зальцбургских два дня.

Космическая ностальгия тут же превратится в магическую осуществленность, овеществленность, если говорить на низко-высоком языке придиричливого обывателя. Нельзя смешивать вкус, пристрастие и патоку всех типических превращений, сиюминутность коих устраивает улучшение и весов, и тихих иллюзий, и правильность щекотливых дел, среди которых — дыхательное состояние носа имеет весьма важное, практически первостепенное значение. Потому как от пространственного расположения носоглотки зависит ситуация не только с дыханием, но и с аргументацией политических качеств последней стирки белья, которую удалось пережить прямо на ногах, на лицевом счете, на лицевой петле не наспех связанной шапочки, что произвела столь впечатляющую гармонию во всех расположенных органах на небольшом участке отдела тела — лица.

О, великий Леопольд! Как он сумел удостоить своевременнейшей оценки достояния талантов своего тихого ребенка, своего мастера всех на свете человеческих дел, который сумел сохранить божью огранку негранатого браслета этой периодической системы юного Моцарта, которая предполагает столь высочайшую степень содержательности исполненного созвучия всего музыкального инструментария, которую не способен ни повторить, ни, похоже, воплотить ни один из выдающихся оркестров и дирижеров мира, также, по-старому определению — всех времен и народов.

Просто каждый несет определенную сферу, которая отвечает не за целостность, но за плоскость, за энергетику узнавания, о котором мечтают все, включая моцетрианцев.

Присутствие насморка не дает возможности разгореться аппетиту. А Моцарт ведь должен был думать об экономии средств, отведенных в том числе на еду. Однако присутствие этой легкой человеческой болезненки дает прихоть и свободное время подумать о правде. Оказывается, и это слово Моцарт активно употреблял в своей обиходно-житейской каждодневной жизни, которая знает и толкует много о правде, причем, по самому признанию Вольфганга — толкует на все лады.

О, этот такой навязчивый каждый день! Он ведь приходит так поздно, почти вечером! А ведь необходимо еще не только сесть и позавтракать, написать кое-что, но и суметь или смочь одеться.

О, эти валторнисты! Они поняли, что легче и точнее удастся пиано в том случае, если в раструб инструмента вложить не что или что-нибудь, а носовой платок.

Мания уважения к адажио правит моцартовским миром, она облегчает понимание тихой графики нотного репертура, она боготворит мастику истинной дурашливости каждого взошедшего на поле деятельности злака, бережет прекрасность трепета аллегро, даже если его исполняет его величество запечный сверчок.

Этому прилежному отношению к жизни вторит заговоренная денежная масса, которая распоряжается до сир пор неясно чем в мире, поскольку всякий из внезапно обнаруженных на земле гениев, как правило, не имеет к ней практически никакого отношения.

Да, согласимся с цитатой на злобу дня — «Да, он весьма ловкий малый, который зарабатывает много денег, но никогда их не имеет».

О, великий Леопольд! Он ведь всегда жаловался именно на то чернильное пятно под «одним локтем», которое никак нельзя вывести: ведь снова повторяется история — на десяток истинных знатоков — сто невежд! Леопольд говорит, что таким как бы арифметическим способом

выполняется академическая норма исполненности существа музыкальной публики — и его сын повинен считаться с фактурой жизненного приключения, мешая в разноплановой исключительности содержания момент и музыкальный, и немusикальный, человеческий, животный и неожиданно облюбованный среднедурашливый, уточненный детинский.

Детинский или детининский? Веселый у Моцарта соединяется со старым, затем — с дурашливым, весь этот набор качеств как раз в целостности компанует то единственное, непримиримое и незапамятное, неповторимое обозначение определенного темпа, ставшего на глазах пары-другой поколений формой, а для того, кто попроще — жанром.

Ох, это различие, или нет, сведение воедино музыки, которая звучит, озвончается из нот или в комнате, и в зале, это уединение записанной в нательном белье сплетенной науки, что раскрывает памятьность циферблата на остановившихся намертво часах в день смерти хозяина.

Так, наконец, для нас приходит ощущение мировой скорби, частички церковного прихода, что нашел качество четвертого лепестка цветика-семицветика именно у Моцарта, чтобы передать в лике русского Моцарта ту единственно емкую стилистику, что выкажет много лет спустя существо дипломатичного обхождения с трагикой, с материей Шостаковича.

Почему-то сквозят в памяти два сугубо проваторовских выражения, которые выковывают призывность точного отношения к Моцарту, бережного фрагмента бытия, запечатленного так, кто как мог.

Проваторов четко проговорил, потребляя партитурную грамоту былого, обращаясь к музыкантам, надеясь, что его поймут, что смогут отозваться работой рук и инструмента: «скорбная величественность, а не сентиментальная дробность».

Запомнилось и другое выражение, которое сложно анализировать, или просто думать о нем в верном контексте точного времени — «теперь давайте назад двигаться медленнее».

Продвижение назад более медленно, чем положено, отвечает за ту часть великодушного дара предвидения, что отождествляет пластилиновую картинку, вылепленную спонтанным движением души на шершавой, как ладонь хлебопека, картонке, почти природной, фабричной картинке, полемичной для непосвященных, и ясной, как божий день, как ушко новой стальной иголки, как поднебесье, открывшееся подуставшему страннику, как притча, которая узнала после долгих мук и испытаний то, что она есть на самом деле, чем отличается она от вездесущей, от замызганной до чревоугодия, искривившейся, словно

продольная биссектриса в виде нити серого квадрата устаревшей символики начала двадцатого века.

Мы привыкли двигаться вперед, причем только быстро. А вот назад, причем медленно — суметь практически невозможно. Похоже, что это выражение именно того измерения, что мастерит привычку северных народов, чеканящих продуманность до коралловой глубины каждого градуса Фаренгейта, что только можно обнаружить на шкале Рихтера во время памятного землетрясения в Африке, в Алжире.

Равновеликость композиторов, коих в мире накопилось миллионы, если поднапрячься, да и посчитать за века мира музыки, Проваторов определяет, как мне кажется, в первую очередь масштабом их подчас вкрадчивого, но обыкновенно объемного бытия.

Проваторов вновь обращается в тактике своего тотального мироощущения не столько к положениям Льва Толстого, сколько к их образному, своему собственному толкованию-прочтению, каждый раз неповторимому, каждый раз оригинальному.

У Проваторова сливаются в активную математическую графику две цифры — 237 и 1. Как я себе представила, единица — это каждый человек на всем белом свете, если его взять генетически охраненной, сохраненной отдельности.

То, что человек о себе думает, наделяется цифрой 237. Вот такие, довольно примечательные положения и установки в обществе и в прогрессии, он наделяет своей персоне. Но в проваторовской теореме получается, что в итоге такого наделения силой, умом и властью, человек на самом деле, а также в глазах и ушах окружающих, резко уменьшает свою значимость, если он столкнется, неожиданно и вдруг, необязательно с правдой, но с реальной действительностью.

В том числе, в обратной пропорции, оборачиваются все признаки самоутверждения, которые придумали сами для себя разномастные знаменитости, включая и множество растиражированных имен, среди которых особенно памятна для Проваторова советская кабала композиторского магната «Колы Брюньон».

Проваторов редко формулирует бытие человека в обычных человеческих качествах, ставших понятиями, что определяют место и дело этого многочастного экспоната ни в музее, ни в архитектуре столичного города, но в действительности.

Кабала — «большой человек с отрицательным значением». Хитрость не перешла в хитроумие, но она просто соседствует с умом. Признанная композиторская сила притерта в большой степени с существом

общественной деятельности. Стоит присвоить придуманное звание «мировой деятель советской культуры», потому как на производственной ниве советской идеологии он достиг катастрофически многого, в том числе и в установке оценок большому количеству людей, которые в легкой, непростуженной форме обозначали либо шах, либо мат. То, что мечту и действие, которое занимал сей синьор в мире красных семидесяти лет, можно распознать, если махнуть одним точным определением Проваторова — «махровый». Ну как? Разве может быть что-то точнее?

Уровень высокородного сальеризма определяется мерой или степенью, количественным числом незапущенных в макрокосмическое пространство ракет — то бишь остановленных, не пущенных в жизнь талантов, погребенных в угоду цвету и мастике доходчивой, спекулятивной простоты. Ведь то, что может посчитаться заумным, выводит в небытие сокрытие основной, главной, навязчиво установленной «проблемы» искусства.

Детская психология улавливалась и даже получалось нечто, в высшей степени емкое. Однако уходила не затронутой привычная сложность обыкновенного симфонического движения, откровения плохих и человеческих, и музыкальных качеств, что брали верх над антуражем: говорят, «он был Сальери во всем, везде — не только в трех китах».

«Он был председателем столичного конкурса своего имени, когда я работал в Самаре дирижером». Не из трехсотлетнего Петербурга, но из Самары Проваторова вызывали несколько раз проводить этот именной конкурс. Все ли дозволено?

Сыгранность роли Сальери становилась выдающимся открытием всех конкурсов, она особенно запомнилась Проваторову влствие искривления ряда необычайно талантливых судеб, среди которых наш герой не мог забыть одну, ставшей трагической фамилию, которую нес гениальный ребенок, игравший лучше всех, после громогласного поражения в финале — сошедший с ума, ставший заговариваться.

Его произведения были обязательными чуть ли во всех программах, и школьных, и конкурсных, концертных. Он человек деспотического характера, он не терпел никаких возражений, он был так расположен к работе Проваторова в шостаковичской «Катерине Измайловой», что пригласил на постановку своей оперы.

Проваторов, искренняя и преданная музыкальная душа, хотел поговорить еще до провальной премьеры, до переделки музыкального материала, поговорить по душам, начистоту высказать свое отноше-

ние к музыке, к произведению Роллана. Однако Кабала принял его, по вековой настроенной привычке, весьма сухо и подозрительно: ведь с подобными, даже запрятанными глубочайшей дипломатией аргументами, никто к нему никогда не приходил, не стремился достучаться то ли до сердца, то ли до ума, то ли просто до внутренностей.

Проваторов хотел объяснить, что юмор и веселость различаются, причем самым натуральным, самым естественным человеческо-природным путем. Причем понимание и воплощение подобного различия — целая музыкальная система, целый земной шар, в котором хор смеется: «Ха-ха-ха» просто так, по первому кличу советской веселости, купирюя не хвост, но произведение Роллана.

Проваторовские впечатления — самые мучительные от уроков, вызванные приходом в важность сиюминутной золотой медали, — повергающей в значимую причину существо самой по себе деспотической дидактичности, устремленной в динамике самоутверждения всеопровергающим, всепронизывающим взглядом, рождающим истый ответ того, что именуется порождением чистой рабской психологии: вопрос, поставленный определенным тоном, сразу подсказывает четкий, важный, просвещенный до логической казуистики ответ.

Опасность такой динамики ежикообразного подвижничества в том, что дети не отличают простого от сложного, они принимают линию жизни самого сложного как рифмованную простоту, не имея возможности, пока они все — ребенки, хоть что-то добавить к постигнутому, ни умалить, ни изменить, а только знать, как полагает, как предполагает старший.

Проваторов дал определение текущему моменту урока как внедрение типической сталинистской архитектуры московских высоток прямо внутрь, прямо в музыку.

Семена власти, орошенной и умноженной на динамику окружного восприятия мира, познаются в выращивании постулатов тихой неги собственного оголтелого самосознания и обустройстваемого на его почве самоутверждения.

Получалось в итоге, что человек по своей природе, самой объективной, самой затронутой, самой непаникующей, самой привычной и затаенной, приходится по отношению к божеству и Богу во внешности, представляющей для всех людей как субъективно-добрый, как объективно-злой.

Управлять оркестром на уровне веселости, не практикуя масштаб и прихоть самых ценных дирижерских качеств, Проваторов не мог, — это отдавало фетишью зыбких постулатов, прилаженных к тем многим или

немногим чертам восприятия, что начинали рано или поздно давить практицизмом, требовать копии в бесчисленном количестве фрагментов, составленных из былого и будущего, словно напольная мозаика, которую проходит всякий, кто только считает себя, полагается быть признанным ходячим.

Разобраться, в чем же все-таки дело — снова прояснит маэстро Шостакович. Улица насквозь пронизывается интонациями пьяного угара, они степенят шаг не всегда пьющих тонких душ, они устремляются растоптать все, что отличается от них, от многих первостепенных и главных, особенно если призовут и прикажут.

Так и норовишь себе представить Проваторова, шагающего яркой походкой по улице имени Дмитрия Шостаковича, улыбчивого и статусарного, напевающего мелодию Моцарта — какой-нибудь вальс номер три из «Шести немецких танцев» Вольфганга Амадея — для нас песенку про серого козлика, — да и направляющегося ни на что иное, как на постановку авторского творения кабалы, не ставшего звеном каббалистики — на воплощение утвержденного постижения существа самой главной принцессы лесов и полей, ее сиятельства Бабы Яги.

Чаще всего само толкование классики, в том лике и великого творения Мусоргского «Избушка на курьих ножках», — помогает распознать эпоху и человека у властного крыльца в большей степени, нежели признаки и даже прихотливые стили настойчивой, практичной архитектуры.

Бабаежище в типичной трактовке кабалы обосновывается на трепете бабаегостроительной материи, исключая естественность и простоту, высота измеряется повизгиванием, а глубина баса раскрывается злобой привычного бурчания.

Эту существенность литой терминологии, придуманной и утвержденно-закрепленной в лицах и ситуациях, как глобальных, так и обыденно-уклончивых, преданных и довольно примечательных, особенно точно обозначается двумя понятиями, заметившими существо превращения и представления, чтобы олицетвориться и стать категориями скрюченности, или топтания на месте, а потом — припрыжки и преувеличенной хромоты. Словом, весь избушечно-лесной спектр понятий, которые реформируют наше Мусоргско-глинковское сознание.

Осталось по-кабальному-отредактированной Бабе Яге только лишь не слететь, не спозлти, а спорхнуть с картинки, по-амулетному раскрепощенной и засветившейся в мерном продвижении своей метлы и ступа. В ореоле тоталитарной Бабы Ежки присутствует ряд славных силуэтов, среди коих особенно ярко и непритязательно продуцирова-

но распростертое, теневое движение во времени, постоянно останавливающееся, зляще-бранящееся и хромающее.

Привычка полагаться на скоротечную реконструкцию Бабы Яги, даже раскрытую в кромешной тьме слишком уж рассчитанной идеологии, отдает рефлексом вневременности, внепространственности, категориями сказочной рефлексии, которая отражает промежутки верхней, тихой игры превращений, громкой критики поднебесья и угрозы символики то ли бронзовой ступки, то ли серпа, то ли метлы, то ли молота, смешанного и умноженного на пафосно-передегивающийся, слишком уж придиричиво-успешный композиторский инструментарий.

Кабала смог закалить и повергнуть нитями своего троязычия практически всех, за исключением многих, из самых известных нам героев, носимых в груди и сердце, — это Шостакович и Проваторов.

Вкус породистого сальеризма иногда горячит. А вот внедренная в курс сиюминутных дел пластика оголтелых до неприличия понятий тщеславно высматривает какой-то перечень почасовой или урочной диалектики стостраничных разделов в романе или сказке.

Земля, вернее, весь земной шар становится просто блином или тарелкой, или же блинчиком, лежащим на тарелке. Тогда проще определить существо, а заодно и значимость того, за что же цепляется на всем белом свете эта почва, ставшая на время земной идеологией.

Танце-марширующая песня, оприходованная скороваркой этого трехтарелочного восприятия и толкования мира, опредмечивается в качестве емкой, утвержденной услуги четкому, как яркий полдень на Ямайке миру, она приходит, словно, гремучая трехкопеечная монета, в аттракцион гуттаперчивой иллюзии, показанной и замеченной хоть кем-то плакатным отчуждением в школах.

Эта трехгрошовая монета, рассматриваемая как спектр, как свет мира вообще, разрослась до невероятного сужения всего мира, включая и музыкального, когда монета превратилась в плоскую призму самого высокого, когда эти, столь настойчивые и уклюжие три кита, или три настоящие большие то ли рыбы, то ли насекомые, то ли пропечатанные в угольном камне микроорганизмы, каждый из которых неожиданно проснулся в тихой заводи то ли рек, то озер, то ли самых причинно-следственных явлений, толкуемых, иногда самым уродливо-казистым образом вульгарной, разрекламированной на весь безвкусно-агрессивный лад заигрывающей со зрителем татуировки в довольно интимной позе и месте, ставшей безликим символом телевизионного сообщества непрофессионалов высшей новорусской золоченной пробы, признавшей себя почему-то останкообразованно-Первой. «Покажу или

не покажу» — основной лозунг страстишек, бурлящих или кипящих у флагамена этого тотального звериновидения, по утрам перечисляющего, в какой из стран мира можно причаститься к этой казуистике растолченной до распавшихся нитей нижнего белья в эпохе слабого звена чистой, умной и уважительной друг к другу русской судьбе-общине.

«И все-таки, как это вы заманили к нам на трехсолетие Санкт-Петербурга самого Паваротти? Можете ли вы ответить?» Русский маэстро Голливуд, похоже, опешил от столь ярчайшего неуважения не только к городу, но и к имперскому прошлому родины. А потому и еле сумел вполне организованно, спохватившись от столь просторечного варваризма, ответить нечто про связи чуть ли самые органичные в мире не только денег, но и отношений и певцов, и президентов.

«Ну-ка, сколько песен или маршей, или танцев мы найдем у самых настоящих классиков?!» Стоит все, довольно крупные, почти симфоническообразованные формы, разодрать на кусочки этих трех мировых постаментов.

Когда заходит эта тотальная речь о танце или песне, марширующей по авансцене просоветской истории, то мысли нашего основного героя, маэстро Проваторова, забредают довольно-таки продолговато-далеко, поскольку он почему-то именно в этот момент наслаждается глубоко внутренним, проникновенно-личным звучанием «Облаков» Дебюсси. Почему-то именно эти облака не улавливаются ни песней, ни танцем.

После провала оперы на сюжет Ромэна Роллана в театре нашего северного столичного города, в ставшей неожиданно трагической постановке Проваторова, объяла возможность, умноженная на необходимость повернуться, как мы уже сообщали, лицом к Саратову и спиной к Большому театру, куда тотчас захотели закрыть кандидатуру маэстро Проваторова.

Ему даже весьма активно припомнили и ставшую вопиющей по значимости историю с фракком, вовремя не сданном в театр, износившемся до степени безвозвратного недоразумения во время литой, непрерывной работы в одесской опере.

Тотальное трехсловье тоталитаризма, фокусирующее сплав трех жилеток, что одеваются на грани чистого материала детского самознания, похоже, приводят во всей последующей структуре не тихого, но звучного исполнительского бытия.

Неуступки судьбы касаются и слабых, и сильных. Однако степень проникновения в испуг времени ощущается по-разному, по-новому, каждый раз и частным, и несчастным образом у этих двух, столь раз-

ных персонажей чистого, двуединого времени. Так, в проваторовской стилистике восприятия и места, и времени, и человека, — слабые не выдерживают, они подавляются, а вот сильные, испытав очередной зигзаг пространства, идут далее, уже закаленные, способные остаться сами собой.

«Что ты так пишешь сложно? Напиши просто!» А просто — это совсем по-простому. Ведь самая минимальная сложность — это уже проявление оголтелого формализма. А востребуется на сей день и час сама графика понятий, ведущих к примитивизму и мышления. И письма.

И все-таки остается одна, вполне пригодная символика стечений обстоятельств, трепещущих четким заголовком: «Пиши, как Шуберт, просто!»

Три слона самым четчайшим, практически неприкосновенным образом символизируют рождество самого неприхотливого умения разобратся на самом первостепенно-обыкновенном уровне в существо природных процессов мира, в обыкновении промежуточного столпотворения магических идиом, в том числе и музыкальных, и эмоциональных, и притворно-разумных. В итоге переплетения и угасания чистой породы графики координат и солнечного свечения, в данном случае неспособного хоть на йотишку проникнуться бытием павлина, запущенного в столичный зоопарк, — приходит понимание ясности в виде недоразумения, в виде не долготерпения, но азбучного привидения.

О, эта перлюстрация незапамятных времен, которая именуется соитие воединосвязанных триединств областей, ставших жанрами, превратившихся в силуэты типов, они получили столь широкое олицетворение и начала, и веского продолжения, и конца, что соединены пластикой и конгломератом широкого течения идеологизированной реки, иногда Волги.

Один слон направляет путь, который идет в одну из этих обширных степей, ловких, обустроенных до таких тщательных степеней, что невольно приходит на ум единственное то, что кроме них ничего на этом и белом, и небелом свете, нет.

Характер слона филигранно отвечает за качество и существо магистрального идеопровода, который призван соседствовать и с молекулой, и с цепочкой кодогенообразования, что иногда топчется на месте, словно крабовая палочка из салата с рисом, которой почему-то непременно забыли присвоить и знак, и вес, и элемент качества.

Оказывается, поездить хотя бы на одном из слонов — это и обязанность, и обязательство каждого несиньора, рожденного в обществе с неограниченной ответственностью, которое становится после

слонно-слонового путешествия напичканным не только иллюзией, но и уверенностью в собственной пропагандистской профпригодности.

Область производства слонов становится столь широкой, но во время обтесанной, что приобретает именование типажа, затем приобретает влествие людского любопытства и авторитета слонового всадника имя самой по себе музыки, необходимо значимой, столь организованно и организационно доступной, что чистых профессионалов всемирной истории, наподобие Проваторова, могло бы бросить в дрожь. Однако Проваторов получил закалку в этом деспотическом противостоянии слоновости, потому и сумел вместо излюбленной привычки и диалектики окружающих не измениться, но выстоять.

ЛИКУРГИ, ИЛИ НОСТАЛЬГИЯ ПО ВОРОШИЛОВГРАДУ

*...все заботы его как законодателя
были обращены на воспитание.*

Плутарх «Избранные жизнеописания.
Ликург и Нума Помпилий»

О, эти исконнопроваторовские срезы откровенности, они, как я поняла, стали активно структурировать не только его собственный, мне поначалу недоступный ум нашего героя, но и добрались до моих, самых четких и познавательных иллюзий и точек бытия. Проваторовская чистая связь с предыдущими поколениями эксклюзивной русскости — помните, Толстой, Гольденвейзер? Преддверие и продолжение этого почетного круга наставничества-ученичества забрело несветским тихоходом аж в существо не только двадцатого, но и нашего с вами, наступившего двадцать первого века.

Сталинские музыкальные концлагеря, от которых умудрялся наш герой спасти Шостаковича, придали закалку не борьбе, но хотя бы умственно-мыслительному противостоянию не героя, но одиночки, запирающегося на летнюю жару в своей квартире и думающего, и анализирующего с незаметной для нефранцузских посторонних болью опустошенность тотальным тиражированием новорусских взглядов на мир, истоптавших и растерзавших всю симфоническую культуру от бывших зарисовочных заставок телевидения до мгновенного фотографирования каждой мимолетной детали всякого, каждого русского, кто хоть где-то обрел и был хоть на кроху в какой-то западной или восточной стране вовремя принят людьми в качестве гения.

Проваторов неволью превращается в некий, глубоко запрятаннный оазис непохожего на всех остальных бытия, бытия превращенного, самого общего и вечного, самого беспрекословного по политике и по грации наблюдения за изменением, происходящим в российской действительности, а потому самого емкого по своей не востребованности всего

конгломерата боли перетерпленного и пережитого, которое столь насыщено страданием за каждого персонажа русской дирижерской и музыкальной культуры, невольно приобретает статус не общественного, но не самого общинного, а самого личного.

Эпохи мироздания, подчас по-русски категоричного, а потому и неуклюжего, потому что необразованного, следуют одна за другой, как часы каждого из поколений, что отбивают такт и симфонического постижения бытия, и графику характера и судьбы каждого из наших персонажей, как притихших, так и решивших громогласно заявить о себе.

Невольно стремишься выделить подобные максимы, заявившие о себе истинами непрехотливого миропостижения, невольно норовишь отворить скарбонку сразу нескольких веков, как будто стремишься олицетворить бытие или наоборот, небытие не бутылки, но бумажного пакета отменного немецкого красного вина, распростившего свои пальцы и ступеньки для русской культуры, не затронутой, не перемешанной, не преумноженной на подобострастно-грязные рисунки изнеможенных новорусских тел на приморских, когда-то песочно-песчаных писательских пляжах.

Еще совсем недавно, несколько лет после нашего знакомства с Проваторовым, в эпоху моей околосеминаристско-музыкальной зрелости, чистокровная генетическая аура Проваторова представляла во всей красе, во всей бодрящей пластике эпох и поколений, она высвечивала, словно магия полета и слова, и дела, она звала за собой тихим шепотом серебряного века русской поэзии и золотого тысячелетия русской музыки, она откликалась на всякий, даже самый неловкий вопрос, ждала, призывала, она акцентировала людское внимание и лепет дождя, она столь привержена могущественной традиции, что способна была перевоплотиться, и даже смогла не потеряться, но даже найтись старорусской порослью русской действительности новой эры древнерусской, такой молодой нации.

Каждый ищет и находит свою оглядку назад. Хочется образумиться и пронести сквозь века как можно дальше этот живой, дышащий код каждого последнего из могикиан, почему-то предстающих одновременно всеми вместе, всей собранной в лукошко, насыщенной изменением реальностью, которую так соблазнительно именовать завораживающей действительностью, которую так и норовишь хоть как-то поместить в давно знакомые, но чаще всего недоступные координаты мироздания.

О, этот прочувствованно-познанный нами список настроене-состояний, которые так и норовишь сличить, овестествить, соотнести,

сличить и соединить с тем, что принято считать и полагать фактами и действиями.

Жалко, что чаще всего в истории остается факт, способный перерасти в фактуру, но вот сердце превращается в анатомический экспонат, а вот динамика чувственности, именуемая по древнему обыкновению на Руси душою, если и заинтересует собою кого-то из потомков, то обнажит неясность или придиричивость всякого, кто только желает сказать или выразить личное качество как необходимейший государственный принцип.

Воплощение государственной и символики, и динамики развития, которой так хочется окружить и даже замумифицировать хотя бы на время каждого из гениев, удается на славу и честь государственного обустройства мира далеко не всем и нациям, и народностям.

Причем внешние, даже чисто фактурные данные, кои были обустроены властвующими временщиками на несколько часов или претензий мироздания, все же смогли распечатать свежеупакованную пачку вафель, доставленную из магии сиюминутных человеческих степеней сравнения и характеров, и качеств, и прилагательных, которые прогревают непорожнее дно всемирного не потопа, но океана, что так и светится, так и насыщается энергетикой былого, но не застанутого всеми теми, кто обитает, кто дышит и потихоньку размножается где-то там, повыше, почти наверху.

Где найти силу, повергающую и восстанавливающую непустоту изменения, чтобы его запечатлеть мастикой не теоремы, но хотя бы четкой, необъяснимой, нерастолкованной максимой, ход которой определяет не сознание, но интуиция.

Проваторова не видела несколько летних месяцев. Первые шаги по слегка расчищенному пространству привокзального города отметились неожиданной встречей. Мое измученное воображение однообразием набора взглядов из железнодорожного окна, несказанно обрадовалось радующему глаз новопредставленному, целостному проваторовскому организму.

Недавно он вернулся с гастролей по какой-то западной с восточным содержанием стране. Ездили вместе с Терезой. Что-то произошло, что-то изменилось за время нашего необщения. Так уж показалось в эти несколько мгновений заработавшей по части экстренного восприятия моего излишне напрягшегося сознания задумавше-растерявшемуся рассудку. Оказывается, вполне резонно сработал старый русский стереотип, воцарившийся на века и в совершенно новом сознании.

Проваторов практически в первый раз после нашего, на сей день и час довольно продолжительного знакомства, предстал не во фраке, а в некоей, другой одежде, показавшейся в тот час и миг совершенно инаковой привычному для меня миру Проваторова, какой-то излишне разноцветной, почти пестрой, отдающей духом не этикета, но новорусской этикетки.

Казалось, что поменялся и сам Проваторов: привычно-аскетичная расстановка губ превратилась даже в улыбку, причем не выразительно-содержательного значения, а поддерживающую общую дипломатичную постановку и головы, и шеи, охвата плечей, и конгломерата всей устойчивости и тела, и общих манер, и походки.

Словом, это бы какой-то другой, ненастоящий Проваторов. Тот, который неким непонятным смыслом и образом, по крайней мере, своим внешним видом обрел то самое облегченное бытование, которым так в последнее время напичканы все заполненные людьми города и их улицы.

Почему-то Проваторов, казалось, всегда должен находиться, пребывать, быть во фраке. Именно тогда, казалось, совпадал он своим глубоко внешним и глубинно внутренним мировым ходом истории с тем, что ему было дано от рождения, то, чему он был обучен, с чем он был обручен самым исходно-исконным, византийским падежом и тихоходом.

А может быть, эта чистота человеческого существования, обернутая во фрак, просто переживала очередную точку природного изменения, без которого дальше проследовать никак-таки нельзя.

Но Проваторов, даже идущий по асфальтированной поверхности столиц или едущий в метро, или смотрящий в окно музыкальных учреждений, должен находиться, как я тогда поняла, все-таки во фраке, словно обернутый в материю эпох русской культуры, которую хранит и оберегает от нелюбимого заточения или наоборот, напрасного или небезопасного выхода наружу.

А может, и скорее всего — это, такое заметное отсутствие фрака в этом привокзальном пейзаже города обретает скатерть тех личных состояние-переживаний маэстро Проваторова, о которых сложно догадаться не только сотням прихотливых прохожих на полустанке их незамеченных нами судеб, но и тем, кто занял в театре жизненного партера места, не сидения, поближе не к выходу, но к сцене.

Противостоять этой патетике настроение-состояний всех совокупных персон и могуществ лиц, соскальзывающих с портретов, может лишь охранная сигнализация государства, которую обычно строит или, скорее, мастерит его величество закон.

Мудрецы, переходящие в ранг философов, или, наоборот, философы, наконец, обустройствающие окружающую действительность образом и мерой мудрости, приходят в столпотворенность ожидаемых ресурсов всех видов искушения, распознавая весь белый свет точками и черточками излишне практической азбукой Морзе.

Никак не улетучивающаяся аналитическая энергетика умственности призывает к составлению целого списка этой раздвигаемой нами реальности, она зовет к дальнейшему магическо-фантазийному сличению этого златого руна бытия, в обществе именованного бытом, со всяким, каждым доступным или просто ощущаемо-пережитым и способом, и охваченным литой, пронизывающей чувственностью краешком пространства, кем-то озвученного призывным эхом из чужого детства, кем-то запаянным в математическую формулу мелкой клеточки школьной тетрадки, кем-то зарифмованным в стихотворный стишок, кем-то захваченным для посадки укропа на продажу, кем-то вызванным к потусторонним реалиям тихой скорбью засиженных, почти кладбищенских мест.

У каждого свои измерения и своя штриховка на полуденной карте бытия рисунка пространства, иногда успевающего, иногда присутствующего лишь тихо, лишь зримо, для скоротечного, но не скороспелого, скоропалительного, вездесущего любования.

Новые одежды Проваторова, которые следовали за ним в этом привокзальном силуэте, открывали рамочную конструкцию одной из любимейших моих песен из ранней юности ленинградского классика, чеканящей одной повторяющейся строчкой существенность промежуточного состояния человека, уехавшего откуда-то, что-то покинувшего, но еще не достигшего чего-то необходимо знакомого, известного, не приблизительного, но вполне точного, почти точеного своего дома, словом, — «Дай мне напиться железнодорожной воды...»

Города начинаются с садов и дач, а заканчиваются вокзалами. Так повелось еще с конца позапрошлого — начала прошлого века. Даже если вокзалы или города вдоль и поперек засажены ромашками или плодовитыми кустарниками, смывающими копоть с замученных количеством разномастных посетителей зарешетчатых мостовых.

Хотелось почему-то позвать сюда Геркулеса, чтобы он, наконец, разобрался в этой шаткой действительности и призвал господ или сам по себе приключенческий или детективный жанр, который так не любит Проваторов, к слову и делу: должен ведь и он иметь вид на жительство, распоясаться хоть раз в этой по-тихому лихой проваторовской жизни,

чтобы, высказав себя в просторной динамике лицедейства и превращенчества, кануть навсегда в Лету.

Мастика строгого воплощения окрасит гвоздику, яркий цветок, в планетарную заводь, в кичливую зависимость от мелкого, но не обязательно мелочного фабриканта, а иллюзия приблизительного цвета гашеной извести украсит, вернее выделит в необходимом ожидании пламенное соответствие степей, лесов, озер и рек в городе, обозначив сталистой проволочкой его полномочную утопию идеальных вещей-принадлежностей, каждую из которых он не способен ни сохранить, ни привлечь для долговременного пользования, ни стереть убыстренным шагом, раскинув и раскрыв транскрипцию нечетных поколений, что на гравийной дороге, как будто на проселочной, каждый божий день развешивают стопки только что постиранного белья, размалевывая разноцветными прищепками близлежащее пространство неба, если на него взирать с подостланного под босые ноги в босоножках свежеположенного, но уже пыльного асфальта, ставшего особенно родным, освоенным и памятным каждой мельчайшей шероховатостью по той лишь одной причине, что улица давно и для горожан, и для приезжих стала ярко освещенной, добротной проветриваемой и густо населенной комнатой.

Если представить себе мир, доступный человеческому уму и глазу, то наверняка его можно измерить одной комнатой. Наверняка именно в ней бы воцарился четкий распорядок пространной жизненности, той, которую так соблазнительно обустроить не только нормами нестертой моралеобразующей, но и законотворческой энергетике, что способна раз и на много лет пронизать спектром уступчивой, а потому лаконичной государственности, четкой и ясной, графически устойчивой, близкой каждому, кто возжелает себя признать гражданином.

Наверняка в качестве истового законотворца по-магнетически крупного масштаба пришлось бы ко двору этого небольшого помещения воцарившаяся на несколько веков незаметного для всех окружающих точная, граненая в максимы, литая уровнями врожденности и пережитости, чеканящая шаг пространства и преходящего времени мудрость маэстро Проваторова.

Мудрость, как повелось рядом обычных обстоятельств внеправительственной жизни, напоминает разостланную скатерть бытия, достичь и расположиться возле которой может почти всякий, пройдя не спешащей походкой все извилины судьбинушки, практического рока, подчас избыливающего решительностью или крутизной, подчас насыщающаяся динамикой обрушивающейся материи государства, когда оно,

споткнувшись в очередной раз, решительно падает всем на голову, не затрагивая, однако, стен и внутренностей той комнаты, в которой мыслями и духом обитает наш герой.

Мудрость ограждает, вынашивает всякую прореху, даже самую категоричную, и духотворчества, и обыкновенного материаловедения, что качественно преобразует пространство, словно оприходует матерчатость пыльных матриц на типографском шрифте, когда зачитавшийся некоей случайной просветительской брошюрой рабочий задумался, а металлический трафарет уже пустопорожнего станка все продолжает свое липовое дело печатания учебника по очередному изменению в существе местного арбитражного суда.

Сложно сложить мудрость в учебник. Вероятнее всего, что в нашем повествовании скорее удастся наполнить устным мудрствованием павильон проваторовской комнаты, в которой облачное небо приобрело статус рассудительности, чье положение возле потолка выявляет мобильное сплетение всех, даже самых невероятных в наше время, сотканых из чистейшего симфонизма Дмитрия Шостаковича категорий, дополна исполненных истовой глубинностью всей русской культуры.

Погода в комнате изменяется только в зависимости от оседания туч, вызываемых проникновенностью плотности облачного пейзажа, состоящего из ненапыленной концентрации поступенного сгущения кровельных масс совести и совестливости, правды, частичек общепринятой морали, исключительной воспитанности и режущей слух и дело искренности.

Аура рождается посредством не навязывания придуманного силлогизма, но энергией высказывания, думания вслух, выказывания слова, которое накопилось многодержанием сфер, которые оприходовали внутренность человеческую, что обозначили красу и составленность духа, испещренного вуалью многомыслия, безотчетного перед добавленной стоимостью, но трепещущего перед зенитом овеществления правил и норм, которые породил и выносил в себе каждый, достойный себя самого и своей нации человек.

Проваторовская диалектика души обретает плоть во время акта говорения, когда невызванные к существованию аккумуляторы смыслов высочайших по значимой невесомости понятий, которые призваны к олицетворению всех изгибов и полетной мысленности, и комично-маскарадной горестности, и ироничной фрагментарности, без которой просто невозможно ни предопределить, ни высветить шарж ответственности перед тем и теми, что продолжают проводить и отрабатывать словесами и проделками всю круговерть и пор года, и человеческих историй.

Проваторовские апартаменты небывалой чувственной мысленности рождают параллель со знакомым всем духом знаменитого комнатного Ворошиловграда, обустроенного на несколько десятилетий на телевидении. Та же фрагментарная ограниченность сжатого пространства, рожденного света в остановленной на несколько мгновений комнате, постоянное ожидание чуда пригодной к рождению новых смыслов интонации заветного голоса, океаническая насыщенность информационных перемен, ожидаемых и круглым столом, состоящим из умных и умничающих лиц и камер, пропевание околичностей, устраивающих редкое, если не редчайшее появление фрака, удобного для отделения одного человека от толпы, праведно восседающего на лике и теле ведущего, угадывание взгляда, брошенного невзначай куда-то резко влево, почти на очки Поташова, вызов, призвание энергетики в доскональном уважении всех пор года с ликованием встречи самых коротких и самых долгих дней как пика развития и игры, и сюжета, и всемирно-познавательного казино, борьба подсказки ученичества и рождаемой на глазах миллионов правды уважительного знания, то же самое, насыщенное болевыми точками отстранение от первого эфира в самый ответственный для страны и личных дел час, бездоказательность претензий на невозможность возвращения на первую литеру, комментарий приема сердечных лекарств, выдаваемого с предсмертной горячностью прямо в эфир, тишина властной стаи волков, не опомнившейся, но застрявшей в коридорах последних игр, думание о книге, должной стать подручным учебником для журналистских масс, огонь маститого факира, умиряющего не волков, но тигров, раскрашенных в иллюзию примиренных цветов, и просачивающийся из приходских и складских помещений все тот же интеллектуальный надрыв тотальной государственной неостребованности предлагаемых радикальных, как гнездование на паперти ласточек, перемен, выношенных, словно десяток близнецов, четких идей, правящих, как класс платоновских гениев у власти, простирающей свои жесты и страницы бытия в тихих границах одной комнаты, куда вход всем нам, посторонним, воспрещен. Правда, наиболее терпимым и терпеливым, если повезет, может достаться право ожидания выхода из комнаты, если к тому времени будет еще кому встречать выходящих и кому выходить.

Пособие по арбитражному суду, прочтенное рабочим в типографии, решительно направлено в пыль и пыль общества, чтобы там навести мелкий порядок в паре студенческих голов, да и исчезнуть неким привычным способом невесть как и куда.

А вот ворошиловский стрелок, как и ворошилово-проваторовский зодиак, будет распространять мимолетность своего неупорного движения в тишь и блажь замочного отверстия в комнату, на которой, однако, никогда не было ни звонка, ни замка — одна скважина свежайшего образца.

Даже сложно представить себе, что в этих мастеровых чистого бытия может помимо приписываемого нами им законотворчества может пробудиться забота мелкопоместного арбитра высшей категории, даже отмеченного бесконечным числом красно-красующихся исполнений завоеванных в темпе ускоренной человеческой борьбы и антуражей, и дипломов.

Эти два человека во фраках, расположившиеся в своих небольших комнатах, соединяющих и дом, и работу, являются тончайшими аурами прочеловеческих воплощений, столь искренних и изумительных по твердому водовороту силы и духа самовыражения, что так и норовишь подставить под свет, истекающий из створок слегка прикрытых, не блуждающих дверей, как можно больше мыслей, слов, идей, представлений, уважений к близким, хозяйских интересов и глаз, сознаний и подсознаний, диковинных, любопытствующих материй добра и блага, способных принять, понять, приблизиться, да и раствориться хоть в чем-то другом, инаковом.

Как мы уже поняли, Проваторов — современник многих современников и можно даже припомнить, что мы проследили его ярчайшую родословную, следующую семимильными шагами от античной графики богов, залетевших каким-то прочеловеческим образцом и ходом до северных морей, исключая Скандинавские отделы земной суши, а также многоярусность бытования всерусской земельной колонии.

Причастность, как и причастие ко многим числам и срокам бытия отгадывает заворуженность ряда поколений, которые отражают мимирию человеческого роста и нешаржированного генетического изменения, которое взаимодополняет миллиграмматическую разницу ряда коленопреклонений, сменяющих одну эпоху людей за другой.

Невольню Проваторов выражает существо скрижалей системности человеческих отражений, идущих еще сквозь византийскость от античных богов до восхождения русской былинности и летописности, Толстого и Гольденвейзера, космического куска суши, освоенного над страной, и далее, во всех направлениях пространства и времени, то есть к нам всем поближе.

Теперь становится всем ясно и просто понятно, сколь из разносторонних степеней общения и общества пришлось собирать и выковыривать, чтобы вам же и рассказать, тончайшую гармонию Проваторова

с каждым залом, с каждой занимаемой им комнатой, с каждым помещением, светским или потенциально-интимным, которое только и знает, что источать свет, когда в него, до полных и невероятных краев погружается тень всего лишь одного человека, способного постичь и пробудить затаившуюся звонкость и художественный гул пространства.

Понятно, что подобная строка совпадения человека и природы рождает первостепенность уважения в зеленому полю или лугу, нежели к постройкам усовершенствованного города, даже бетонным, железным или асфальтным, коим безразличен свет томных фонарей. Человек заполняет собою пространство и слегка отгороженной природы, чаще всего сформированной в виде множества комнат, но не может кардинально слиться с оставшимся обществом — и людей, и мира, для коих рожден, для которых творит, но отстранен по той единственной причине огульной занятости самим собой, единственной из следствий и причин, что имеет силу и желание держать и удерживать мир в тисках своих вожделений и страстей.

Происхождение, рождение, век путешествий, если повезет, да и новое рождение, именованное всеми национальными литературами и религиями по-своему, скрывает круг вообще, а иногда и жизненный каждого, всякого, кто только сумел то ли ногами, то ли руками, то ли его величеством головой — взять, да и выбраться наружу.

Стоит только запомнить мегарасположение, а затем уже следовать постоянным фокусничанием конгломерата очередных, столь желанных превращений. Кто стремится их хоть в какой-то степени осознать или хотя бы приникнуть к иллюзии многостаночного бытия, не относится к черни, той, с которой наш герой повинен и общаться, и работать, и обсуждать сдвиги действительности.

Через годы пронесенной и выстраданной мудрости герои романов приобретают закалку проверенной пластичности бытия — невозможности противостоять пространству, смочь слиться с ним.

Непротивление подобному обустройству пространства отгораживает пылкую заманчивость гордыни, что дает реальность слогу вещей и дел, которые и позволяют посредством правил, адсорбированных веками, скрыть энергетическую воинственность, да и разговаривать чрезвычайно полыми и доступными предложениями с ней, той, стремящейся заговорить до помутнения разума, чернью.

Повезет, если простоту поймут. Но обычно не понимают, пока не начнешь выдавливать и вдавливать слова, как нечасовые маятники в одном из соборов немосковского Кремля, тогда чеканные фразы

говорения и пропевания смогут не столько запомниться, сколько отразиться, вплоть до мягкого, неловкого запечатлевания.

Что-то всплыло наверх, да и отделилось, улетело на несколько вечков вверх, в глубину разреженного космоса, что-то сползло на дно пустопорожней чаши, сквознуло чистосердечием откровенной эмоции, да опустилось на воду, чтобы хоть как-то, хоть на миг удержаться на поверхности, да и не утонуть.

Осадок обычно имеет непосредственное значение для установления общепринятых связей в мире, он точит дно заброшенного канала, угадывая степень своего уполномоченного визита на весь глобус в классе географии, к которому привык классный руководитель и школьники. Более всего удачно сплетение тучных масс в центральной сфере разграфленного шарика, потому как имеет общепризнанную доступность для всех окружающих, переживающих свой быт и сверху, и снизу.

Средний слой этого шикарного, летающего пирога или торта, выпеченный в своей органично-общепризнанной доступности для окружающих, был опознан всеми, но востребован для четкой жестикуляции на фабричной мостовой только лишь своей собственной, вверенной поваром и поваренком части.

Проращенный крокус простоты веет прямой нитью корня к народу, который, следуя своей генетической привычке околдовывать доступную паперть естества природы, которую есть кому и понимать, и ценить.

А вот чернь этот кусочек не воспринимает, не принимает, а потому и ненавидит, топчет: «Тот, кто стоит высоко, не должен быть так прост». Чернь стоит против простоты вообще, так как простота сближает с народом. А ведь чернь хочет присутствовать, стоять не на поле у реки, а рядышком, у ворот, чтобы приблизиться к веерообразным туалетам, исполненных иногда робкого, иногда раболепного следования на придворный бал.

В близости к произносимым панегирикам простота может помешать, она оккупирует, словно гелевая слизь, апартаменты, ведущие к приборам всех мастей, и всех народов, включая столовые. Простота расширяется до мобильных границ, которых просто может просто и не быть: ведь подобным образом утверждается персональная ее значимость, удобство и своеобразие проникновения микроволн, спокойным шагом растворявшихся в невидимость, расходясь в пространстве.

Подобным образом следуя за ходом вещей, простота начинает проникать все ближе и глубже, словно расправляя крылья и практику

чистопородного небытия, которое дотронувшись до грунтовых вод, охотится за каждым, кто неравнодушен к изменениям легких повололок мировоззрения. Жаль, что чернь обычно простирает вдоль или поперек не головы, но размах рук или ширину ног, а то и все тело, вбирая дух и запах свежеприготовленной, свежераспаренной, свежеразогретой пищи.

Эти свободные протоки чистого эфира, умноженного в качественно-количественной силе на коэффициент мобильной грациозности энергии подземно-подземельных вод, дает о себе знать минеральным источником фруктовой воды, коим начинает питаться когорта избранного класса граждан, кои прошли процесс не только дефиниции, но и исконного, настоящего изменения — лелеяния, образумливающего существо тонально-интонационной воспитанности — столь тонка и неповторима становилась их, пробужденная водами полнокровных рек, чувственность.

Иногда в жизни очень может не повезти — толпа смешается с чернью, и может ринуться самым непредсказуемым образцом гашеной, замкнутой или захваченной действительности прямиком на завоевание вашей чистой эмоциональности, в которой так хочется сберечь, сохранить и пригадать хотя бы толику и индивидуальности, и благорассудной и застенчивой сентиментальности.

В таком случае стоит подкачаться, да и самым решительным настроем филигранно выверенного отношения души и тела, подкачаться, да и сдержать натиск толпы — мобилизованной до индивения черни.

Противопоставить этой ломке генетических характеров может нечто только лишь старообрядец или новобранец, способный если не постичь, то хотя бы задуматься о собственной и участи, и сущности репутаций людей и миров в воспеваемой нами системе, чаще всего проверяемой и удостоверяемой первоначально категориями Аристотеля.

Затем следует внедрение в тотальную воспитанность людского материала, правдами или неправдами допущенного не к панегирикам, но к эпохе, принимающих условия талантливого любомудрия, внедрения в воспитанность ряда понятий, воплощенно-проверенных достопочтимой жизнью самого маэстро. Или нет. Скорее нашим с вами наблюдением за ним. Помните ту символику артистократии чистого жеста маэстро Проваторова? Или вы ненароком пропустили за бегом своих дней одну за другой, выскальзывающую в руслах и нитях книги строчку за строчкой, словно пейзаж за пейзажем в железнодорожном вагонном окне биографии: то горы, то низменности, то водохранилища, то открытые до степени обворожительной распахнутости и доступности изнанки недр.

О, эта красота развлечения, которая активно и энергично умножается на регламент эксклюзивно-проваторовской чистой нравственности и невероятного экслибриса утонченно-дипломатичного ресурса политики всераспространения, включения в действительность, в реальность постулатов и ирреалий мудрости, состоящей из четких правил отношений между людьми, построенных на динамике доброжелательности, добротного ученичества, совокупности положительных целей и вербовке модельной иронии, юмора, как белого, так и черного, оттачивающего право на прием и проникновение в обустройство каждого объекта, что до сих пор смог сохранить и важность, и уверенность, и доверчивость.

Звучащие мелодии утоляли жажду мирской суеты пробуждением нежелания ни взирать, ни вкушать обыкновенных удовольствий: стола и ложа. Непатетичный слог музыкального интонирования давал ремарку забывчивости всякой надежде на намек о приеме в статисты праздника: и среди молодых и пожилых людей воцарялось неминуемое согласие, прекращались раздоры, да и устанавливался неминуемый подряд и знания, и нравов.

Незаметность, практическая вуальность смягчения нравов покоряла движение тел — ведь именно в таком состоянии начиналась активная работа над каждым из них. Проявлялась любовь к закону, если не любовь, то тишайший интерес.

Придуманная или данная норма, востребованная в качестве правила, смогла найти нечерствое самовыражение в форме или виде прибаутки, этого самого яркого и точнейшего введения в законность и добропорядочность, она тут же стала оформлять мировоззрение залежащих сердец или телец, что пригорюнившись грозящим переменам взглядов и телодвижений, стали норовить запастись как можно большим количеством и телес, и жирокалорий.

Устная форма возжелания самого общего сосуществования принципов государственного общежития смогла проникнуть все глубже и дальше, по направлению средоточия своей цельности, она вырабатывала сама себя посредством обоюдоострого оттачивания слогов и мыслей, подчас произносимых вслух, наговариваемых на рояль, на снятую запись с диктофона, который забыли включить, на дело-производство забывчивого, к тому же сонного и растерянного подмастерье в гончарной мастерской прошлого века и давно минувшего столетия.

Затвердевание всего произносимого устами, возможно, оказывается, перевести в форму относительной вечности посредством закрепощения

на сумятице письма, разбросанной и на камешках, и на бумажных, бунтующих ворсинках.

И все же законы росли, они претворялись в окрас инобытия, они укрепляли свою энергетiku своим устным, многократнословесным повторением каждый день, в полночь и в полдень, вплоть до ощутимого, до полного их затвердевания.

При такой методе признания их бытия, они особенно широко раскрывали сердца кислородного голодания, когда отворялись си-луэты жизнедеятельности и привычки совеститься. Отсюда возникала мера построения этого частного гражданского и мироустройства, и здания.

Вместо кипящей в жилах агрессии и вражды молодых темпераментов это многоликое проговаривание переживаний любомудрия воцарялось прекрасное, эстетично-эстетическое следствие — справедливость, в которую быстро и умело вошла самая справедливая оценка каждого.

Безотказность действия сложения и вычитания прилагалась тут же, ставя разнарядку небывалых по величине насыщенных смыслов опредмечиваемых на местах понятий, работающих изо дня в день по формуле — справедливость плюс правда равно совесть — и наоборот.

Пластика тел и звучащих мелодий сработала посредством затвердевания зеркала частотности чистого разума по формуле всевозвышающего(ся) устремления к совершенству, когда уморазум постепенно станет раскрывать, а заодно и достигать абсолютного калибра самораскрытия, устанавливающего небесную и неподвижную чистоту линейных граций, утвержденной молниеносной, дирижероносной аурой. Все это обозначало венценосность вхождения в средиземноморье воцаряющейся в промежутках расположения человеческого разума, а также элементарного закрепления дальнейшего, чтобы стать уловимым и носителем, и проводником многоступенчатой иерархии приближающихся к ней.

Остается сегрегация обязанности, обязательности диктовки здешней элементарно-признанности, не призрачности, но уверенности в доскональности того, что можно в словаре определить не только как грим или макияж, но как свершение.

О, эта извечная русская проблема построения интуитивно-чистого волокна из нитей исторических диверсий, разноликих обстоятельств, привычек правителей и фамильных реликвий, задействованных по всему спектру сознания персон, умноженных периодическим падением, если не усыпанием, то засыпанием нравов на грунтообразующем, фундаментальном содержании плавильного котла необыкновенно

разношерстных и разномастных эмоций, каждую из коих, как и все вместе и в целом, всякий из почитающихся толковыми и людей, и государей, наверняка мечтает перевести в ранг, будем надеяться, самых лучших, точнейших, самых безопасных для емкой общественности и заокеанских наблюдателей, законов.

О, эта ловкая, как и неловкая необходимость приручения к выслушиванию мнений умных людей, звонкая переключка вековой сопряженности разума и вкуса, обучение храбрости посредством музыки, отказ от роскоши и удовольствий смог бы привести к научению бережливости и умеренности, знание или уверенность в том, насколько действительны две крайности — хвала и порицание, внутренний мир внутри государства рождает согласие, которое, если его направить верно и точно, ведет к пониманию необходимости порядка, увидел, познал хорошее — употреби в своем государстве, публичное хвастовство богатством отворяет двери бедности, которая так и норовит захлестнуть тех, кто может, стремится и даже возжелает принять самые дурные, самые, почитающиеся стать плохими и намерения, и наставления: заигрывание с народом отделяет от него ту уплотненно-разнообразную область людского мира, которая рождает чернь, что почуяв слабость господской руки, сможет отворить дверь смуте.

О, этот главный предмет ликурговского разговора, который определен только лишь однонаправленностью отношения к человеку — уважение или осуждение его поступка, всякого, каждого, одноразового или многократного, заметного, замеченного или тихого, про который забыли давным-давно все потомки и предки, вплоть до активизации седьмого колена.

И весь этот блеск государственной родословной, при которой повелевание рассредотачивается обеспеченностью благоразумного воспитания граждан как ответа на степенную выдержку королей или царей, или дирижеров, осуществляется сквозь магическую призму долготерпения посредством обустройства добробыта, благонамеренного отношения с идеалом в пластике его постепенно-поступенного достижения, а также того, что кем-то было именовано как неомраченность, как благодатность, как для кого-то земная, схимническая умиротворенность, именованная счастьем, а для кого-то — раем.

ПРОКОФЬЕВ

Шут, перешутивший по-прокофьевски большое количество шутов, все же утверждает чистое дягелевкое начало, ту сказку, что стала подсказом, превратилась в безбалетное небытие стального скака блудного родственника, ставшего на время то ли игроком, протянувшим руку к трем апельсинам, то ли к чистоплотному, аккумулятивному приюту огня, ставшего на пару актов огненным ангелом, распоясавшимся на этот практически судьбоносный раз на один-два акта где-то в окрестности кардинально точного по пластике картографического народонаселения в междуречье Доно-Днепра.

По обыкновению природы последних пар тысячелетий лет город зреет легким стяжательством цвета хлебоносного августа, когда Проваторов в очередной раз, уже самым необходимым образом осознал существо своей русской национальности, в котором, словно снежной крепостью на блюде помнившейся картины Репина, воздается словословие лепнине потолка чистопородного помещения, почти громоздкого энергетического зала, что в окружении печек царских времен и племен восставал из небытия ответ чистосердечной нации, наконец-таки, не северной, а южной, берегаемой и береженной до самых светлых, почти светящихся времен.

Саквояж понятий, что обрисовывают символику действительности именно именного сегодняшнего дня, идут на этот раз из нарастания имен, каждое из коих организует ту непреклонную вотчину сплавленных идей и мыслей, которые не знают ни покоя, ни добробыта тихой овеществленности, когда любомудрием не ветхого знания, украшенного направленностью природы интуиции, чеканит азбукой твердых неденежных монет исключительно мобильную статику точечного капитала человекоизображений, что двигаются в пристальном вкладе в отдел русскости всемирно-всемерной цивилизации.

Привычка и знание быть русским дирижером для Проваторова столь естественна и органична, что чаще всего он столь мощно проживает в системе призванных русских дел и нравов, что оказывается неким чистым полотном, словно девочка с чистыми глазами от Серова

с персиками на картине, исполнена столь ясного взгляда, что приходит из поднебесья, могучего и серьезного, искреннего и мимолетного, звонкого и юного, которое источает и свет, и энергию, которое знает что-то вечное и почти недостижимое, то, что дается откуда-то свыше, почти от летописцев.

Проваторов ассоциируется для меня в этой новой грани собственной русскости совокупностью нежных, новых прилагательных, которые тут же оприходуют свежий ракурс бытования, точеный и благожелательный, слившийся воедино четкой графикой неожиданных человеческих то ли имен, то ли превращений гленгульдовского мировоззрения в фокусе прокофьевско-хачатуряновского уважения к добрым книгам и лицам, русским воспоминанием о Вагнере, умноженным на родную композиционную манеру проваторовских мечтаний об искусных, натуральных воплощениях Скрябина, Немтина, Караманова, смешанных ореолом самобытности и уместного самоутверждения и нотных партий, и каждый раз проходящего, встающего за пульт дирижера.

Голос проходящего нем, потому как становится неясным для незнакомца, проходящего в свет чистой иллюзии, сама нанизанность этих гуттаперчевых силуэтов, подобных светильям, иногда высшим, чаще всевышним, если из поднебесья смотреть на географическую карту мерцания приближенного поволокой горизонта небосвода, который каждый из людей, обескураженный объемом уж слишком навалившейся благодатной информации в виде промежуточного, практически монолитного знания, предвкушения пластичной, четкой интуиции, владеет оторопью четких повелений и сердца, и души.

Именно такое, во многом неожиданное сопряжение созвучий понятий и приложенных им оснований имен, торжественно формирует тот подход к чистоте символических линий, которые генотипом современности отзываются вновь и вновь красивым строительством государственной нации.

Наверняка подобная головоломка связанных воедино узлом трагедий и переживаний, достижений российских фамильных ценностей озаглавливает это некое теплое направление на юг, ведь южность манеры многоголосья аккумулирует изумрудное состояние моря, плашмя ударяя по теплоходу тех самых двух двоек двадцать второго года, дрейфом скользя по набережной и Неглинки, и Ялты.

О, наверняка стоит ошибиться на пару мгновений или раз, когда стоит утвердить этот промежуток пространства, пришедшего из прошлого в настоящее, призванное нами как взгляд в будущее, утвердить его как время двадцати дней. Именно тогда трапедия уступит место

квадрату, строящему свой активный быт летоисчислением двадцати дней-суток, положенных на ход южного не Ра-солнца, оторопью узнающего свой рокото-ропот не на пристанище небесной коровы, а на плащмя ударяющем в небесную паперть низкого, сплошь ржаного горизонта красного, до одутловпалости близкого верования в легкое очертание вселенной по имени Солнце.

Так, если пространство измерять временем, а затем слегка продвинуться по его оседлости, то непременно получится самый настоящий географический ободок, самый истотный, надежный юг России.

Почему-то вспомнилась почти вся Монголия, но уже не угрожающая выжженной степью око-аканья, но привычно-тихая, словом, двадцато-вековая, да и классичность оценок и слов Николая Алексеевича вызвала новейший поток псевдовосточных ассоциаций: «Орда — неважный композитор, Но из ордынских партитур Монгольский выбрал экспедитор C-dur на скрипках бычьих шкур».

Собираются воедино, в пакет миролюбивых художеств, дол и долины Дона, Днепра, Дуная, их весомые, распахнутые до глубины прилива человеческой чувственности устья и родниковые истоки, исполненные водно-поднебесным облаком, окутывающим ручки из обожженной глины, руки чаши, приплывшей, словно цельный пласт остриженной почти в монахи тонкорунной овцы, по бытованию арабских географических исчислений и русских летописаний десятых, пятнадцатых веков по русскому черному морю, что слилась в одинаковость человеческого бытия в форме графического рупора, исконно значительного отрезка физическими мерками — переменного сечения, излучающе-концетрированного в силе или привычной слабости отменно направленной звуковой энергии, четкой и умело маневренной, если хоть на минутку сможет призадуматься человек из аристократов, кто решил, на что повинна опираться мощь и тишина власти, воцаренной в форме этой геометрической трапеции.

Южнороссийские говоры сеют племенную обрядность, некичливый культ самопостижения сквозь осознание своей территории, что отличает и отвечает и за истую, искомую песенность, такую обреченно важную, что и ведет к целостному, как мир и отдельные человеческие мировоззрения, стилеобразу, хлесткому по своей точности стилеобразованию.

Прокофьев испил чашу по имени скифос, приплыв на скифе, роде гоночной лодки, будто его «Блудный сын» испытал любовь к трем апельсинам, пройдя мимолетности в виде непреклонного игрока — гадкого утенка, в женском роде — Золушки, держа вместе с Петей и Волком в руках каменный цветок, одновременно исполняя «Класси-

ческую симфонию» и проговаривая «Повесть о настоящем человеке», как будто заглядывая в зеркало, в зеркало вечной связи войны и мира, будучи на страже этого мира вместе с Семеном Котко, с Александром Невским, с Поручиком Кижее, не с Иваном Грозным или Борисом Годуновым, не с Гамлетом, не с Евгением Онегиным, быть может, с Пиковой дамой?

Ох, эта симфония-концерт для виолончели с оркестром в трех частях, Опус сто двадцать пять — «Встреча Волги с Доном», именно она располагает всем сиянием огненного ангела и Магдалены, именно она живописует симфоническую картину этого летнего дня, когда Ромео и Джульетта вышли из сказок старой бабушки сквозь отдаленное воспоминание, порыв, отчаяние и наваждение симфонии египетских очей и ночей во время обручения в монастыре «Алы и Лоллия», балета под звонким именем — «Стальной скак» и кантаты «Расцветай, могучий край!»

В итоге получается человек, прибывший, а потому — продемонстрировавший свой успех, определим его по южномеланезийской традиции человеком с мана. Стоит только, по правде филологического инстинкта, уточнить: иметь мана или быть с мана. Разница глаголов глаголит ресурс многострочных букв, палитру академических смыслов алфавитов: успех, который заметен не только обладателю этой магической буквочки «м», тут же добавляет народным гласом окончание ана, да и пускается в круговерть объемной действительности, которую назовем сознанием, или влиянием — убедительным подсознательным убеждением, что что-то наверняка есть, потому что кто-то знакомый уже это имеет.

И тут же социология общества дает именование «авторитет», она рисует большую букву, почти литеру по размерам положенного впечатления, параметрам того, кто может стать, хотя бы на несколько композиторских или дирижерских строк, стать вождем.

Фактура юга рождает особое полотно и говора, и повествования, языка плачей и колыбельных, что переходят активно из этого порожденного, двужанрового солирования в разряд двух- или трехголосия прибаутки, а значит — естественной и натуральной множественности, вернее, многоликости, вернее многоголосия, что переходит в коллективное представление о действительности, о юге русского мира, которое слагается общей градацией почти степных полос напевов, когда даже бытовые формы обращения друг к другу пропеваются хором.

Поначалу не очень понятно, даже если активно призадуматься, если приехать, да побывать в мире догадок собственного воображения,

направленных на этот беззаботный раз или образ без маэстро Проваторова, без его сугубо верной корректировки, без огнедышащего дракона знания, всепоглощающе-разъясняющего, почему из одного голоса проявляется много. Иногда этот путь именуется слободской свободой, что строит ответственность простоты, особенно на самом высочайшем ярусе бытия, когда всякая индивидуализация голоса — являет только лишь вариант едино-единственного того, что есть постулат, в том числе и песенно-эмоциональный, и мелодически-гармонизированный, и характерно-национальный.

Каждый говорит всем объемом алфавита, произносит певческие фразы всем могуществом звукоряда, переплетая знаковой организацией буквы и тоники, унисон уступает место и дело двойкам и тройкам голосов, неидеологизированным хитросплетениям, широта или горизонталь коих не прыгает далее четырех.

Постоянное, запрограммированное и сердцем, и логикой, и мелодией, и текстом обращение в конце каждой строфы к тонике кодирует отзывчивость и любовь к законченности, к совершенству формотворчества: ведь верх у нас неустойчив, его невольно тянет вниз, к четкой простоте и фундаментальной пространственности непадения, неколебания, твердости и стойкости того исключительного состояния, что может только подарить проверенная временем и динамизмом гаммообразующего и гаммообразного развития, самая притягательная, самая первая по уровню факсимильности ступенька лада.

Хороопределение или ансамблевое дыхание выявляет налет кажущейся противоречиво-голосной характеристичности, которая дает о себе знать синхронизацией все такой же, кажущейся неуклюжести сочетания этого роста и развития горизонтале-вертикалей.

Может выручить, вернее призвать по-южноладовой организации ладить искусство бесконфликтного постижения мира — когда плюс совпадает с минусом, а на запросы и требования лиц и правителей отвечает ласковость интонации, положенной в основу разобладчения отношения секунды, которая правит на сей, весьма организационный раз, и временем, и местом, и его величеством человеческим голосом.

Независимость умничания голоса в пределах, в рамках лесенки песенности оприходуется только лишь одновременностью — в этом промежутке — возможностью сочетания, реликвией скрещенных, как блеклые шпаги, горизонталей, когда верх идет вниз, а практично определенный низ неожиданно оборачивается верхом.

Если голоса зовут, вызывают к различению, что идет рядышком с судьбонаносной самостоятельностью, то подчас доходит дело или

право до резкой противоположности, которой пожалуйем слово «контраст», коий воцаряется не только в упомянутой нами южно-российской интонационности, но и в ритме этих сплетенных, словно гроза и облако, этого основания особенности всего вселенского южнорусского многоголосия.

Словосочетание вырождается в буквосочетание, звукосочетание, когда происходит разделение властей, расхождение путей, когда ведущие дорожки превращаются в ведомые, по два, по три-четыре то ли пары, то ли хода, то ли прохода. Возникает индивидуализм как непричинно-следственная связь, который проникает в умственную закоснелость песенного предбытия, когда в земное, но не земельное царствие проникает самость, переходящая в независимость, а потому и в профнепригодность.

Почему-то на поверхности песенного океана всплывает та самая, самая настоящая роза ветров в форме не графика, но емкого стечения мягких лепестков, которые заимствуют в нашем мысленном этюде и точку ветра, где смыкается прядь векторов уточненной погоды, и сама длительность не столько предсказания с намеренной дозой преувеличения, и продолжение жизни, вернее, ее продлеваемость, ее свежайшую родословную за сезон, за год, за десятилетие, за месяц. Если розу ветров скрестить, как существо напева, с самой обыкновенной, выращенной из слегка потускневшего, колючевого черенка подвявшего букета, то получится естественное, вполне положительное и закономерное продление жизненности, бывалости, уверяемости в том, что это точно, правдиво и в отношении природы — справедливо.

Все это консервировалось на том же полете безмолвного действия, по тому же принципу и правилу миропостижения, что и каллиграфия расслоенного напева южно-русского сознания, когда он расходится на несколько словозвукосочетаний, каждое из которых решительно взывает к независимости, затем самостоятельности, затем индивидуализации, а затем и возникновению, без опротестования, сочной фактуры, противоположению, затем и противопоставлению. Если не привести это сложное действие к магическому знаменателю гармонично-гармонической мысленности, то невольно нижний голос начнет перечить верхнему, а верхний возомнит себя непреодолимо безгрешным, неуловимо-властным, неуточненно-хозяйским, да и разойдутся эти оба повесы, не поучаствовав ни в создании всемогущих созвучий, ни в галерее свободы, которая прошла по нитям нотной строки выстраданностью предикатов гармонической и жизненной полифонии.

Интонация становится в пару с синхронностью, контрастность флиртует с ритмичностью, восход и солнца, и голоса планируют степень горизонтали, той, которая является частью горизонта.

Говорят, и весьма часто уведомляют, что если к зримому, воображаемому абсолюту горизонта-горизонтالي прибавить относительную сложность бытия, в том числе и южнорусского, на ранней стадии скифского, определим его как певческого, то из привычной нам коллективной общины, распахнутой донельзя поморами и просто — великорусами, включая и волго-оков, то из привычной нам коллективной общины выделяется из всеобщего напевания парочка голосочков, расположившихся на полке добропорядочного быта, проявившая себя посредством осознания своей точной персоны, прошедшей степень определенной персонификации степени врожденно-сбереженного своеобразия, умноженного на замкнутость и решительность самообольщенной самостоятельности, самоотреченной до краеугольности самопознания до столь высоких степеней, что она может именоваться качественно новой системой выделки, а если славословить литературным языком, то магической фактуры, столь новой и освобожденно ушлой, что ее вольность, почти фамильярность может доходить до степени были, воплощенности высокого, искусного многоголосия, контрастной полифонии с фундаментом четко прорезавшихся двух голосов.

Голос борется за исполнение собственных представлений о мире, данных всякому человеку в форме желания — распахнуть свои границы, да и вымолвить, выговорить в стезе собственного миропознания долю своего интонационного пространства.

Чувственность опорожнена донельзя возможным расслоением общественности, а заодно и музыкальной ткани — в мере противопоставления линий и голосов раскрашивается верх и низ, а заодно и глубь и ширь, а потому и всеобщая, многоярусная связь гармонии и полифонии отражает внутренний свет, идущий от спинного плавника красного цвета океанической ремень-рыбы, что тянется вдоль всей ее спины, когда она по своей исторически-генетической привычке плавает вертикально, головой, понятно, кверху.

Прокофьев как-то ответил на один важный, практически кардинальный вопрос, который мучил меня давно, еще за партой музыкальной школы: можно ли запрограммировать окончательно, точно и бесповоротно количественно-качественный труд ученика, который вынужден писать диктанты по сольфеджио, напрягая мускулатуру всего и тела, и духа.

Подумать только: всего лишь только каких-то семь человеческих ног — можно ли заранее предугадать, записать все те возможные варианты, что сумеет предположить все сочиняющее человечество, вместе взятое и самое сокровенное. Предугадать все эти ходы сознания, да и заприметить уловку хитросплетений, что заготовил преподаватель на очередное испытание, за которое предстояло получить отметку.

Прокофьев математически-шахматным шагом своих ярких слов разъяснил позицию по поводу невозможности иссякания мелодий, утвердив миллионно-миллиардные комбинации не только из нескольких октавно-звукорядных соплетений, но и окрасив их многоликостью портретных характеров или характеристик мелодий, гармоний, аккомпанементов, интонаций и подголосков, подаренных нам и до сих пор даримым сотнями, тысячами профессионалов и любителей.

Почему-то именно эти мысли потревожили мое воспоминание, а затем органично преследовали мое воображение весь тот день, когда я попала на очередную репетицию Проваторова.

Шла подготовка к концерту, в котором должны звучать произведения Прокофьева и Хачатуряна. Для стороннего наблюдателя, неожиданно, гаданно и негаданно которым на сей раз оказалась я, было весьма необычно и довольно странновато пронаблюдать, как маэстро держал в руках лупу и сквозь ее объемное стекло рассматривал лежащий перед ним такой же огромный по насыщенности мыслей фолиант господина Прокофьева.

Похоже, что именно лупа стала для меня тем надежнейшим увеличительным стеклом, воссоздавшем масштаб прокофьевских рассказов о контрапункте, которые Проваторов, если следовать его дирижерскому видению окружающей среды и логистике партитуры, мог бы предложить для помещения в просвечивающийся аквариум, зависший где-то на кончике прихотливой подзорной трубы, направленной где-то из небольшого подвальчика уже сложенных добытых знаний по географии и геодезии в неловкую бисерную формулу или цепочку георгин лобового изгиба детского калейдоскопа.

Достигнутая зрением и подтвержденная правилом или опытом эта триединая величина, измеренная в кубических единицах, расслоившая пространство в форме объема, почти оброка, включалась яркой звездой дирижерского мастерства нашего героя, восставшего из небытия партитуры голосом и кадром могущественного русского гегемона — Эйзенштейна.

Что это было на самом деле — в «Руси под игом монгольским» и во «Вьезде Александра Невского во Псков»? Примат звука или

изображения, человеческая привычка сочетать все эти подробности нашего миропознания, почти миропомазания, или нет, миропрозрения?

Могу уверенно констатировать, даже в самой легкой форме этого, такого памятного проваторовского прочтения, что маэстро строил могущественный русский симфонический монолит на почве этих зашифрованных прокофьевских нотных символов и знаков.

Почему лупа? Да просто этот партитурный шрифт, растолковывающий существо письма Прокофьева, предоставлен был издателем излишне мелко, цифры переплетались с буквами, а нотки потихонечку стали терять свои закорючки, да и так и норовили остаться в тишине своей прелестной недосыгаемости, непонятости, невостребованности.

Нет сюжета у балета. Вернее, их тысячи, как множество подголосков вселенной, как хлопотный приют литературы, как практика обращения к соплетению дали и взглядов, как подытоживание суммы уроков истории, как математика живописи, причудливая мистика изображения трех звуков, выпевающих нарождающуюся национальность.

Проваторов искренне рассказал, в очередной раз не побоявшись хоть на капельку подорвать свой положительный авторитет перед оркестром, признался, что недавними ночами проштудировал несколько книг в поисках содержания «Скифской сюиты», однако не сумел ничего отыскать на заданную тему. Безуспешная попытка — иногда в знании, чаще — в опыте — опереться на литературу, наполняет роскошными образами воображение.

Проваторовская привычка просвечивать насквозь партитуру, как бы выворачивая ее наизнанку, громогласно выказала себя уже некоторой степенью неудобства шрифта, который высветил свой лаконизм от экономного издателя некоей, почти неуклюжей сжатостью, невысказанной недосказанностью, которую так хотелось всем нам, присутствующим на репетиции, дополнить хотя бы толикой посвященности, которая, на самом деле, и стоила, если измерять ее справедливым, опознанным знанием, не больше и не шире, чем этот, малюсенький петитный шрифт, к которому маэстро и представлял не что иное, как почти искусственное и ручное солнце, — лупу.

Тут же вспомнились обрывки каких-то стихотворных строк, нерифмованных человеческих разговоров, отрывки образов и силуэтов, представленных на поле священной древнерусской архаики, сдобренной мыслительными процессами всех тех, кто жил с нами совсем недалеко в пространстве и во времени, рядом.

У меня, после продолжительного смещения и голосов, и поэтических стилей, получилась некая полуазиатская абракадабра, с уз-

кими блоковскими глазами, но возвращенная на картинке с профилем греко-римского силуэта цветения желтой реки Хуанхэ, напоминающей на карте Северного Причерноморья висячие цветки фуксии, что приплыла чистой фреской на сырой, свежей штукатурке, превращенной в прозрачайшую, нежнейшую пленочку закристаллизовавшегося в веках карбоната кальция, укрепленного краской, приплыла из северной Земли Франца-Иосифа, признанного архипелагом Баренцева моря и куском все-таки суши, выростившим гору приветливых мхов и эксклюзивных лишайников, пользуясь климатом типично арктическим, лелеющим обетование ледяных пустынь и человеческих, поневоле заискивающих взглядов — ведь все мы смотрим, что ни делай, как ни поворачивайся — именно снизу вверх, да и то не на самом деле, а странствуя по нечетким ориентирам, по заигранной пластинке обыкновенных человеческих визуальных предвзятостей — по чертежам.

О, эта биология, рассматривающая цветение каждого из растений всего лишь как осуществление пламенного полового процесса, возвращенного из почки весеннего равноденствия до сшелушивания, до сытой ссохлости бывшей тональной завязи тонконогих тычинок, что затеяли свой принужденный спор на ветвях некоей африканской пальмы, что раскрывает свой узорчатый орнамент цветения всего лишь один раз в жизни, всего лишь однажды распускает свои игольчатые крылья за время своего пребывания на материке.

Так, в уютном кресле репетиционного зала, почти партера, меня одолевала смесь мыслей, неких южно-северных, азиато-европейских, наверное, как всякого, кто хоть что-то когда-то хотел или просто думал об океаническом безбрежье и безвремье России.

Здорово, когда смешение мыслей прямо перерастает в инфраструктуру государства или же прямой план понимания деятельности стоящего в нескольких немилях от твоего места дирижера, тогда набор постигнутых или затерянных понятий приобретает особый шарм вездесущей неблеклой востребованности.

Сразу нечто заговорило о себе, как цветуще-цветаевская координата прыгающей рыси в форме свистящего эпического бега из глубоких недр кургана прямо на ветку, мимо колчана, мимо пагоды, мимо броского шатра — так и норовишь вслед рифмовать, значит, повторять: «чан — колчан, хвальнь-колывань, волянть — почему-то зги или перезвон, словом, — «Руды моей вар».

Эти ритмоплетения уравновешивали тканое из мысленностей полотнище, то, которое зрело и создавалось тут же, наперекосяк

и навзничь, на терпком фундаменте повседневности, заглядывающей по-своему, в силу ежедневной, протариваемой привычки быта, куда-то вдаль, в природу художественного вкуса стыка эр.

Бессюжетность, похоже, прибавила могущественного оптимизма нашему герою. И он стал строить свое очередное по уровню непревзойденности прочтение партитуры, руководствуясь прочеканенно-концентрированным мелодизмом, собранным в демографический кулак вопиюще-воплощенной неразвитости мировой цивилизации.

Проваторов доверяет композитору — угадано пронзительное соответствие одной из тех эпох, что не задержалось ни в манускриптах, ни в памяти, но восстало стержневым гребнем экономно-лапидарной волны светящегося интеллекта прокофьевского эстетического знания.

Проваторов устанавливает новый ореол русскости, отдавая полную дань прокофьевской символике истинного бытия. Как часто маэстро примечал, что балет «Ромео и Джульетта» написан исключительно по-русски, однако во всем мире это творение идет не как русское произведение, а как творение Шекспира.

Я тогда поняла, что если к шекспировскому гену прибавить ту самую насыщенность по-русски, возведенную исполнителем в степень непревзойденного доверия, то как раз и может процесс запущенного, как маховик, логически-чувственного миропонимания привести к представлению, вполне органичному, глубоко внутреннему коду не лубочной, но сокровенно-нарождающейся цивилизации.

Зерцало?! Нет, зеркало. Причем «Зеркало» Андрея Тарковского. Проваторов начинает вглядываться в него на втором репетиционном часу «Скифской сюиты»: что-то, кажется начинает просматриваться и даже видиться.

Вот дословное воспоминание: «Монолог страдающего: эти образы надо услышать. Если этого не знаешь — значит нужно воплотить».

Вглядывание рождает вчувствование. Но пианист пропустил первый час репетиции, а потому он не понял, что сегодняшнее исполнение готовилось протяженностью впечатленности постижения, продвигающей ступенчатый путь от вглядывания к вслушиванию и исполнению, а затем и легкому, доверенному слушанию.

Исполнительская тяжесть порождает, прямо на глазах немногих любопытствующих в зале слушающих эффект зрительской симпатии и одновременно неудовольствие дирижера. Уход от этого магнетизма, так и норовящего потянуться вниз, к диктатуре силы притяжения земли, порождает скомканную тканевую поверхность линии струнных, что весьма беспокоит маэстро Проваторова: «Господа, вы в упор

к тому же не видите нюансировки. Вот уже где вволю нахлебались крупного помола!»

Маэстро почему-то обращается к устройству, вернее к слагаемым одного из французских то ли букетов вин, то ли букетов цветов, когда умоляет приказным тоном выравнять манеру исполнения, уважая каждую восьмушку методом ее исполнительного несокращения.

«Так, перелистываем на За. Стоп. Мы теряем пульс и у вас получается размазня. Бас-кларнет, тише, а то вы словно тикающие часы. Здесь гобой в абсолютном пульсе. Здесь буквально стонут тромбоны — кем-то правильно поставлено три форте.

Этот кусочек, как все мы понимаем, сыграли, но у вас — тараканье. Пронзительно звучит над вами флейта пикколо. Это все не буль-буль, а соло оркестра, причем фирменное соло, верно оформленное. Нет, нет. Не нужно столь откровенно играть гаммы: ведь это волшебное царство. Хочется, чтобы было отчетливо, но все же тихо».

Проваторов объясняет причину остановки оркестра.

И вновь продолжение игры, причем это слово приобретает статус могущественного равноправия всех отведенных ему природой, обществом, языком и человеческим сознанием смыслов.

Большой барабан. От него Проваторов требует только лишь тембра и графики. Какие эмоциональные сюжеты готовит эта исполнительская палитра? Масштаб или модель глубоких переживаний, помноженная на ледниковую холодность. Маэстро разъясняет, что крещендо растет «целых два такта», оно набирает мощь и силу, поднимается до купола, отражается и возвращается вновь обратно.

«Ажурный аккомпанемент? Это возможно, однако очень тихо, не громоздко, почти пассивно».

Все эти требования к оркестру маэстро формулирует не силой упрека, но настойчивой просьбой.

Интересно озвучить одну проваторовскую дилемму, вернее, состыковку понятий, проверенную и дополненную на этом прокофьевском репетиционном часе, одно из которых все больше завоевывает свой авторитет и власть в современности — слово «фирма». Наверное, все существо Проваторова-бизнесмена можно понять, когда поставить рядышком с ним второе, только что параллельно употребленное слово, весьма характерное — «буль-буль».

Конечно, сложно не строить, но соблюдать эти потоки звонких понятий, каждое из которых, произнесенное вкользь, но чаще всего с основополагающим смыслом маэстро Проваторовым, мне так и хочется, так и не терпится приноровить, применить к существу обще-

ственной жизни, к российской действительности, чья мысленность так и норовит оскудеть на пустопорожных заокеанских телехарчах, тиражируемых горсткой захвативших визуальную власть новых русских. Но нет. Ведь каждый из нас, в том числе и эта дражайшая половина человечества может в отместку заявить полупритчевый образчик собственного бытия — «Я беру свое добро там, где нахожу его».

Растворение в великом переселении народов делает этнос более обреченным, но и несомненно более отважным. Меняются подголоски отвоеванной историками материи сознания, когда скифскость, трактуемая сотнями дирижеров, переходит в ранг не достопочтимого толкования разгадок, но твердых констатаций.

Дирижерская палочка на несколько мгновений удалой вечности превращается либо в копьё, либо в дротик с железным наконечником, но наверняка, нет — лучше быть с бронзовым, да и не дротиком, но стрелой.

А если повезет, да и достанется могилка побогаче, то палочка и патологоанатома, и дирижера, и археолога может отыскать, а заодно и превратиться в меч с золотыми обкладками ножен, растворенных на прокрустовом ложе отсервированного серебряной, золотой или медной посудой, разложенными навзничь украшениями, истекающими из тонкой, хронологической поступи нанизанных мерной шириной мысли горошин бус, что норовят ускользнуть с лески массивного, как древний доисторический лес колчана, и рассыпаться в пух, но не прах расписных керамических ножен, что ювелирились тонким обручальным кольцом из старинной ложки, возлегающей непременно и без усталости, пережив степенность и натурализм средневекового пейзажа, с тех далеких пор возжелавшей на десерт зачернуть хоть немножечко винца из обнаженной до уровня золотых пластин амфоры, сохранившей прикосновение и руку то ли царя, то ли дружинника, то ли слуги, но не лошади.

Когда амфора становится погребальным инвентарем, то это значит всего лишь только то, что до нее, наконец-то добралась рука живого человека.

Историческую руку могут на сей раз набить та сквозная реакция двадцатидневностороннего квадрата в форме проникновенного наречия слова, не утрамбованного в текст произнесенного звука, не занесенного в фонограмму, а также прошептанного голоса топонимики и географии собственных имен и этнографических названий, закивавших нам на несколько протяжно-одиноких метров то ли из кавказской Осетии, то ли из тянь-шаньской геометрии.

О, как притягательно написать хоть парочку хорошо укомлектованных, энергично-заряженных текстов за этих всемогущих, судя

по дирижерской орнаментальности их жеста и природы, алано-роксолан, этой смеси Сибири, южного моря и Буга, Днепродона и Дуная, среднеазиатско-североиранского Керчекавказа и степногогорья Крыма, продырявившей историю сквозь прокофьевско-проваторовский купол звука, — курган, ищущего свое пристанище на своде аристократии интеллекта и полнолуния кочевой свободы того самого истинного звериного стиля, слитого в отточенной динамике силы всякого искусного бытовавшего бытового предмета.

Сопряженность существа содержания, вылитого в амфоры изображения, излучают сакраментальную воспитанность животного, вознесенного по этому чистокровному параметру до верхов человека.

Динамичный характер живости и живности преображает не только форму, формулировку, но и самую обнаженную скифскость, трепетность линейно-вездесущей уникальности, что открыта, будучи целостной по своей настенной и каменной салгириной игривости, помещенной на купол суши, изготовленного природой или богами из известняка, глины, лиманного очага моря, мелового осадка сланца или наскального антропогена.

Обнаженный временем курган иногда напоминал о своей горячительной сущности объявлением Херсонеса или Неаполя скифского как значительных, исключительных чудес света, каждое из которых норовит обследовать действительность посредством выходящей за рамки географии картографической наружности, лелеющей знаменательную по масштабам грозности силу конницы, что утверждала и укрепляла спрятанные за занавесом нити кукольного театра длиной за двадцать метров в высоту, успешно контролируя пленительную негу хозяина, пестующего не только в мечтах торговлю хлебными изделиями подалеку от внешних границ своих изысканных владений, неожиданно расцветших на берегах немного поодаль от столь привычных тяге фуюникулера истории устьев Дуная и Дона.

Примечательно, в особенности для сторонних наблюдателей, когда могила, в том числе и в форме возвышенного конуса, имеет сложную конструкцию скифообразного обряда, исполненного как для царя, так и для дружинника, подтверждая равенство на них направленного мыслительного процесса современников не только после их вполне конкретной смерти, но во времена их вечной, исполненной молодости.

Есть, правда, небольшие различия в содержании — в разновеликой наполненности инвентарем, — они дают о себе знать только спустя несколько столетий, а потому не будем на них обращать особенного внимания.

Уздечка наверняка гнедой лошади соседствует с бронзовым браслетом, угнездившимся на пряжке тесненого нашим воображением колчана — перевертыша, что сберег чистоплотность рукоятки меча или ручки зеркала, ставшего нежданно скифским отверстием в мир, рельефным взглядом оленя или хищной птицы на сонное женское украшение, вырезанное смесьюковки, чеканки или литья амулетов добрых и злых духов, заселивших во время отсутствия владельцев все без исключения роскошные бляшки-наряды то ли сбруй сильных отборных коней, то ли пряжки воинственных и храбрых гривн.

Вся эта сцена, исполненная в незаносчивом «зверином стиле» степенью своей натуральной согласованности напомнила мне некую первосортно запечатленную человеком натуральную экосистему, сотканную из точнейших составляющих, выгравированных на непотускневшем холсте четкого обмена биоэнергией и неугасимой биомассой, сконцентрированной качеством невероятного баланса практически идеальной индивидуальной биопродуктивности наподобие отменно гниющей коряги где-то в промазаевском болоте, столь же уважаемой наукой, как и обходимой и путешественниками, и простейшими из людей — зеваками.

Так стала возникать вторая группа пламенно-планетарных ассоциаций на одном из глубочайших уровней подсознания, до которого-таки добралась неким ритмообразующим началом музыка великого Прокофьева, вызванная к озвученной жизни нашим несгибаемым героем.

Раскопанные останки стали обнаруживаться, нарастать плотью и двигаться. Причем почему-то пешью, демонстрируя свою отточенную фигурную статью той самой взвешенной замкнутой жизнедеятельностью в рамках партитурной грамотности и избранности, положенной в общность ритмических движений, столь выверенных, что достигали в моей дневнерусской фантазии некоей великой экономности и жеста, и движения, облегчая и долю воображения, и волю пульсирующей музыки.

И вновь стала превалировать в разнонаправленных движениях мысленности обыкновенная человеческая ходьба, бесконечно повторяющаяся, входящая в ранг проверенного тысячелетиями стереотипа, когда центр тяжести этого млекопитающего организма продлевает свое существование в трех близлежащих, замеченных еще геометрией плоскостях, сфокусированных этой одной точкой в амплитуде пяти сантиметров.

Воспроизведенный автоматизм прокофьевского ритма подтвердил механику привычного движения мышц тел, высветив пластику соразмерности типической и физиологии, и эстетики.

Рассудок подготовил и продлил то эмоционально-рациональное любование художественным вкусом, о котором мечтает каждая любознательная душа или колония растений или животных, сознающих свою природную стать именно тогда, когда волнующий их порыв ветра совпадает с динамикой движения их собственного тела.

Требования к себе становятся всего лишь праведными тенденциями бытия, а художественные представления о моделировании вселенной — атрибутами белых цветков хрена, собранных угнездившейся в привольном мире сорняков миллиардолетней генетикой в белесые соцветия.

Этот строй ритмов и ног настолько захотелось запечатлеть в форме устойчивой, вновь вызываемой ассоциацией, что в руке стала ощущаться настоящая, почему-то необыкновенно густая щетина кисти, столь сочная, что от одного прикосновения не к холсту, но к бумажной заводи, она оставляла в моем цветном сознании не мазок, не тропку, но целую плоскость — к тому же, почему-то акварельную.

Акварель рисовал в моих зрительно-филармонических, околопрокофьевских галлюцинациях почему-то маэстро Сезанн. Ведь люди и лошади ушли в небытие, остался только лишь роскошный по своей глобальной эпичности пейзаж, где плотная фактура богатого чистотой цвета собрала безудержность всех затеков и размывов оторопью пронесшихся сквозь века зрелых, как осенняя дымка, предметов.

Только на акварели эти вещи приобретали статус ответственности тона, строящего расположение и водоизмещение каждого зернышка, чтобы зарекомендовать себя столь мобильным, столько же безыскусно трепетным.

Жизнеустойчивость экосистемы подтверждается в который раз устойчивостью к влагосодержащим материалам, в особенности к кислороду, насыщенность коим в аквариумном домике — условие содержания рыб.

Теперь вы понимаете, сколь важна устойчивая влажность бумаги, расширяющая не драматизм, но драматургию быстрой акварельной зарисовки, что гордится породистой, чистокровно-воздушной мгновенной ориентацией в пространстве, глумливо и скромно кичащейся своей неповторимой воздушностью утрешнего или полуденного эскиза, для которого сухощавое облако столь же значительно, сколь и рассеянный или развеянный, пронырливый октябрьский туман, чем-то напоминающий мне придуманный на досуге образ мексиканского бога под названием «дымящееся зеркало», для которого Солнце — не плавильное, греющее начало земли, но губительное, не жертвенное, но жертвующее.

В моей акварели, однако, все несколько иначе, нежели у мексиканского божества — солнце не зеркальный щит, но глубокое чувственное начало, которое только и способно предопределить задачу и потребности натурального освещения.

Хорошо, что мексиканский бог понимает и принимает, что электрической лампочкой или зеркальным солнечным щитом можно воспользоваться только лишь изредка, когда Сезанн не рисует акварель с кургана скифов. В противном случае — в случае непослушания заповеди времен, может произойти весьма неожиданное, но наглядное землетрясение, которое может потревожить своим напутствием и наступлением не один десяток людей на земле, в том числе тех немногих, что пришли сегодня в филармонический зал, чтобы присутствовать на проваторовской репетиции «Скифской сюиты».

Скифско-симфоническая монолитность, запечатленная Проваторовым, тут же стала заявлять о себе высочайшим профессионализмом ограниченной высочайшим искусством действительности, — она направилась прямой линейностью, как мне казалось, вооруженная всеми доспехами конических курганов, а в исконной проваторовской теории — как воплощенная сокровенно-откровенной выявленностью, наявностью в звуке всех зашифрованных композитором компонентов партитурного подводного мира.

Лично для меня все эти акварели сезанновской осени вновь стали обрастать логической цепью узорчатого стекла логики — то есть всеобщей значимости знака, переходящим неким таинственным способом из нотной графической строчки посредством слова в яркий, абсолютно неповторимый, натуральный в активной авторской ответственности звук.

Как вся эта мистерия представленных вчувствований практически помещенная в закамуфлированную акробатическую логарифмическую линейку, давала о себе знать самым естественным, неповторимым прокофьевским стилем, таким узнаваемым, как азбука, как «Петя и Волк» с самого детства?

Нотные столбики, флажки, вилочки, средоточия до, ре, ми, ли-неечки — все это оказывалось не всеобще-употребленным, а именно совсем иным, исключительно собственным, только прокофьевским.

Эти ножницы партитурного бытия, которыми дирижер по обыкновению выкраивает и композиторский, и свой стиль — стали для моего ума прихотливой и заманчивой заботой, ищущей, точащей поиском ответа, разгадки словесно-фактурной, причем именно фактуру так хотелось заимствовать в оригинальной степени решительной

разъясненности именно из нотных, из этих древних значков, коллективность и целеустремленность коих, как разноликость фигур на шахматной доске, не смела иметь иных звездных лиц или иных индивидуальных типов.

Пронять эту каллиграфическую систему тайных смыслов, почти заговоров этих всемогущих дирижерокомпозиторов — вновь трагически стала помогать мне система проверенных опытом, кое-как прочувствованных околофилософских понятий — самовыражение прокофьевских текстов в руках другого человека достигалось воцарением направленной интуиции, моделированием внутреннего слуха, техникой и пиротехникой, вернее, психотехникой.

Проваторов говорит о становлении Древней Руси, каждый из музыкантов читает вслух свою инструментальную партию, а в итоге этого триединого бытия люди, восседающие в партере, по привычке слушают Прокофьева.

Вкрадчивая просветляющаяся чистота, двигающая необыкновенным по штилю окружающего мира напором высочайшей устремленности в стальную устойчивость, в неудержимость ритма, в сверхточную графику упругости и контраста, в распростертую величавость духа, в металлически-инструментальную колоритную скоморошину, в балаганную кукольность, в петрушкообразную лучезарную смесь вечной юности и бесноватого задора.

Пестрота межтемы и раскрепощенность в разнообразии сторон магнетической привлекательности окружающего мира вращается, вырастает в глубоко национальный колорит впадения в крайности, утверждения полярных образов, сцен и состояний, которые только и могут самовывяляться, как только отпетым буйством непревзойденных стихий острия гротескного рафинированного, уполномоченного художественным скальпелем умницы-вкуса.

Интересно, откуда же могла взяться эта индустриальная полярность, уготовившая этот оголтелый самобытный напор безостановочного, пристального динамизма выдающейся по степени концентрации русскости характеристичности, сквозящей сквозь все своей неутомной лихостью, обидчивой сдержанностью, фригийской секундностью, астральным калибром линейного голосоведения, собранных в кулаки развития вариаций эпичности, этого соцветия русской, предпрокофьевской гармонии, озвученной классической русскостью Бородина и Лядова, Танеева и Мясковского, Мусоргского и Римского-Корсакова, Даргомыжского и Балакирева, собранных в могучую двудольность скифскости, мерцающей запоминающейся интонационностью, как бы

постоянно нанизывающей и стержневости, и фактурности, и лейтмотивности, и ладовости словом, влиятельное шествие фосфорицирующего, как бумеранг, Солнца.

Моим мыслям о чистоте прокофьевского чистого слогового звука вторил на сцене маэстро Проваторов, который строил сюжеты, чтобы рассказать оркестрантам правду о прокофьевских героях, сотканых из мистерии, из материи фантазии, которая стала лишь емким повествовательным дополнением к Велесу и Але, к Чужбогу и пляске Нечисти, к Лоллиу и, как вы уже знаете — Солнцу.

Для меня стала соперничать и даже бороться некая хореография и одновременно прямая симфоническая программность — кто кого переобразит, кто кого переиграет в умении придумать не что иное, как игру. Вернее, даже не придумать ее, а просто объяснить, или же повторить, нет, не повторить вслед за Прокофьевым, а отразить эту великую фантазмагорию слогов, тонов, густот, аллюров и иллюзий.

Проваторов строил свою прокофьевскую музыкальную мысленность, а я сочетала слова — единственные плоскости звукобукв, которые отличают те радости, горести и утехи полномочного скифства, которые стали исполнять для меня средоточия отглагольных существительных, если попеременно перейти с музыкального языка на чисто русский.

Поклонение превращалось в пляску, преходящую поступенно в поход, а затем уже и в прямое шествие, в том числе и в поднебесье. Так декларировался путь, темпераментный, заостренный напором действенности исключительно жизненной энергии светила, светила не освоенного детьми Земли, но Солнца.

Сколь велика мощь и потенция каждого из героев, покоровших сознание нашего героя, столь много у них шансов, вернее, возможностей остаться на самом натуральном небосклоне тем азимутом одной из расходящихся книг или планет, что клюют, словно поплавок, на отзывчивую ранимость пресноводной рыбы.

Проваторов переживает судьбу каждой планеты, словно болея за ту единожды данную атмосферу секуляризованного быта, что пришлось прочувствовать всякому, кто хоть раз всходил вверх по этой лестнице светила — гениальности.

Разум рождает тавтологичную связь ряда понятий, давно знакомых реальной близостью идей и стереотипов, когда противоположение отменяет противосложение, задуманное ставшей для меня крылатой проваторовской фразой: «Знаем, что это гениально, но в какой степени? Это неизвестно».

Как-то сразу возрастает колючая эпоха элитных магистралей, вернее, уже за давностью лет — тирании, когда тотальное уничтожение пело притчу ложным похоронам, что назначали в активной будущности процветания черного света льготы семье.

А может, не подавить, но приручить, дать звание камер-юнкера, чтобы уважить близость ко двору?

Следующая эквилибристика понятий замечает для меня проваторское утверждение лени и отсутствия любопытства, существо которого кроется в неуспевании постичь необходимое, данное, нужное, и даже стильное.

«Не прочитать ни в школе — некогда. Ни даже просмотреть в таком подвижном, вагонном ящике метро».

И вновь в сознании воцаряется самое банальное мировое светило — солнце, когда маэстро Проваторов расточает свои исполнительские похвалы звукоряду маэстро Прокофьева.

Прокофьев родился в Сонцовке. Быть может, именно поэтому он и столь оригинален в осознании, в воспроизводстве, в возделывании русского естества, которое пробуждает в оркестре дирижер, — быть солнечным даже в моменты трагизма.

Так Прокофьев уже трижды солнечнен. Однако возможно привлечь к нему еще одну категорию прозорливой солнечности, может, не категорию, но степень, когда вспомнить его традиционный по литературной насыщенности, по классичности вопрос: «Что вы думаете о солнце?», протаривающий тропку к глубине соединенной сосредоточенности чистых категорий — русскости и солнцкости.

Ала и Лоллий шагают вместе с лучом, или вслед за лучом, как будто декорируют плетень нации от несбыточной, натурализованной скифскости до энергичной, практичной молодежавости, что только и может не только открыть, но и озвучить прямую дорогу к тихому маятнику света — Солнцу.

Получалось в итоге линия расшифровывания записей — у каждого своя земная дорога к Солнцу, утвержденная верной, точной путеводной ниткой, почти звездой чистого, как белый нескомканный лист, направления.

Проваторов проживал на сцене жизнь поначалу непонятой современниками, непостигнутой музыки Прокофьева, как будто отстаивал непреклонное право могущества тотальной гениальности проламывать асфальт, лелеять днище и поволоку горизонта, стеречь уверенность организма необыкновенной новизны и бесконфликтной, инструментальной зрелищности.

Эти думания и высказывания проваторовские, умноженные на действительность запомнившегося силуэта нотной графики напомнили один концерт, оставленный из произведений Прокофьева, на котором нам удалось побывать как-то вместе с маэстро.

Исполнялся второй фортепианный концерт композитора, причем довольно известным московским пианистом, который читал Прокофьева, словно детскую тетрадь с инструментально-поучительным «Петей и Волком», однако Проваторов все время — время от времени отмечал те моменты прокофьевского визуального бытия, когда необычайно емкая насыщенность штриха партитуры не имела столь соответственного прочтения — пианист не успевал озвучить всего Прокофьева, сокровенно расположившегося в таких привлекательных для исполнителей всех мастей сгустке небывалой информативности.

Где же педаль, где пассажи, прелесть ритмических мгновений — все это стало терять глубину композиционной сокровенности, стало негибким, ползучим, колючим и жестковатым.

Проваторов переживал это неудавшееся прочтение прокофьевского творения как практически личную трагедию, чуть ли не горе, за которое отвечает весь мир, как величайшее упущение в образовании, в образованности всего человечества, как болевую рану, как свет, выпестованный руками человеческого прозрения, но неожиданно превращенный в толику познанный, в тишину остро прочувствованного непонимания.

Однако координата положительности дала о себе знать поводом всеобщего сегодняшнего обращения к Прокофьеву, да и пианист предложил все-таки весьма понравившуюся Проваторову трактовку.

«Я слышу музыку Прокофьева независимо от чьего-либо исполнения, от чьей-либо трактовки», — заметил Проваторов в перерыве концерта, вновь, в который раз подтвердив степень моей безучастности в происходящих у него в голове переливах мыслей и мысленностей.

Меня вновь стал волновать один только лишь вопрос: Что это? Чувство человеческого всезнания или же голос оригинального исполнителя? Быть может, как раз это-таки и выкажет ту символику человеческого гения, способного уловить и осуществить пластику термоядерного взрыва, если даже он происходит не на поверхности суши, а в душе или духе иного человеческого организма.

«Новизна во что бы то ни стало» — это длиннущее междометие великорусского языка Проваторов на сей раз отнес к Прокофьеву, утвердив великорусскую победу гармонии, шедшей на этот громкий и силовой раз не в глубину, но в возможности рояля.

Оказывается, иногда не просто глубина, но сама возможность, взятая как данность, может источать лучи световой обстоятельности и гармоничности.

Уход в утверждение возможности — это величина Прокофьева, возросшая, по проваторовским меркам, из точного ниспровержения классиков — из школьного дневника, в котором маленький, или наоборот, большой Прокофьев ставил оценки признанным мировым мэтрам композиторского дела.

Проваторов начинал радостно хихикать, когда в который раз уже вслух представлял себе эту шкалу чистого, неотретушированного, детского взгляда на мир, в котором какой-нибудь величайший оперный герой-победитель всех времен и народов, наподобие Верди, получал не что иное, как двойку.

Пианист, исполнявший в тот вечер Второй фортепианный концерт Прокофьева, получил именование «настоящий» и «достойный», и даже «замечательный». Однако тут же нечто останавливает, стопорит мерезку оценок — прокофьевская фактура не расцвела полнокровной рекой. Быть может, одна из разгадок — в темпах, медленных, те, которые маэстро Проваторов особенно уважает и берегает для чистого прочтения, и которые пианист, вследствие незнания или неопытности, или плохого настроения поторопил, да и проморгал таким непочтительным образом самого натурального Прокофьева на самом деле.

Если далее проследовать чистым проваторовским мыслям, то невольно приходит на ум следующая связь понятий в его мировоззрении: необыкновенная пестрота языка концерта могла или может привести к утверждению или запоминанию его людьми или профессионалами как элитного. Словам «элита» и «элитный» противопоставлена для лучшего и точнейшего восприятия экономика идеологии, в том числе и демократической, и коммунистической — ведь им обоим так несвойственна естественная или даже искусственная пестрота прокофьевского языка.

Рассудить это нагромождение понятий способна лишь реакция публики, заполнившей и партер, и балкон, и бельэтаж: Проваторов отдает ей и право, и честь устанавливать сокровенно-театральный смысл слова «справедливость».

Именно хлопанье в ладоши, букеты цветопредставлений и бисирование способны свести воедино графику или акварель таких разнотимых аргументов, коими на сегодняшний мыслительный день явятся неразделенные «качество и успех».

Одному необходимо качество, а другому — только лишь успех, но большинству, как в магазине бытовой техники, так и на симфоническом концерте желательно бы получить в безвопросительно-консультативной форме и то, и другое в одной, точной, целостной и неприкосновенной упаковке, на которой красуются тишайшим безмолвием оправдания правды, или цветочки, или бабочки, иногда пони, соцветия фиолетовых цветков шалфея или пластика фиговых листков, человек в футляре или же бездны прирученных рептилий, или же млекопитающие рысы с длиннющими кисточками на ушах из рода кошек, которые при огромном количестве обильной пищи живут оседло, а при ее сезонном недостатке — кочуют, словом, удачно завернутая бумага, даже если она и использована в качестве упаковочного материала, еще раз напоминает одну древнюю истину — всякое, даже самое маленькое дизайнерское деяние — «благо».

«Я верю в успех “повышенного типа”» — эта классическая проваторовская фраза оказывается самой общей, правильно-правдивой, некоей всеприменительной и практически всепримененной ко всем будням и выходным композиторско-дирижерской действительности, а заодно и деятельности, она оправдывает, если кому-то понадобится из публики, существо злободневной значимости и смысловой организованности справедливости, ресурс которой снова и снова не только дает о себе знать, но и никак не вырабатывается, как будто подключено к нему не что иное, а самое эксплуатационное существо вечного двигателя.

Новизна, причем охватывающая многомерность всех творений Прокофьева, наполняет не течением, но глубочайшими потоками насыщенного реликтовым ветром воздуха проваторовского мирозерцания, в котором откликом на понятия нами уже заранее разлетающиеся планеты стало весьма ограниченное знание известности. Знание, которое отвечает и узнает только то, что было, стало, есть или будет известным: нет нового, нет неизвестного, нет решительного, спорного или бесспорного.

Понятно, что такой род знания рождает только лишь безвестность малознания. Маэстро начинает вспоминать целую, накопленную его личным опытным путем библиографию прокофьевских исполнений всех времен и дирижеров.

Практически все силуэты этой проясняющейся картографии прокофьенианы сужены до кофейного профиля французского господина Силуэта, который пишется с большой буквы только лишь по той одинокой причине, что он был обыкновенным человеком.

Можно выявлять целую палитру недоразумений, которая тут же осветит солнцем недоверия шкалу поверженных исполнительских ценностей, среди коих остается несравнимым лишь непреклонная суть прокофьевских композиций, — каждая из которых все более русская, нежели предыдущая.

Почему-то именно эта русскость, как и шостаковичская, особенно трудна для исполнителей. Проваторов как-то на примере Александра Невского даже решил озвучить на одной из репетиций одну достоверную, быть может, самую доступную степень русскости — величальное возвеличивание народа как непобедимого, как творящего и свою, и мировую историю.

Наверняка каждый народ может выказать свое подобное существо всем зависшим на Земле населенным руслам и притокам вселенной, однако по-проваторовски, по-русски-дирижерски — немногие.

Имя требует постоянного распознавания, поскольку время обращения каждой личности просто должно оттачивать конгениальность обращения к великим величинам, в том числе и к самым неисчерпаемым, для коих время — не просто суета сует, но блеф.

Проваторова не переубедить: «Больше знают лишь некоторые — в три, в четыре раза, а нужно — в сто три раза больше. Но я чувствую Пушкина, его чувствует весь народ... Так же чувствую я Прокофьева...»

Мне показалось, что будь маэстро Проваторов знатоком начертательной геометрии писательского дела, то он наверняка бы выправил, вернее, изменил эту бахвальную ткань кишашего микроорганизмами человечества.

«Оказывается, Мясковский был старше Прокофьева лет на десять. Он поддерживал музыку Прокофьева, когда от нее шарахались не только обыватели», — эта многоярусная компановка проваторовской мысленности продлевает его степенность восприятия некоего знаменитого исполнения Второй симфонии композитора, которая была переполнена излишней долей неизящного гротеска.

Вторая элитна, а Пятая — легко воспринимаемая в силу ее положения в истории, возвеличивания-величания русского воинства, однако одновременно — Вторая — более русская, потому весьма трудна для исполнителей. Разгадкой может послужить книга — всеобщая ненаписанная книга непридуманной истории мира. Открыл на любой странице — и стало все ясно, все придирчиво понято и понятно.

Прокофьевский «Стальной скок» для Проваторова — это актуальная запись того, как виделась ему русская, в том числе и эмигрантская жизнь во Франции. Как вы уже продлили нить логической

преимственности — здесь налицо проваторовская концепция объективной истории, сложенно-заложенная в шостаковичские времена, с тех пор маэстро Проваторов полагает, что «Шостакович скорее рассмотрит пятна на солнце, а Прокофьев — наоборот...»

Наоборот? Что это? Скорее всего — солнце без пятен в противовес полнейшему солнечному затмению, продолжающемуся столь невыносимо долго, что тональную радость земного и неземного бытия доставляет всего лишь малюсенький лучик, щемяще выглянувший из лунного окна, потому что именно он выстрадан поколениями тех, кто выходил в емкое пространство двери и не успевал в течение своей жизни, не мог возвратиться обратно.

Проваторовские мысли, как настоенное вино, как кладезь всех времен и народов, стали одолевать задумчивым смыслом всякое мое движение, всякое, самое необычное и проникновенное поползновение в сторону бескрайней научной или популярной мысленности, которую человечество сформировало еще за сотни, а что-то и за тысячи лет до моего рождения. Скользящая по глубине бытия, воплощенности библейских мотивов, убедительность моего сталкера в доселе безвестный мир этой глубоко пережитой, выстраданной проваторовской реальности, умноженная на величину повелительного наклона, что прозвучало так своевременно, но не своенравно на последней репетиции Прокофьева, стало превращаться во властный императив, который пронес наш герой еще с занятий в классах московской консерватории, когда Гаук учил: «Ты подумай, а они сделают».

Похоже, что наш герой сумел пойти по стопам великого учителя, да и наловчиться своим могучим темпераментом облачать мысль в плоть, потому как-то заметил после очередной репетиции — «Мысль воздействует, если она интенсивна».

Получается, что она автоматически входит в технику таких обыкновенных полуфизиологических человеческих заявок о себе, как движения рук, как пластика тела, как ходьба.

Технику на этот раз маэстро сравнил с творчеством поэтессы, которая переводит стихи грузинских поэтов на русский язык, выявляя все больше и объемнее свой собственный стиль. «Язык ведь незыблем при воплощении различных стилей и тут же — техника должна соответствовать художественным требованиям какого-либо автора...»

Увы, привычку воспринимать мир подобным образом маэстро Проваторов опроверг, поскольку привел пример русского стихосложения, когда Бодлера поначалу перевели на грузинский, а затем на великорусский. Словом, пущено в дело собственное понимание

оркестра, его звуковой непосредственности, запускаемой, как артель русского языка, каждым, всяким, и профессионалом, и простым манекенщиком, тем, кто просто или когда-то был рожден в России, да и сумел не только получить, но и сберечь такое роскошное наследство.

Великая, соответственная воплощенность великого, получается даже сквозь глубину великого труда, прежде всего по той причине, что величина, как и великость необыкновенно трудна для исполнения, поскольку по нашему обыкновению середины тысячелетий, эта величина и непрacticуема, и неисполняема.

Словом, нашему обобщению присущ, говоря проваторовским языком, свойственен момент обобщения, доля схематизации, — это всего лишь рассуждение, выявляющее ощущение.

В натянутой рифмовке моего ума претворилась некая графическая смесь дирижерских рукоположений наших дирижирующих героев, практиковавших рубленый воздух пустыни верхней части партера, причем почему-то рисовалась рукоятка армянского меча, как заигранный волчок пластинки хачатуряновского танца с саблями, переходящего в купол Александро-Невской Лавры, сдобренного крупным штрихом, позывом в неметчину — в данном представлении она отразила вселенскую монополию Бетховена на русскую «Камаринскую».

Проваторов завел в перерыве репетиции какой-то мимолетный, наполовину прослушанный мною разговор почему-то о Достоевском, который активно, насколько это можно предположить, кушал чьи-то, вернее, свои пирожные, и даже не кушал, но отказывался их есть, поскольку этот акт мешал кому-то быть или становиться, или остаться счастливым.

А потому сей маэстро литературы оказался в сегодняшних настоящих моих представлениях отказавшимся от десерта, от сладкого, как мне показалась, скорее всего — от халвы.

Этот скупой пересказ проваторовских мыслей наверняка бы поверг нашего героя в шок, однако могу ли я хоть что-то придумать в этом романе и добавить от себя лично?

Постепенно Прокофьев стал переходить в памятное небытие — его репетиционная востребованность обнажила яркую готовность к исполнению его творений на предстоящем концерте, переходя в иной уровень и след своего существования, следующие же часы обучения оркестра Провой посвящал второй части программы, в коей значилась фамилия «Хачатурян».

Но осталось еще несколько оборотов то ли секундной, то ли часовой стрелки, то ли минутного вращения маленького будильничка

на руке, значит — расстояния в пару бокалов пива или шампанского до воцарения ипостаси более восточной культуры на русской, почему-то балетной филармонической сцене — и эти преходящие сокровища строго отмеренного времени так захотелось провести в воспоминании, в тонкой ловле расплывшихся в различные стороны зрительных или распластанных ассоциаций, что барахтались, словно молодые ежики, вылепленные на детскую выставку из зеленых кожурок каштанов в новой, заветной прокофьевской пантомиме.

Монтаж моих будничных ассоциаций почему-то приходил ритмическим контрапунктом звукового письма Эйзенштейна, росчерком пера имитируя монументально-архитектурный строй исполинского русского балета с его пронзительной музыкальностью всеохватного, насквозь интуитивного шествия образцовых образов, насквозь шаржируя все мои бывшие представления и величальной великорусскости, распахнувшей свою удалую душу где-то на проспектных улицах Святого Петербурга, когда ямщики широкими жестами то ли взерошенной похвалы, то ли небывалой концентрации внутренней энергии похлопывали почти наотмашь и себя, и друг друга по плечам и по предпречьям, чтобы согреться, чтобы спасти свою колонию от мороза, били столь грациозно и столь проникновенно, что дягилевский русский балет во Франции запечатлел навеки эти кивки или броски в танце — на сцене «Гранд-опера»: «А и было дело на Неве-реке». Ямщики произносили каждый слог на один звук, повествовательно и размеренно — как принято в балете, плотным хором мужских голосов, дополненным альтами.

Длительность одной определенной ноты означает высоту поднятия воображаемого пальца прокофьевского пианизма, что отвечает не столько за звукоизвлечение, сколько за кинопробу пера, что мгновенно фокусирует не только кантатность «Александра Невского», но и законы строения вселенной по непревзойденному образцу Ивана Грозного — «Ивана Грозного», если судить о них темповыми сдвигами симфонического миропризвания.

Проваторов на репетиции прокофьевского «Александра Невского» отметил новый лик композитора, его способность давать не только пронзительные по своей точности и доходчивости музыкальные характеристики, но упругой энергией ритма, тканой эквилибристикой эпического своеобразия панно мелодии, гармонии и инструментовки перевоплощаться в другие нации.

«Челеста! Вы играете очень ломко и громко! вспомните, что в те времена еще не могло быть бомбардировки!» — голос дирижера зазвучал столь уверенно, что казалось, Проваторов только вернулся, толь-

ко отпрянул от взгляда в надуманный литераторами сюжет истории, где вторгнувшиеся в бескрайне-русскую хвалыне-волянью хоральные тевтонские орды могут либо развивать небывалую в свете собранность и равнинность, либо поперечить несколькими острыми диссонантными оркестровыми аккордами, да и удалиться восвояси.

«Ух, как бились, как рубились мы!» — голоса, бряцание оружия, сабли, мечи, пока еще не хачатуряновские, практически армейские, но русские, одобренные эпичностью былинных арфо-гуслей, тревожные голоса, точные или фальшивые, напрасные жесты, насыщенность легко представимыми изящными и грубыми движениями, есть даже мысли и слова, в том числе и маэстро Проваторова:

«Уважаемые музыканты! Дирижер не должен превращаться в метроном! А слушая вас, это поневоле может и произойти!»

Пожалуй, вновь для меня предстала великость самого мировоззрения Проваторова, как в случае со спектаклем «Катерина Измайлова» — помните сцену перетаскивания трупа?

В наваждении шведских войск маэстро не просто прочувствовал символику прокофьевского исторического темперамента в раскрытии образчика врага — сухого и жестко-жесточкого, или шостаковичского механического, механизированного, как это обычно принято и в литературе, и в мировоззрениях, но опытного, битого, истового в своей религиозной и ограниченной, но роковой навязчивости.

Проваторов не раз делился своим переживанием по поводу того, что прокофьевская музыка звучит в фильме Эйзенштейна все же на заднем плане, хотя монолитно-монументально вплетена в органичную среду кинокартины. Вот тут-то и возрастает глубина мощи всей русской, патриотической и симфонической культуры, которая строит программную насыщенность образного многообразия, каждый из которых выстроен силой героя нашего романа, раскрывшего в своей ладони перстень с бастионно-звездчатым, слоистым, скрытно-волокнистым камнем кроваво-красного цвета — агатом.

Прекрасно осознаешь в этом чистосердечном, страстном роке великого немого нашествия чужестранцев на Русь ту шкалу воплощенных в былинах и кинофильмах прозрений, которую смог поднять и осуществить с этом зале посредством своего подручного оркестрового инструментария маэстро Проваторов, наш герой.

Хрустальная пористость и треск льда, холод воды и мертвенность иных природных обитателей, наподобие озера или неглого поля, — эта классичность до и после монгольского запустения — наконец переломлена, она взрастила ярчайшую смену тональных красок, включая

богатырскость и привольность, свет и величавость, она претерпела множество резонансов переменности, выпестовав свой протяжный, лирический женственный голос, родной Ярославне, что может не просто своей широконапевной струей в миропотоке акварелей и мелодий радостно ощутить свою скорбь и силу, но подтвердить и сдержанное желание, и тугую волю, и неукротимый ритм в песенном набате и певческом характере, чтобы постоять за себя.

Во время последней части — «Въезд Александра во Псков» — так и хочется приноровиться к этому трехстороннему композиторско-дирижерско-оркестровому музыкальному действию, да и пропеть какую-то всплывшую неожиданно в памяти вследствие торжественной материи высочайшего профессионализма в сфере патриотизма строку из песен, самых ярких, русских, обрядовых: «Во кремле было, во городе, да на горе, да на красном золоте».

Лицо обязано быть белым, причем белее самого белого снега, щеки повинны быть алыми, алее самого алого мака, брови — черные, как смоль, чернее самого черного из соболей, ну а очи — самые ясные, как у ясна сокола.

Если выбирать девушку — то ее выберет олень, что стоит под ракитовым кустом, выберет самую лучшую, самую сбереженную от ветра и дождя, лелеяную, величаемую, умытую калиною, утертую малиною в зеленом саду под яблонькой, ставшей лицом без белил белешенькой, без румян краснешенькой, ту, которая росла у батюшки, а у матушки нежилася.

Величание исполнено символами, непритворными образами прочувствованно-продекларированного бытия, что сдабривает энергетику явления оленя у виноградной лозы, голубя, поклевывающего ладан зрелой ягоды, месяц, вырастающий до солнца, вещность долины вещей птиц, хоровод звезд, что подтанцовывают людям — благородным, умным, доброжелающим, красивым и почему-то богатым.

Понятая суть величания добротных характеристик мира и одновременно черт характера превращается в благодать заклинания, не в заговор, но в заговорность, в заклинательность.

Величание иногда превращалось в корение — в корильное и говорение, и пение, когда получалось так, что корили все-таки чужих, но величали своих. Удивительно противление корения величанию, вернее, не противоположение и не противопоставление, но слияние, которое рождено было только лишь на сегодняшний момент одним типажом человеческой вселенной — проявлениями скупости.

Поскольку человек — многомерный собственник пороков, то корильная согласованность песен, в том числе и поцелуйных, направлялась прежде всего на прилив сил в воплощении идеала, на мастеровитую энергию своевольной насмешки, что не только выдавливает силуэт порока из человеческой души, но и предлагает существенное обращение и природе, и к силам, что скопились где-то за стрехой, и называются чаще всего сверхъестественными.

Как медведь, переплывающий реку, предсказывает или даже обещает свадьбу, так и священник или жрец, спрятавшийся полностью за большим или маленьким осенним крестьянским пирогом отвечает за урожайность: виден он — урожай невелик, а не виден — мал.

Кто же спечет большой пирожике в неудавшийся по крестьянской славе годок?

Пою то пространство, что вижу, объемлю взглядом, что уважаю и сберегу для иных поколений.

«Вставайте, люди русские» — хор из четвертой части «Александра Невского», эта песня на все времена предварила колокольчиками, нет, колокольным набатом все вести, как ожидаемо плохие и неожиданно хорошие, те, которые на сегодняшней, последней репетиции проваторовского Прокофьева перешли своей ударенно-ударной мощью и силой в перелив Второй симфонии Арама Хачатуряна, называемой уважительно и прозванной симфонией с колоколом.

В этот день оркестр удивительно нерешительно и неким неизведанным доселе мелким, не подробным шагом читал с листа. Проваторов даже нечто сказал про вытаскивание его величества барона Мюнхгаузена то ли за волосы, то ли за мышцы из самого натурального, хлопотного из-за переполненности его живностью, похожей на пиавки, болота, что предстало на этот раз не живописной, размеренной экосистемой, но обыкновенной, слегка углубленной лужей, протараненной насквозь и поперек активной и волевой деятельностью решительного водителя самосвала, водителя-неудачника.

Увы, это было всего лишь трехчасовое оркестровое проигрывание, которое не имело никакого отношения к творениям Хачатуряна. В круговой обойме местного оркестрового миропорядка возникла крестово-купольная магическая и загадочная цифра «ноль», с которой и пришлось начать репетицию.

Некое весьма символичное начало проследовало в искрометности окружающих мыслей и строгой, немного пролангированной европейскими масштабами причудливой мысленности, которая стала строить местный, переливчатый миробразец этого репетиционного

блока произведений, все время и времечко норовя прибавить толику вожделенной вненациональной рациональности, накалив ее до положительного плюсика, вросшего на сей раз почему-то до французской талии-тюльпана, которую отсекли до размера полой груши — колокола, который вобрала в себя его волевые марширующие тембры.

Колокольность стала означать на несколько мгновений моего партерного бытия некую априорную связь востока и запада, языкастой и языковой бронзовости и латунности, словом, все замеченные человеческим оком виды растений семейства колокольчиковых, скученных и раскидистых, иногда цветков, иногда кустарников, иногда деревьев.

Ботаниками на сей раз почему-то в этой раскидистой широте великорусской сушной продольности стали европеец Прокофьев, русский Рахманинов, да и востоковец или востоковед Хачатурян. Всех их сплотил самый настоящий колокольный то ли звон, то ли перезвон, то ли целый набор этак из почти двадцати трубных цилиндров, что произрастают в недюжинном многообразии видов в умеренных широтах Северного полушария, свободно разви- и развеваясь в тональной рамке-стойке, подчиненных управляющему бочоночком, что обтянут неплохо выделанной кожей.

Вы также сможете поучаствовать в этом скоропалительном оркестре бытия: стоит лишь присмотреться на собственных оркестровых грядах всечеловеческого бытия — и каждый рассмотрит эту реликвию колокольчатой формы, переходящей из самого существа бронзово-серебряного века из синей кисти в фиолетовую метелку, но чаще голубую цветковую махровость или белую, сросшуюся венчикообразность, словом, почти Британия, практически культура колоковидных кубков: перевернутый колокол в виде не чаши изобилия, но сосуда.

Представляете, что будет, если перевернуть таким образом не что иное, как «царь-колокол» на площадке перед Кремлем, то сколько-то народу сможет из нее черпать или питаться, если, правда, последовать законам или обычаям гротов этой энеолитской, древнейшей из древнейших, трех- или двутысячелетней культуры до нашей эры.

Удар вследствие раскачивания цепкой, литой полости или мерного языка рождает вечевой или набатный призыв, уточняет церковную паузность в общероссийском общежитии, напоминая о людском слиянии с природой, когда в очередной раз человек поимстововал у цветочка свой важный социальный институт колокольни или обыкновенной звонницы.

Двудольные колокольчиковые по обыкновению своему содержат млечный сок, бутонность пыльников, слипшихся и сросшихся

у столбика, коробочность плода, объединенную разнополюсть — всю мастерскую человеческих высотно-травных достижений и круговую правильность или ложность, и поруку, и сопряженную пятичленность, жилистую одно-, дву- или многолетность, когда диапазон зависит от количественного числа пластинчатых прядей переносного черно-белого по настроженной расцветке ракушек-клавиш хроматически отлаженного фортепиано, по которому так и норовишь пристраститься ударять где-то в детстве, практически полностью подчиненным в те далекие времена тебе деревом или металлом, колким, упругим, но бесконечно принимающем в твоём изображении те непреклонные формы ветреного содержания, что только могут придти твоему ококолокольному, колокольчиковому разуму или воображению, что призваны озвончить стилистику твоей приличнейшей по степени выглаженности шапочки-колокольчика, что ловко и прочно угнездилась на твоей не выросшей еще пока головушке.

Здорово, когда колокольчик или оркестровые игрушечные колокольчики можно взять в руку, да и подзинкать, вернее, наполнить ладонь звуками отнюдь не отбивающими такт мощью ударенного, но не оброненного сигнала, направленного на созыв людей различных силуэтов и космических пространств, а привыкших тихо и незаметно для социальной лестнички абсолютно любого масштаба общаться с птицами.

Тогда колокольность может ответить не на паузу в работе тягловой силы, но вписаться в могущественную хаотичность звуков вселенной, что разбросаны колонной экосистемой по всем климатическим или иным папертям небосвода.

Произвольная лепка того, что назовем на сей раз не природой, но натурой, ведет нас к поиску конуса конечной четкости, практичной реалистичности, вернее, рационалистичности, что разыскивает не шаржеобразность, но деформацию того, что принято было считать или полагать самым твердым, самым надежным в смысле непоколебимой устойчивости, в том числе и пейзажа.

Затем эта безыскусственная эмоциональность опрокидывает свое экстренное самолюбование в лоне натюрморта, она уходит в физическую окостенелость самых мельчайших форм, в самую заводь первоначала, практически атомарного, становясь нерушимостью своей, столь органичной первобытному состоянию прачеловеческого ума, что не требует никакого затрачивания энергии на обращение к ней, на то, что позже было названо восприятием уже новой, второй хачатуряновской интонации «О чем, родная, плачешь ты», этой смерчевой парчи,

рождающей из народного причета ритм героической пляски, чтобы в кайме разработки, надавливая барабаном на ксилофон, обратиться зловещим черепом пляски смерти.

Невозможно позабыть эту, столь буравящую сознание остидную связь оркестровых голосов оголтелых времен, когда литавры ударяются палочкой от малого барабана, когда мать охотника узнает о гибели сына, когда нет различения между состоянием и пониманием, когда просто смотреть или прислушиваться означает не быть, не пребывать, а забыться.

Поиск предмета столь утонченно элегантен, что сам предмет превращается в свою самую устойчивую часть, в свой контур, оставаясь ощупью пробегающих атомов, да и то, сбежавшихся на остаточную грусть ностальгии внешнего, стороннего наблюдателя.

Его непотерянное любование утверждает уже группу конических поверхностей, столпотворение одинаковых по масштабу или тональной линейности предметов, что своей решительной плавностью и неэмоциональной уступчивостью порождают сходку или же сутолоку мыслей, но не контуров этих однотипных предметов, воскресающих каждый раз в уважительной пластике графики на черном фоне маэстро Озанфана, чьи ретуши современного нам бытия так и вызывают стихию раннего типажа вселенной, когда взираешь на него в непривычной для современных русских ауре музея изобразительных искусств имени Пушкина Александра Сергеевича.

Пиршество хачатуряновских роскошных восточных цветов, сошедших с ирано-семитского ковра древнеармянского эллинизма, украшенных узорчатостью необыкновенных струнных звучаний средневековой секвенции «Dies irae» сначала триста первого года, раскрасилось благозвучием и благонамеренностью витийствующей византийскости, что являла собой тотальную преемственность всемирной истории, шагнувшей из вихревого океанического безбрежья высокой звучности восхождения и нисхождения поступательных ходов и интонаций гимна и набата в коде симфонии с колоколом, а также сюжетов и героев библейскости напрямиком в государственную инфраструктуру Протоарарата.

Сложно глазами представить себе столь бесподобный шарм, когда обуздание географического ресурса выстроило графичность и периодизацию истории, не колонизованной, но чистой, поскольку признанные мифогерои стали тут же вполне достопочтимыми государственными деятелями.

Проваторов размышлял в перерыве репетиционного хода о том, насколько можно или нельзя европеизировать цветение восточного

мира Хачатуряна посредством исполнительских решений или прегрешений целой когорты дирижеров или оркестрантов.

Плетение дирижерских рук Проваторова стало напоминать острые углы восточного танца, как будто те разряды плотных рук, что имитировали еще пару мгновений назад удары раздолбя прокофьевского колокола, начали планировать виртуозность продолжения органичного удара в хачатуряновский бубен, отстукивающий вереницу танцев из «Гаянэ», когда за «Танцем стариков» продвигается «Танец розовых девушек», затем шествует «Шалахо» и неплохо отлаженная северо-западная плясовая.

Эта ненапряженная вселадовая устойчивость и устроенность зовет к призывной терпкости сверкающей мелодической красоты «Триумфа Рима», первой картины балета «Спартак».

Мне так и хочется парить в банальных юго-восточных ассоциациях на своем очередном насиженном месте в партере, а вот маэстро Проваторову, похоже, предстоит пройти еще довольно-таки приличный метраж расстояний от его выстроенной еще в консерватории музыкальной мысленности до концертного воплощения очередного соития формы и содержания на сей раз в творении Арама.

Вероятно, что нашего героя брала некая оторопь в великой неподготовленности оркестра к тем глубоко важным, невероятно долго вынашиваемыми представлениями о существе исполнения творений музыкального кутюрье, что он невольно бросился в иные миры, в некие, практически чужие, чуждые воспоминания о заманчивой, натуральной дирижерской неге, когда дирижеру посчастливится хот раз в жизни взяться, да и ничего не делать!

Хотя нет. Как-то рассказывал нашему герою один прославленно-маститый русский дирижер, который приехав в Англию первый раз в жизни, попал на выступление в местный, понятно — английский оркестр и был несказанно озадачен: что же делать дирижеру еще три законных целых оркестрово-репетиционных часа, если после самого первого, не часа, но проигрыша, — оркестр сыграл практически идеально, без одной-единешенькой ошибочки!

Интересно, а как бы нашелся, что бы стал делать Проваторов в этакой ситуации беспредельной оркестровой подготовленности и готовности? Он-то наверняка уже испытывал сии счастливые мгновения профессии, а потому знает. Но никогда почему-то об этом не рассказывал.

«Это, я понимаю, сыграли! У вас мощное и вполне проникновенное тарараханье. Что так пронзительно звучит над вами? Это вовсе не

буль-буль, это фирменное соло оркестра, причем верно оформленное! Стоп. Не надо так откровенно играть гаммы! Мы же вступаем в волшебное царство! Хочется очень отчетливо, но тихо...» — так Проваторов объяснил причину остановки оркестра.

О, как надоело практически все существующее сравнивать или противопоставлять сегодня почему-то именно с островной частью Европы — Англией. На сей раз этой промировой праимперии сопутствует наш обычный оркестровый колоритный провинциализм. Какого черта в неге этого забытого не только Богом, но и властями болотца вынужден купаться, выполняя свои метафизические предназначения всеобщего просвещения и воспитания наш герой, маэстро Проваторов?!

Ведь утонченная стилистика соло, которую предъявит-таки оркестрант на концерте — это столь выдающееся сплетение ювелирной дирижерской проваторовской акробатики, которую сломить не может ни время, ни эпоха, ни даже темное упрямство этих вездесущих забияк — коллег-оркестрантов!

Однако снова бросим взгляд на восток. Если посмотреть из все той же Англии, то невольным и причудливым образом получится, что сам Рахманинов — это есть русская восточная диаспора, а вот Хачатурян станет для нас-таки уже самим Дальним Востоком России — европейской его частью — Азией.

Разом приподняли головы над шлейфами партитур все персональные чтецы этих сокровенных ноток, да начали проявлять, выявлять те гармонические особенности хачатуряновских писем, которые выявляют существо гениальности его крохких, богатейше-изысканных по насыщенности пряностями творений.

Проваторов весьма уважительно трогательно именуется это хачатуряновское творение — Вторую симфонию — «симфонией с колоколом», как будто цепко и соредоточенно оберегает от всевозможных неясных и неярких покушений, кто просто не способен ни принять, ни постичь, ни протараторить этот лепесток зарождавшейся в недрах его судьбы русскости, которую наш герой неизменно связывает с исключительной колокольчиковостью, колоннадной колокольностью своего прирожденно-государственного бытия.

Стиль разговорной дирижерской декламации Хачатуряна, которую вот-вот стал представлять всем присутствующим на репетиции наш герой, начала складываться для меня из нескольких, уже привычных, неких почти автоматических призывных бурь философии, когда просто соединяешь два или три слова или словца, а они уже признаются той единственно верной и точной заумью, поскольку

хоть кто-то может не столько разобрать, сколько сложить их пламенный смысл с тем единственным условием, что внедрится в местное сознание еще одна моделька причудливой игры, которая сможет неожиданно повторить эту плохонькую скороговорку расточительного человеческого разума, не только повторить к ужасу окружающих, но и внедрить в нее несколько точек или запятых, чтобы зарекомендовать и подтвердить затем свое недоужинное авторское право.

Западной всеформуле или формулировке Проваторов намеренно противоположил некий неторопливый рапсодический караван, продвигающийся все дальше и глубже в эпоху восточнейшей самодостаточности мысли посредством исключительной насыщенности интуиции развития.

Хачатурян стал расцветать словесными и нотными красками классических русских представлений о Востоке, которые смог донести еще в генпамять нации Афанасий Никитин, а вложить в музыкальные миропредставления нашего героя Глинка, Римский-Корсаков и Бородин.

Профессиональная композиторская гравировка, которой подвергся маэстро Совосток, потомок Тиграна, в стенах русской московской консерватории, выстроила и подчеркнула гусано-ашугский мелос и неповторимый стиль, сумела отстоять собственный рост и видение образованности, свободной от продажности насыщенного или самого блеклого, суфлеобразного, в том числе и полифонического подражания.

Постоянная форма этой остроритмичной идейности, одобренной роскошной расточительностью развернутого пышным декором все обновляющегося фонтана изощренных по глубине своей восточной импрессионистичности звуковых мистерий, подголосочных имитаций или развитых, как гравировка четких органных пунктов голосов, таких могущественных в своей индивидуальности, что скользят гегемонией все новых, вычурно-изысканных ритмов, что до дна пронизывают то восходящие, то нисходящие интонации ударных, не доводя их, правда, ни до агрессии лада, ни до степенности выражения этой литой восточной энциклопедической академичности.

Европеизация Хачатуряна означает для нашего героя поиск и утверждение полифонической пафосности и отзывчивости в этом ловком лицедействе, что как раз-таки уходит от самобытности этой обнаженности фактуры, которую как раз-таки более всего ценит и разыскивает маэстро Проваторов в лежащих перед ним нотных тетрадах партитуры.

До сих исторических пор неясно, как может хоть кто-то, даже его сиятельство военачальник или предводитель всемирного вседирижерства, маэстро Проваторов, может приблизиться или решиться

на штурм этого этнического нагорья, структурированного мощнейшими энергетическими, тонально выдержанными завоеваниями могущественных звуковых и регистров, и долин, и тембров, где распластанная в форме прозрачной лепешки заводь борения хаоса и космоса выбеливает, отбирает на дне этого мирового, потопленного океана целый батальон насквозь пробранных национальной эпической истиной реликтовых протогероев.

Государственный строй, настрой и лад партитуры стремится скорее не перевоспитаться, изменившись до умпостижения псевдонатуры, как замышляет по своему обыкновению маэстро Проваторов, но отодвинуть зло, в том числе и демоническое — душевно-духовное, куда-то подальше, в данном случае за горы, так, чтобы то, что можно признать некоей непунической войной, но пульсом или скорее пульсаром, нагнетающим где-то в невидимом далеке не то чтобы синхронное сокращение сердца, которое можно и прощупать, и даже увидеть ненагруженным, неопытным глазом, но иной источник, пульсар, что терпкой ладошкой так и норовишь прочувствовать его в форменном тоне пульсирующего брелка с нитью от радиоизлучающего космоса, чтобы суметь, наловчиться определять, складывать расстояние между зевающих на вершинах гор звезд — как рекомендуют продвинутые ученые — по гегемонии и растяжке спектральных и линеек, и линий.

Эта вертикализация идей и пусковых систем является обычной генеалогией, что спешит зарекомендовать себя не библейской статьей, и не мифологическим сюжетом, но осмелевшей историей, ринувшейся, словно лодка из степных расстояний в арташесово-артаваздову обитель арцива, орла.

Когда орел смыкает крылья, то он приходится родственником вышеупомянутого прокофьевского солнца, рожденного, как вы помните, в Сонцовке. У протолюдей помимо солнца может появляться и дождь — природа приемлет его воду, однако человек, особенно если он самый проверенный первопредок, разумеется, хочет спрятаться, чем-то заслониться от этих миллионных мокрых капелек, что вот-вот начнут двигаться в направлении земного центра тяжести прямо-таки по лицу.

Представить сложно, сколько проверенных, когда-то спасенных животных, особенно птиц, захотят укрыть его размахом своих крыльев от промозглой стихии природы!

Лад иногда имеет не только местное, произведенческое основание или значение, но и всенародное, когда во Второй симфонии Хачатуряна он сквозит конгломератом спаянного единства всечастей, интенсивностью периодизации природы развития, включая тематическое,

сопрягая переменность модулированием, которое расширяется до степени возникновения и закрепления сферообразности, ладовой сферы.

Оказывается, сложить крылья для защищения человека может не только парящий в небе тотем орла, но и призывный клич петуха, если представить его глашатаем ежедневного воскрешения людей от временного умирания на всеобщее небдение, а также посредником в земном споре с богами, расселившимися в видимых горах, — ворона, что своим клювцем может смело отклевать солнце до состояния луны, но и пару аистов, которые из зарослей священного можжевельника, предварительно нарядившись в собственные перья, заменяют солнце по той легковесной притчевой причине, что сами становятся им.

О, наконец-то можно пронять эти символику немессиановских браздов правления, когда постулируется не в мифологической, но исторической прозе происхождение растений, гор, птиц и солнца от человека. Причем важно, что горы от рождения сразу же были братьями, установив преимущество происхождения всевозможных человеческих, в том числе и государственных организаций не от исполинских размеров.

В воображении, рисуящем не музыкальную содержательность, но содержание хачатуряновской Второй симфонии, приходится вырезать в старинной араратской горной породе емкости в форме положительно заряженных ионов пещер, располагающих к себе оком ласковой по отношению к прачеловеку змеи — ужа, кем-то, наверное богами, что стали историческими первопроходцами этой земли, названными другом арамолюдей, а потому и самому почитавшимися героями.

Змея, неожиданно набравшаяся смелости своей могучей, исключительно негаданной положительности, тут же стала разрабатывать систему ярчайших по своей броскости и огненно-языковой напряженности метроритмической пронзительности образов, каждый из которых невольно изыскивался из затаенных углов человеческой причуды, почти психики, посредством утроения, учетверения и длинных вытянутых тел, и голов, и зубастых ртов, и тонких язычков, и разделенных глазниц, и стоек, и ползаний, и недвижимостей, и тех многочисленных волей и энергий, что так зовут, что так увлекают за собой.

Окрас и фактура кожи змеиноного тела, если начать его рифмовать с человеческими представлениями о форме или плотности окружающего света, утончает и вкус, и динамику вращения человека с земным шаром.

Ведь группа, не группировка, обретшая строгую логичность умственного начала, может оказаться и тонкой вуалью на человеческом лице, и стройным, подвижным роением живой короны на голове

весеоря, и вихревым куполом дышащего сплава огня и воды, когда кажущийся спокойным ритм костра переходит в терпкость и остроту стихии горящего колеса, воспламенного одним только мысленным желанием открытых клапанов ноздрей оливково-серой анаконды, что плывет где-то по большой желтой или голубой реке по экологически прочувствованной поверхности земного или африканского шара, формируя следующие за ней волны формой ритуального танца, дополненного отменной, здоровой буростью рядов ее спинных крупно-круглых бурых пятен, что заметно расширяются и даже раздвигаются, когда эта плывущая по волнам принцесса с аккуратновыдержанным придыханием проглатывает без напряжения десен пару или пару десятков мелких или крупных рыбешек, не относящихся в строгой биологической квалификации к семейству удавов.

Иногда она может отдалиться резко вправо — и помочь нашей мысленности представить ее или на плечах или скорее, на голове не оленя, но царя в качестве ни порфиры, ни трона, ни мантии, ни державы, но короны.

Огнедышащий венец царя секты солнцепоклонников Нила или Арэва освещает парчевое изобилие легкой игры неритуальных светотеней на орнаменте этого варьированного, порывного, взметненного, опевающего тон, смятенного, взволнованно-солнечного, безудержно-страстного и эмоционально-властного, почти импульсивного, такого, какой восстает в памяти хачатурияно-лермонтовская «тема браслета» в памяти натруженного, одиноко парящего в хроматических горах или колких ущельях хачкара, на расплывчатых, почти зыбких басах, когда просто Нина теряет свое украшение.

Всегда казалось, что именно природная змееобразность как бы особенно четко строит и выявляет всю стихию человеческого ритмо-преклонения, жесткого, точного, прочного в своей натруженности и вещественности, выжатого до дна священной наготы нижнего баса и вскормленного до воспарения в предгрозовую летнюю бесснежную пургу полета не безмолвного аиста, но пронырливой в тучках трепещущего комарья — ласточки, что сохраняет беспредельную остроту и остроногую колкость колченогих вершин пульсотакта.

Открытая, пространственная манера пребывания аистообразных птиц в форме широчайших гнезд, даже если они неожиданно смогут расположиться близ цукатов хорезмской яблоковидной айвы, привлекает и одиноко парящие деревья и в горах, и на равнинах крыш людского жилья, то посредством хватательного хвоста отменного млекопитающего — пяткохода, могут самым невероятным способом под-

хватить пятнистую лихорадку скалистых гор, это острейшее инфекционное заболевание человека.

Интересно, если признать на несколько секунд праведность статистики и подсчитать, сколько кладок из белоснежных яиц располагалось на хачкарах, этих каменных изваяниях, плотных, как смена дня и ночи, вертикальных, как пояс молодой горы, резных, как созвездие Орион, орнаментальных, как музыкальная пластика Хачатуряна.

Если в воспитанной литературой умственности представить еще одну особенность хачкара, помимо гнезд аистов и музыки Хачатуряна — резной крест, то так и норовишь почему-то посредством одной из чертежно-геометрических операций дополнить его до кресто-купольного храма, проникновенно византийствующего краем света, Востоком, того, что каждый уходящий день встречает закат, или запад, или заход утомленного, воспаленного всем воспалением подуставших легких солнца, что снова и снова притворяет дверцу в форме светового колеса, чтобы вернуться домой, чтобы проведать Майрамут.

Может получиться и так, что каждый хачкар, тронутый росой, рукой или лучами могущественного Солнца — только напоминание о себе, только статуя, только памятник самому себе, тебе, или им — Луне и Солнцу, отраженным не только своей огненной челядью — волосяным париком и свежевывглаженными одеждами, но и право, коим могут пользоваться лишь эти двое — оглядывать и сторожить мир, восседая на прытком, чистоплотном, огромном желтом льве в сопровождении мускулистой птицы.

Лев оберегает всадника от земельного зла, что растеклось, словно забытое в тепле желе по столу китайского ресторана, а птица бережет голубую слоистую облачность над головой земных организмов от всежигающего пламени волос Арэва, помня и храня, что два аиста, сомкнувших свои крылья — это Солнце, пришедшее в одно из своих настроений — самое беспечное.

Иногда Солнце становится на ночь Луной, иногда возвращается отдохнуть к матери, иногда, пожелав выкупаться, оно подтверждает свое ложе в прозрачном озере Ван, дно которого исполнено положительной энергией долгожительства, непременно продлеваемой мерцаниями ангелов в предраассветной мгле, когда каждый из них приносит полотнище для шитья широких, шевелящихся, словно пучки заплетенной в косы соломы, обволакиваемых ветром одежд.

Ностальгия по многослойному, исключительно тембристому, богатому на роскошество ослепительно искристой ткани грандиозного tutti оркестра, которой застлана по привычке обращения к истории

все темпераментное нагорье близ гор на букву «А» — Артоса, Арноса и Арарата, рождает воспоминание о хачкаре в форме огромной рыбы, по-моему семги или лосося, что выплыла со дна то ли Баренцева, то ли Карского, то ли Голубого моря, меча стороны освоенного горизонта своей яркой крупно-оранжевой икрой, которую на сей раз пожертвовали рыбные копи не для закапывания в гальке, но для будущей энергии всей человеческой географии.

Меч в лапах льва, прорывающего жизненность Солнца посредством концентрации отторженных зло-злящихся духов, выливается в оттачиваемый сверхаккуратностью Прова или Тора острейший ритмометрический и ритмодинамический строй хачатурияновской сабли, нарядной елочной игрушки и одновременно наточенно-рубящего холодного оружия.

Сабельный ледяной холод как раз-таки и способен настолько дружно рассекать пространство в помеченных композитором местах, что достигается сверхэффективность промеренного сочетания полукруга клинка и хлопотливого, не сусального, но сасунского центра тяжести, когда резание уступает силу воли увеличенного размахом и углом зрения удару.

Хачкар в форме рыбы отвечал за сохранность земельного кадастра, потому что сплетал в пагоду тихого мировоззренческого начала самое представление всех живуще-живших близ земной обители как о неугомонной рыбине, воодруженной на рога быка, стремящейся во что бы то ни стало и безуспешно поймать свой хвостиче.

Эта связь животных рождает почему-то вечное исполинское движение, которое безастановочностью желания — захватить в зубки угловатую часть своего тела — толкает окружающих на непременно развитие, которое каждый именует по-своему — кто-то устремлением, кто-то влечением, кто-то вожделием, кто-то состраданием или спасением, однако натуральным животворным символом продвижения куда-то, бог знает, куда: ведь стоит только рыбке дотянуться и ухватиться за свой придаточек задней чешуи своего тела, как тут же возникнет самый естественный хвостизм — всеобщее наступление тьмы, уничтожение мира.

Если земля — рыба, то небо — это почему-то город, в котором наличествуют и ворота, и стены. Соединяет их не столько нагорье, но гора Арарат: ведь если хочешь лицезреть иной мир, познать другое движение, перемениться сам, то стоит только войти в скалу, а затем выйти из нее — и все преобразится во всеобщую новейшую инаковость — в голубизну и заводь блестящего живота все той же рыбы, блеск тонкой и начищенной чешуи которой — зарница утренней зари.

Примечание. Говорят, когда решит войти в ранг двигателя не рыба, но бык с трепыханием трепещущих рогов, то невольно отзовется вся небесно-земная гладь всего лишь ломким, затейливым землетрясением.

То, что я поняла с неизменной степенью проникновенной точности в дебрях этих ашугских мелосов — огонь, коим стали активно пользоваться и люди, и их меньшие собратья — нелюди пришел, как и у русских проваторовских видениях посредством греха, или за давностью лет — полугреха. Если у северных или юго-западных народов его похитили у богов и отдали людям, то здесь, на точном, проверенном востоке пламя было сотворено сразу же сатаной, не вникшись в иерархию рожденно-розданных всечеловеческих ценностей и божьих и просторов, и территорий.

То, что — уж — этот празмеечеловек, этот грузинский амирани, что овладел огнем из рук сатаны, если таковые у этого чертенка или дьяволенка имелись, чем пренебрег уверенность в себе Бога, его гармонию всезрения на земле и всевезения в пространстве, словом не доверился ему, а намеренно обидел, не взяв не предложенное, утвердив бытность свою неувыдающим даже в февральской изнанке мира фатальное жжение пламени крестин и свадеб.

С течением цивилизации как раз-таки смогло всемирное божество зарекомендовать себя в качестве защитника природных ресурсов и кладезей армянских холмов, некогда обернутых, вернее, превращенных им в горы — больших братьев, что поленились затянуть свои пояса, ставших затем не поясами борцов, но горными долинами, если не далями, расплакавшимися от потери неповиновения инкрустированными чистыми родниками слез. Божество стало представлять естественную гавань огня, формируя его в образе, вернее в рацию вездесущей молнии, что так и норовит хоть на чуток покалечить эту культовую всечеловеческую церемонию пожалования пламени в ежедневном кухонном ритуальном церемониале — зажжения газовой или электрической плиты. Человек противопоставил себя не только Богу, взяв огнище у сатаны, но воду разделил с пламенем — налив в чайник эту аш два о и доведя ее до кипения в окаймленной графике камфорки.

«Сначала нюанс, а потом — уже нота...» Это дирижерская формула Кондрашина, которую Проваторов в который раз подтверждает, формулирует примерами на сегодняшней репетиции этой восточной симфонии с русским набатным колоколом Хачатуряна.

Итак, фальшивая нота, точнее, ее исправление как бы уходит на второй план, в первую очередь дирижер требует мышления проверенным нюансом и литым метроритмом, что создают целостность

выплавленного образа и зияющего тембра, последний, правда, маэстро Проваторов почему-то изменил прямо сейчас: сияющий на смеющийся.

Оказывается, что крещендо у литавриста — необыкновенная по мощи художественная сила, паузы — это отнюдь не сумбур, но многогранная, многотерпимая работа всего оркестра, а вот акценты не должны напоминать физкультурную зарядку. Каждое слово — дирижерское, и оркестрантское, каждый такт, каждую ноту стоит делать, фабриковать, следует вытаскивать из неотредактированного небытия, чтобы разбудить артистизм, знание этой великой империи художественного развития.

Если просто пожелать или начать охоту на восходящее Солнце, которое на мгновение село в рога не мифического, но мифологического оленя, если только даже нечаянно натянуть на него тетиву, даже если она прилетела из эпохи бронзы, то может последовать наказание — одинокая, ночная жизнь в пустыне, если очень повезет, то под Луной, стильно танцующей в отсутствие дня поблизости от семи дамочек, почти лампочек, преобразенных разозлившимся Божеством в вакуумную россыпь звезд, неподвижных, как глазные яблоки у ночных птиц — сов.

Тогда остается только единственное приспособление у полноценной жизни в песке, столь же характерное, сколь и желанное для тех, кто засиделся в доме, не строя заговоры и не планируя покушение на Солнце, — остается желание мерять глазами резкость объектива придвинутого, приближенного простора, то разделяя его, по степени натруженности, как средство наблюдения, приближая его к самым доступным деталям воображения и ума, выливающимися в строй гравюрных пейзажей Хокусая — «Тридцать шесть видов горы Фузди», или Хиросиге «Пятьдесят три станции дороги Токайдо», или нет, все же Хокусая «Сто видов горы Фудзи», или же исполняющих тональным, вернее, томным революционным смыслом прирожденный избранной цветистостью многоопытных, скрещенно-сращенных многократной горизонталью и вертикалью литер жанр отменно-отмеченной не японской, но классической китайской литературы — жанр «фу».

МИХАИЛ ГЛИНКА: ГЕКТОР БЕРЛИОЗ ПРОТИВ ГЛЕНА ГУЛЬДА

Эта монументальная простолюдимость отпетого словоблудия, посредством которого так и норовилось запечатлеть отпечаток, фрагмент не только в своей душе этого представления об араамском солнце, стало все больше и дольше претендовать на сокровищницу сакраментальной галереи пропотевших человеческих солнц, собранных в отборный букет зрелых цветов исключительно зрелой национальности.

Когда когда-то давно, практически в детстве, так хотелось предположить существо исконно русского солнца, то на ум расплавленной фантазии прежде всего почему-то приходило прежде всего его затмение у Бородина, в «Слове о полку Игореве», что в «Князе Игоре».

Затмение длится недолго, особенно если хор призывно поет: «Солнцу красному слава», что не только «в небе», но «и у нас», то затмение — явление временное, даже если с него начинается опера, даже если оно принято, весьма щепетильно и щедро как предзнаменование, как плохое, так и хорошее. Ведь затмение — это просто темное или слегка темноватое солнце, брачующееся, как принято по обыкновению на Руси, с Месяцем.

Технологию этого процесса взаимозаменяемости двух самых заметных небесных светил можно предположить в существенной содержательности преобразования жухлости как важного изменения в цвете картины, когда на смену звучному блестящему полету красок приходит мат и матовость, выявляя многомерность ошибок не времени, но руки человека, воздавшего предел повышенной мягкости и воздушности пространства тем, что стал понарошку в тихой спешке или наоборот, углубленности быта класть изюминку мазков — слой за слоем не дожидаясь просыхания, полного, проверенного ветром, вплоть до каждой, до всяко-всяческой молекулы, и новой, неожиданной забредшей, посюсторонней и одновременно — самой старой, затертой, включая цепочку атомов связного вещества — сбежавшегося в грунт масла или же в канифоль разболтанности красок растворителем.

Категория сухости отдает на этот раз высочайшим профессионализмом живописца — ощущение не ходюльности, но холстистости, сторонней акварельности — письма по сырому. Впитывание становится равнозначным просыханию, а искусство ощупи, интуиции, предвидения утонченности — влажной поверхности, измеряемой объемом или массой разбрызганных молекул на четкий, устойчивый квадрат-километр.

Сливание, слияние расплывчатых мазков рождает особый изыск изощренной в подобию пространственности, когда липа цветет под концентрированным, желтым электрическим цветом, изображая не столько существо изменения цветов от освещения, сколько ложность нашей микрокосмической перспективы жизни.

Ведь признак добротной ассоциации, что выделяет красные пятна как наступающие, а синие как отступающие, как цветомаскировка пространства, мотивирующая многообразие всевозможных мастей глубины, проникнутой подробной чувственностью восприятия цветоцвета, как раз и фокусирует двуединство приближения и удаления цвета, в том числе и ту несравненную гамму, коей пронизана четкая градация картинных планов на просторах полотен Возрождения: от коричневости передних планов сквозь зелень к синеокой голубизне.

Если солнце по российской традиции красное, то по законам цветовой перспективы, открытой еще великим Леонардо, в дневное время оно все времечко норовит выдвинуться вперед, невольно дополняя себя всем остальным небесным телом, поскольку красный цвет в подобных обстоятельствах выступает вперед.

Замечательно, что русское солнце не желтое, потому что если к натуральной желтизне прибавить еще желанную оптику искусственной, чахоточной желтизны электричества, то картина мира приобретет новый, весьма непредсказуемый по распределению цветовых ответственностей оттенок.

Представляете, тогда нарушатся все общепринятые законы смешения цветов — даже самый натруженный желтый обесцветится, синий перейдет в неразбериху мрака, голубой посереет, оранжевый обезличится, фиолетовый погрязнет во тьме, и только красный спасет свое благородное достоинство чистоты — станет исключительно насыщенным, чтобы при естественной яркости натурального солнца еще взять, да и выступить вперед.

О, так и норовишь себе представить, по наводке Леонардо, всех людей, помещенных в силуэт горизонта, очертания предметов и ча-

стей города, в цвете трех источников света, проистекающего вне желания, вне времени, вне пространства от воздуха, от огня, от солнца.

Три источения постепенно приходят в сплав одного, самого ясно-го, а потому подлинного — нет огня без воздуха, нет солнца без огня, нет воздуха без света огня и солнца.

В этом конгломерате светопредставления переменчивых галлюцинаций, как-то объявилась выборка из нескольких галапредставлений, коими на сей день и час стали почему-то ожившая скульптура Огюста Родена «Человек со сломанным носом», входящая в знаменитые роде-новские двери-театр, или двери-Ноев ковчег, или двери-ад, насквозь испещренные всеми неисчерпаемыми смыслами и запасами лепных форм, которые только может воспринять человек, если обронит свой неприметный взгляд на перевернутый глобус Питера Брейгеля, на который так и норовят вскочить столь же миниатюрные взрослые, исполненные зрелого добробыта любопытные карлики — ведь если слепых направляют слепые, то падение, в том числе человеческое, — просто неизбежно: не сможет спасти ни ветрогон — человек, вытряхивающий свой плащ, ни женщина со сковородкой в руке, ни улыбка радостно приветствующей вас толпы скелетов, ни разбросанные блины на склоне крыши, ни гвозди, покинутые на дорожке, по которой идет пожилой человек...

Подчас эти картинки каким-то необыкновенным способом слагались в калейдоскоп герба, состоящего не только из девиза и щитодержателя, короны, мантии, шлема и щита, но и креста и меча Лондона, ладьи Парижа, льва Хачатурии, змеи Египта и совы Афин, а также их самой общей соединенности — рисунка удалого всадника на коне с копьем, поражающем змия. Поверьте: как только всадник сумел поразить эту мудрую божественную тварь, тут же к нему на плечо или предплечье приземлился где-то в конце пятнадцатого века двуглавый орел, брызжащий пером, словно языком или язычками, не язычниками листьев самых крупных корзинок гербер.

Но если представлять себе герб флагманного государства, не воинственный, но самый мирный, то наверняка из цветов стоило бы в него вплести скорее нечто, как вы уже догадались, колокольчатое. Быть может, не из семейства настоящего биологического, но и нашего, художественного: например, гиацинт или гиацинтик. Это испытанно луковичное, семейства лилейных.

Цветков-то у гиацинта — огромное количество, собранное в титаническую несколькосантиметровую колосовидную нить. Наверняка каждый из граждан, кто имеет хоть какое-то отношение к истории

вселенской страны, может подобрать себе по вкусу или по темпераменту настоящей души какой-то отросточек, чтобы погордиться им — или колосок, или колокольчик, махровый или простой, яркую зелень желобка листка, или выбрать динамику самого тонкого показателя — плотность цветочной кисточки гиацинта. Сортов-то много, но вид у этого цветка — один, говорят, восточный.

Ребус разгадываемого, или вернее, составляемого нами цветка или вернее, герба, всадника с цветком или змеей, поражающего змия, обязательно помещается в круговерть выделяемых нами сторон света или направлений движения ветра в одной, отдельно взятой русской стране, когда бас Ивана Сусанина, характера важного, переливается в сопрано его дочери Антонида, характер нежно-грациозный, когда тенор Сабинина, жениха Антонида, характера удалого, переливается в альт Вани, характер простосердечный.

До всадника было столь же живучее дерево, некий сплав цветков яблони, почек березы, листьев дуба, коры явора, иголок сосны, гроздей рябины, словом, почти плодов райского древа, на стволе коего восседали пчелы, на ветвях гнездились не только солнце и луна, но и соколы, и соловьи, у корней — жили своей жизнью и ждали приговора судьбы острозубые бобры и порядочные, некусливые змеи. Говорят, что эта многоступенчатая структура мира в виде царств и воцарений запечатлена на классике северорусской вышивки, где женщина-дерево, или просто дерево, или просто женщина — чеканилась промеж двух всадников, двух птиц. Или нет, множества птиц, что жили в открытой солнцу комнате Михаила Глинки, в которой располагалось еще несколько елей и множество «невредных» растений из теплых, проверенных солнечностью оранжерей. Михаил Глинка лежал на поставленной специально для него кушетке в этой, исполненной природы, комнате и слушал. Всем входящим приказывал сидеть смирно.

Щебет и чириканье птиц, как оказывалось на самом воображенном деле, отвечало ответным, черным и белым клавишам рояля, на котором затем играл или хандрил Михаил Глинка. Так и хочется провести один из солнечных лучей этой заселенной пернатыми комнаты к апартаментам другого птичника — Оливье Мессiana, однако в естественной истории исполнительской гармонии — это должно быть намного позже.

А пока в инструментовке проводим грань между кокетством и сторонами истинно изящного — Михаил Глинка решил мерой взять в решении этой злободневной проблемы «щеголянье иными эффектами оркестра в ущерб высшему эстетическому значению и соразмерности».

Вот оно, это предназначение мыслителя в области звуков — не делать оркестр слишком нарядным, даже если пишешь партитуру своего очередного сочинения под шепот или крики соколов или соловьев.

О, эта парадигма роста нашего национального оркестрового сознания! Оказывается, она должна придти к норме законной упорядоченной идеи сквозь крайность преувеличения зла: злоупотребления и кокетства, переходящего щеголянье звуком, инструментом, или куточком освоенной оркестровки!

Но все это уже немного в прошлом — ведь истинное, отважное кокетство — это грань изящного. Не так ли?! Однако Михаил Иванович Глинка предлагает сделать упор на массивность театрального оркестра. Согласимся?

Дерево, как и гиацинт, предпочитает хорошо проветриваемую почву, выявляющую почвенность полюсов местного мира, который в качестве направлений неба и земли отличает благоприятный чет и нечет, когда каждый день — с кем-то: вторник с Прове, а четверг — с Перуном, когда день и ночь: днем конь белый, ночью нечистый, когда суша — море, а океан — земля, когда право — лево, когда право — правда, справедливость, когда близкий — далекий: дом и даль тридевятого или тридесятого царства, когда огонь — вода: Огненный Змий и горение чучел, когда солнце, раскинувшееся в ветвях вершины мирового дерева — это каравай, это отмыкание весны, это похоронка зиме, когда натурализуется множественность зорь: утренних, вечерних, полуночных и полуденных, когда верх и низ: вершина и корни, небо и земля, храм и пещера, доля и недоля, когда святой, священный — мирской: окликание звезды и могущество мира, когда дом — лес, домовый — дух, свой — не чужой, гость — не сосед, человек — не медведь, муж — не жена и не баба Яга, а мужчина не женщина, когда старый не дряхлый, но немолодой, когда старший — не младший, а главный не основной.

О, как оказывается приятно разобраться в тональной ветвистости российского мирового древа, прочувствовать его вертикально-горизонтальные связи, эту глубь разнонаправленной стволистости во все времена ее бытия: от зелени липкой почки сквозь туманную пагоду цветения до категории броской, временной или постоянной деревянно-древесной сухости, о которой мы уже упоминали немного раньше.

Попробуйте-ка и вы, как белка или пчела, взобраться на сие дерево: тогда вам по-настоящему откроются и четыре распознанных еще предками то ли эроса, то ли эпоса створчатых горизонталей ветра, и вертикальное трехполье неба, земли и преисподней.

Если гиацинт возрастает прямо в ногах исполинского дерева, то ему весьма повезло: ведь каждый тончайший колоколец его колоска, как и каждый колоколец бубенца тройки лошадей ответит взаимопониманием тем оркестровым отзвукам двух больших медных тазов, на которых то ли с жадностью, то ли с особым рвением, то ли с усердием (как решили историки) различал колокольный звон больших и малых, колоколов и колокольчиков звонниц близлежащих к Новоспасскому церкви наш юный герой — Михаил Глинка. Вот оно, взросление необыкновенно нового, насыщенного грустнотонными смыслами музыкального понятия, которое изыскивает все мозговые центры, испепеляя своим могуществом безрассудство всего того, что по какой-то причине не могло войти звуком в оркестр.

Новое? Спасское? Это то, что на Смоленщине, в двух десятках верстах от Ельни, то, что близ истока Десны, где в 20 мая 1804 года на заре громко запел соловей. Сразу же уточним нами примеченные стороны света: это Испания с ее центростремительной «Арагонской хотой» и «Воспоминанием о летней ночи в Мадриде», это Италия — рядом с бельканто белого мрамора миланского собора и открытостью вуали неба, это польскость с ее прерывной мазурчатостью, а также изысканная, понятая то ли манерность, то ли вычурность Востока — все это прочувствует всякий, будучи гражданином или прохожим, если просто торжественно самооглянуться в направлении места отправления этой литой страсти к расторопно-привольному, просимфоническому, беспечному трезвону свадебно-плясовой русской «Камаринской».

Оказывается, поначалу стоит обратить внимание на силу, в данном случае — силу звучности; кларнет иногда срывается, да и выдает нечто подобное гусиному крику. Гусиность отпетого духового деревянного особенно заметна после степенных пауз: резкость крикливости отдает кичливостью фантазмагории и невероятной степени угрюмости. Однако главное качество, по которому рассредотачивается звуковая палитра, памятная не только для композиторов, — это рождение интонации, соответствие ее представленной, представляемой верности, не вере, но правильности. А вот гобой претендует на некую взаправдашнюю инаковость: самый богатый по насыщенности звуков, самый приближенный к той желанной интонированности: ведь это уже переход к смычковым, к тому же его нижняя гусиная ершистость может подчас принести пользу в оркестре: «Выше — крик, ниже — гусь».

Флейта раскрывается некоей мистической слабостью, практичной расплывчатостью.

Фагот выдает сомнительность бытия, однако если двигаться по октаве вперед, то может проявиться не только сила, но и краса.

Слово деревянных духовых — не сильное, но колоритное, колоризирующее, расцветивающее, раскрашивающее.

За темные пятна в картине оркестрового бытия, как вы уже догадались, отвечает инструментарий, ответствующий за построение собственной модели мира посредством активированной физической силы: то бишь литавры, тромбоны и трубы.

А вот скрипки, виртуозные, альты, переливчатые, и виолончели, желательно нерутинные, в оркестре оцениваются прежде всего своей исключительно положительной степенью гула извива змеиности смычков, которая определяется насыщенным сплетением и расплетением чешуйчатых тел этих роскошествующих земноводных.

Словом, особую прелесть набирает всякое, профессионально направленное, чуткое движение этой натуральной, прозрачной силы турбулентного превращения, видоизменения, преобразования. Если задействовать непреходящую массу змей, то норовит объявиться и натуральная сила смычковых, ловкая, быстрая, звучная, распростираемая до объемного пира инструментальной всезвучности оркестра, когда даже самая дрянная по накоплению энергии и интонации флейта пикколо расскажет о тех самых избранных оттенках оркестра — о норме, зле и кокетстве.

О, вот оно, это новое определение кокетства в инструментовке — бывалая сущность оркестра плюс богатство новейшего набора инструментальной партитурной роскоши: ведь «красота музыкальной мысли вызывает красоту оркестра».

А если шепнуть что-то о канве нашего, близглинковского подлесторкестрового размышления, то получится, что драматизм вокальной мелодии должна дорисовать гармония, а затем выйти в оркестр, чтобы мысль облеклась в оживаемую плоть благоустроенной музыкальной архитектоники, той, определенной Стравинским как совершеннейшей, не памятной, но тут же сразу, при рождении — памятной, изысканной в равновесии звучаний, в подборке и инструментов, и голосов, в их серьезных сочетаниях — шедеврной.

Согласитесь, почему-то несказанно приятно, когда ориентиры глинкинского периода дает никто иной, как Стравинский, выражая благодарность за соприкосновение с изыском и тонкостью инструментовки: ведь заря его «Весны священной» — это восход первобытной и весны, и музыкальной государственности, и солнца, в том числе красного, на многие времена.

Сложно оценить, особенно непосвященному всю многомерность эпохи Глинки. Однако уверенность в силе собственного самоощущения на земле придает узнавание, некое сверхклассическое постижение чего-то, что было тебе давно уже знакомо. От подобного мыслительного акта становится гораздо радостнее проживать на земле. То, что действительно поражает в эпохе Глинки — это его невероятная сила в умении «схватить», узнать свой оркестр. В том числе и проверить его ладность при прослушивании иных, другого, иного, чужого мира интеллектуальных размышлений и музыкальных пьес, чтобы убрать сомнительность, чтобы презреть неверность. Если научиться отличать пусть только народившиеся, свои собственные понятия от всех остальных, даже специально выращенных, в чем-то рациональном, подопытном аквариуме, то можно развить вкус, в том числе и музыкальный, когда при помощи руки или головы педагога научиться различать хорошее от классического, а среднее — от плохого.

Вот, она, новоявленность персоны современного нам нового времени — о Михаиле Глинке заставляет нас вспомнить никто иной, как американец. Сим оказался в нашем повествовании маэстро Глен Гульд.

Проваторовские занятия со студентами консерватории расширяют и представления, и знания не только о наивысших материях дирижерской школы, но и о зарождении местных идей и мировоззрений, которые вырастают на почве символической, насыщенной просвещенности, обуревающей, оказывается, не только отечественными, но и иностранными громовержцами: богами, божками и попросту — обожествленными.

После занятий со студентами Проваторова пригласил в гости классный концертмейстер, внешне ничем не привлекающий слегка рассеянное внимание, незаметный в своих интересах и поведении, но чувствительно, что чувственно одаренный: недаром он закончил фортепианный факультет московской консерватории.

Мне повезло: меня также взяли в гости. Предстояло посмотреть не что иное, как фильм о Глене Гульде.

По дороге Проваторов развивал мысль о только введенном им термине «непостижимая диалектика»: речь шла о превращениях красоты. Толчком к размышлению послужил один емкий пример того, как однажды, королеву-красавицу сыграла одна из самых некрасивых народных артисток СССР. Очередной постулат Проваторова можно запечатлеть так: «Красота может быть сыграна талантом». Вероятно стоит предложить другую, приблизительную формулу бытования

этих понятий на земле: обаяние — это талантливый путь к красоте. Или нет, в этой, конкретно-проваторовской ситуации: ориентиром для одиозной красоты, или же красоты обыкновенной служит обаяние, награждающее литым шармом то, что иногда может полагаться как безобразное.

Проваторов стал жить в этих категориях мысленности в течение всей дороги, что вела нас в гости к концертмейстеру, он рисовал картины преобразования актрис в роли графини из «Пиковой дамы» Чайковского: кто она, эта женщина? она старуха или молодлица? Тут же родился образный переход к «Руслану и Людмиле» Глинки, но внезапно Проваторов заговорил о моделях, преимущественно русских, что взошли на парижский подиум.

«Одно дело — выиграть конкурс красоты, а совершенно другое — быть дамой, — размышлял Проваторов, — культура, осанка, природа, воля, дар поведения и сценического движения, талант, интеллект...» Маэстро почему-то добавил: «И интимное чувство». Но не все потеряно: оказывается, и на подиуме красота может быть сыграна талантом. Но стоит включить еще одно проваторовское дополнение: те, кто не прошел по конкурсу красоты — просто необходимы обществу: они отражают нюансы спроса цивилизации на красоту...

Признаюсь, что в квартире, в которую мы пришли, меня больше поразил не столько фильм о выдающемся американском пианисте, сколько неопишимо огромное количество его же компакт-дисков, сложенных в различнейших динамических ситуациях действия силы земного притяжения в специально отведенной для них весьма достойной, по современным строительным масштабам, комнате.

Проваторов же восхищался: сама природа, казалось, начала восхищаться, она заговорила всеми фибрами распахнутой фортепианной души, когда приходили с экрана к нам, зрителям, наэлектризованная театральность, восходящая праинтуиция Иоганна Себастьяна Баха, его фуги и прелюдии, обрастающие плотью сюжетов мощных гармоний, чтобы отворить массой многомерных поводов создание театра Глена Гульда за роялем.

Как я поняла, получается некая изысканная вибрация: ведь это тот непреходящий случай, когда совпадают в исключительно русских представлениях маэстро Проваторова триединство важнейших для него органических данных — душевных и исполнительских и ценностей, и параметров с написанным текстом. Только тогда все в округе начинает сверкать образностью: ведь найдено и сказано то единственно верное слово, которое вдохновляет.

Пятая симфония Прокофьева? Если мыслить о ней на полновзвучный американский манер, то именно она благоволит выявить существенную, практичную мировую напасть великой русскости, поскольку все существо нации определяется концентрированной мощью экспрессии, выявляющей коренные энергетические возможности народа: внутренняя, данная природой или божествами саморганизованность раздвигает границы литой государственности, по Глен-гульдовским меркам, развивающуюся во вдохновенную и необыкновенно светлую таким неукротимейшим образом, чтобы внешнюю угрозу не только преодолеть, но и преиначить на свой манер.

Искренняя самоизоляция, в основе своей — фрагментарный уход от Европы оказывается величайшей способностью, что сулит отзывчивую множественность злободневных по своей оригинальной, насыщенной решительности парадоксов, главный из которых — потенциал организованного чуда, которое воспрянет петушком-гребешком опрокинутой американизированности мира — когда русская музыка отражает редчайшее земное видение самой себя — черную меланхолию славянской души.

По этим натруженным меркам излишней, прагматичной рациональностью американской музыкальной идее, Глинка — ловкач, создавший боевой дух западной Европы в России, насыщенный магнетизмом «Бетховена среднего периода», расположившегося на пыхающей порционными ароматами скамье в гостиной Мендельсона, Стравинский симфонизирует Скрябина и Римского-Корсакова, чтобы распахнуть чувственную роскошь «Жар-птицы», распрямляющей свое перо, весьма лаконично и саркастично в острейшем извержении вулканической лавы «Весны священной», Чайковский — исключительно коммуникабелен, как Ростропович в наше время, он всемирный русский турист, умный и уникальный, Скрябин, ниспровергатель гармоний, натура исключительно цельная, поскольку соединил в себе внешнюю направленность радиуса Чайковского и внутреннюю уникальность национального ощущения правдивости — оказывается, это слово уверенно потребяется в словаре этого размышляющего пианизирующего американца.

Именно Мусоргский уловил суть некоего стержневого пространства, сыгранного, исполненного редкой символикой гармонических открытий, признанных быть по своему призванию человеко-человеческими и одновременно без намерения правдоподобными, рожденными настоящей, настоящей симбиоро-сибирской неуклюжестью.

Глен Гульд стремится положиться на очередную безыскусность формализма, на сей аккумулированный раз, беспорядочного, инстин-

ктивного, ведомого любопытствующим отсутствием риторизирующего начала, а потому близкого к правде, представленной на модернизированный американский манер неопределенной степенностью, степенью — всего только изысканностью — ощущением уникаума правдивости.

С американской точки зрения, в данном случае схоластической, музыкальная философия Мусоргского — высшее проявление неправильности, если полагаться на высшую избранность системы школьных ценностей, неправильность, которая весьма органично в одной из своих ладных гармонических сфер — медвежьей неуклюжести декларативно заявляет неловкость манеры выступающего, поскольку все же улавливает, усваивает ту величественную мятущуюся мрачность русской души, которая сумела высказаться не только ритмом, наделенным исключительной природной импульсивностью, но мелодизмом, обозначенным почему-то необыкновенно суровым.

Так Глен Гульд сплетает эту мелоритмическую веревочку собственных представлений о русскости, как традиционной, так и современной, приклеивая этикетку Запада ярлыком широты — на сей раз она относится не к душе, но к вопрошанию той архитектурной неустойчивости, которую может выправить в сведениях глубоко реализованного, вульгарного рационализма лишь ширина применения изошренного технологизма всех потребленных ценностей, а именно достижений прозападной музыкальности.

Проваторовские толкования пламенных речей Глена Гульда были отмечены непреклонной русскостью, растревоженную величинами обращенных к ней личностей.

«Почему только Пятая симфония? Хотя то, что заметил в ней Гульд, делает ему честь. У Прокофьева — каждый звук русский, выражающий национальность, русское качество или качество своей национальности в подобной новизне языка — ведь это есть и в других странах».

Наш герой не слышал исполнения Гленом Гульдом Прокофьева, однако свет высказываний этого американского пианиста вызвал у него интерес. «Пятая симфония все же более демократична, а вот Вторая — очень русская, но она очень трудна для исполнения».

Вотчина восприятия столь золотоносной силы руды Второй симфонии, в которой, как полагает наш герой, каждый звук русский, быть может, отдаленно раскрывает современную идеологическую ситуацию в России, когда эхо отдаляющейся кровожадной войны оборачивается чуть ли основным государственным праздником. Проваторов не раз отмечал, что Вторая симфония была написана во время Великой Отечественной: для нашего героя, как вы уже помните в ностальгии по

Шостаковичу — это много значит. Быть может, как раз и раскрывает ту степень высокой проникновенности испытанной чувственности, что выявляет страдание, переживание, единственное истинно русское то, что выражает, определяя заатлантической словесностью Глен Гульд — черную меланхолию славянской души.

Для нашего, российского маэстро Проваторова, вся выявляемая в этой главе существенность — рыдания, плач от боли глубин русской совестливости, обозначающей тот незапланированный прорыв «через абсолютно все» — к истине.

Гульд? Ох, этот взгляд из Америки. Он не услышал в каждом звуке — Глинку, казавшегося для него имитатором западных стилей — немецко-итальянских, реже — французских, он не оценил, не расслышал русскости Глинки. А знает ли Глен Гульд эту самую русскость, чтобы распознавать ее в музыке этого величайшего ученика у Запада, этой живой русской консерватории, знатока всей мировой литературы, знать которую он привык из энтузиазма, из обыкновенной потребности великого русского композитора — учиться, чтобы оставаться самим по себе истинно русским.

Глинка использовал элементы стилизации, архитектоники, фактуры, был величайшим учеником, испытавшим многие влияния, оставаясь русским.

Существует многое, о чем мы не догадываемся, что это русское, а потому, какая разница, что или кого имитировал композитор. Можем привести пример взаимодополнения, или взаимопроникновения, или взаимопресечения, или же взаимообогащения.

Невольно приходит на ум постичь в момент четкого размышления одно воспоминание о коде проваторовской символики мира: фортепианные вариации Бетховена на русскую «Камаринскую».

Кто написал это? Бетховен? Но мы ведь знаем, что это истинно русское...

Показалось, что Проваторов разделил как бы два течения в гульдовском восприятии жизни, а может, во всем, северо-американском: некий конгломерат спекулятивных ответов и одновременно — всеобщий, избирательный тотальный демократизм слушателя.

«Чайковский? В опере «Опричник» — он великий ученик Верди. А вот Равель и Дебюсси — они говорили, что учились у Мусоргского, ценили его, оставаясь французами.. В этом заключается прогресс человеческого общества: ассимилировать вершины, а затем своим ученичеством покорить всю планету: именно так взрастет русская культура в мире. Вместо того, чтобы увидеть эту литую гениальность, Глен

Гульд ее препарирует, превращая плюс в мистерию минуса, а долю правды — в полуправду».

Речь маэстро была одобрена местным разговором оркестрантов: «Этот Проваторов через день мучает концертами». На что наш герой невероятно спокойно отозвался: «Необходима процедура импичмента контрабасистам!»

В качестве постскриптума можно изложить следующее четчайшее-кратчайшее замечание: Представляете, какой гимн воспел Глен Гульд широте охвата музыкальности русской души, если немецкий Бах высвечен как лично сияющий или же зияющий всей своей бюргерской простотой, и одновременно — высшей, музыкально-гениальной.

Когда признак своего существования в мире обозначают художественной пониманием, очерчивая искрометный путь от обыкновенных жизненно-пожизненных сведений до легко воспроизводимых, легко воспринимаемых и вспоминаемых познаний, то мера взаимообогащения этих пропорций — когда-то была обозначена еще Михаилом Глинкой: «должно признаться, что теперь ученье у нас в совершенном упадке...»

Тогда решетчатый панцирь знания, который сможет предложить общество вступающему в него молодому человечку, налагает прихоть сражения с интуицией, его собственной, врожденной, ответственной, живучей и непобедимой, даже в том естественном, неукротимом случае, когда занимается преподаванием милейше-чистейший маэстро, его представленное величество истинной русской аристократии — господин Кюхельбеккер.

Глинка начинал вращаться в оркестр своей собственной категорией — «нравится» или «не нравится». Затем она разраслась до примечания определенного способа инструментовки «лучших» композиторов — слушание, слышание самого общего, самого частного и оригинального эффекта пьесы, как запечатлевались в памяти листки путешествий в дальние страны новыми полнозвучными звучаниями и звуковыми, звучными красками. Вот, оно, это рожденное или просто подтвержденное закрепление вкуса, поначалу непринужденного, переходящего в отчетливость, выявляющей существенность понятий, порой сумбурных, но чаще всего глубинно-основательных, чтобы именно достоинство определяло путь, куда надлежало потихонечку двигаться, или просто идти: неопределенность как никак отдавало невежеством.

Чтобы понять существенные свойства оркестра, как и эффект познанной инструментовки, необходимо, вернее, стоит пройти немного расстояний — направо или налево, чтобы, отдавшись, понять происходящее, а затем уже, после долгой и продолжительной тренировки

суметь подтвердить еще в раннем детстве заложенные формулировки: отличия плохого от хорошего, чтобы затем вычислить истинно классическое.

Наверняка этот силуэт многозначительности ландшафтов и сменяемых пейзажей отзывается не только структурированием глубоко внутренних, практически личных красок и полнозвучий, вкрапливаемых в индивидуальность от генетического мешка рождения, но и сближает музыковедение, феерию музыкальных представлений с географией: строя для нас глинкавские предположения, вернее, уверения о том, как Россия может переходить в Украину, а затем — в Азию, и наоборот.

Так, переезд за Оку обозначил наступление юга. Тут же произошла гарантированная смена дня и ночи, поскольку свет дня тешил глаз, а сумрак ночи отвечал за глубинную прозрачность звездного небосклона.

Роща из дуба постепенно стволом переросла в тонконогость такой же объемной плантации берез, лоза, которая расселилась по кромкам оврагов переросла в цвет лепестков вишен, яблонь и груш, поля приобрели заводь холмов, а бревенчатость изб, разросанных, как одежда русалки на берегу моря, стала уходить в белизну мазанок, слоившихся, словно поднебный пирог, преподнесенный кому-то на завтрак.

Оказывается, пересечение Дона может несказанно льстить самолюбию Глинки: ароматическая трава бесконечных степей предупредила о благовольном наступлении Азии, где по обычаю старины прятался всадник с головой. Вышел из дому, или выехал — и тут же спрятался. Никто и не заметит, куда ты пошел или поехал. А потому можешь спокойно себе затянуть кучу песен или мотивов, или отдельных интонаций, или просто жанров на свой лад и риск — украинских, финских, грузинских, польских, испанских или итальянских, трактуя текст как тебе захочется: на манер Кукольника, или Баратынского, Рылеева или Пушкина, Жуковского или Одоевского. Вот будет здорово: ведь никто не услышит.

Но домов не было, не было и церквей, не было и садов. Были только орлы, лента речки и хребет. Хребет наверняка кавказских гор: в определении господина Глинки — совершенная, величественная дикость.

Так песенно-беззащитно шло уже не проявление, но проявление и великорусскости, и русскости, словом, как отпевается в песне: «Во сибирской во украине...» Однако все же Глинка уходит от южного солнца, благотельно устраивающего человека не только в удобстве поз, которые располагают градусы термометра по самым перво-

степенным вожделениям духа или тела, а устанавливает прямой ход северной впечатлительности, когда слезность и веселость перемежаются местами, они столь органично выветривают душу, что начинают путать не только стороны, но и карты горизонта и всего света: мрак и заунывность оберегают планету уже на крайнем востоке — в солнечной Андалузии.

Любовь боготворит, живорождает вселенную, но она в масштабах русскости Глинки вновь-таки — привязана к грусти.

Глинка почему-то на эту, названной им «круговой», то есть русскую тему, разработанную почему-то поначалу по-немецки, именовал, вот уже начал сочинять почему-то песнь сироты — «Как мать убили...»

А ведь сюжет-то, как у сама музыка, повинен быть национальным. На этот раз Глинка противопоставляет две стоящие категории — «соотечественнику «быть как у себя дома» и быть за границей натурализованным выскочкой, гордецом, что обрядился, будучи спресованным природой в ворону, обрядился в округленное перо павлина.

Недаром эта глинкинская опера, этот изысканный блеск просвечивающегося хрустала мелодий и прозрачной внушительности гармонических граций, была написана своей большей частью без слов. Помнится, что немецкий, или же пронецкий, или же русский барон Розен присоединился гораздо позже.

Вот в полете ассоциаций возникает разнонаправленная сценическая большая голова из «Руслана и Людмилы» — эта голова как никак Глинки: брюлловские этюды роняют на нас черты русского сочинителя, своим телом, духом, но более внешностью, разрезом глаз, направленностью бровей, типом бороды обращенного на Восток.

Так черты лица композитора — то бишь объем светлого ума, раскрепостивший для наблюдателей лицо пилигрима, растворенные в восторженности прямота и добродушие, — все это источало, по обыкновению всех великих русских лиц — точеную, точеную, ответственную, мобильную, наверняка говорливую привлекательность, маркируя увлекательную своеобразность, когда подбородок двигается только вверх, чтобы как бы подтолкнуть некое наитие, должное перейти во вдохновение, окрещенное Соллогубом как сверхъестественное, то, что заполняет голову с головы до ног, когда мелодия, рожденная народом всего лишь обретает шквал самой себя понятностью ухищрений, зрелых и музыкально-премудрых.

«Глинка на бале в Смольном, обожаемый», «Глинка, поющий без голоса и фрака» — таким достопочтимым образом наш маэстро

обращен переливом колокольных голосов из хора «Славься, славься, Святая Русь» или золотистой серебристостью колокольчиковости музыки марша Черномора выработать тот самый ясный, самый благородный стиль не глины, но напористой фарфорности, когда неизмеримо подготовленным, интуитивно-сознательным образом протаривается для русской музыки новая оперная дорога: без запутанности в понятиях.

Пушкин ведь был на премьере. Поэтому можно пушкинским языком ответить непогоде на улице: стоит беспрекословно снять лавровотерновый венок, затем разбить передержанную в неге нежности лиру, потом выявить заснеженную пораженность порока, расквартировавшегося на троне бытия, чтобы мир раскрылся свободой, воспеваемой теми, кто смог понять и отворить ей дверь.

Получается, что Глинка неким непонятным, но интуитивным образом сумел постепенно составить оркестр, вобрав всю тонально-неподражаемую экзотику фортепиано, ставшем благодаря высокому мастерству Глинки и конспектом, и моделью колосса о двух ногах: и оркестра, и самого по себе произведения.

Пушкин, интонировавший русскую речь, совпал с широкой распевностью этого раздольного, глубокого вокала распевного стиля: от обыкновенной грузинской песни — до «я же помню чудное мгновение»... Стала совпадать еще одна пара понятий: мастерство оказалось равным достопочтимой удаче.

Когда читаешь о том, что Глинка всю осень ел рябчиков, то невольно вспоминается самый настоящий русский мужик, который в войну 1812 года убивал всем, чем только мог: поленом, пнем, колом, ружьем. Причем убивал везде — от московского пожара, от Бородино, через Березину, прямо до самого городу Парижу, включая и его окрестности.

Поначалу почему-то все происходило где-то на Смоленщине, в прокофьевском бреду Андрея Болконского, когда двух гениев русской словесности и музыкальности сопровождала поначалу грация двух женщин, носивших одну фамилию — Керн.

Именно Анна Керн посоветовала потомкам представлять себе Глинку как оркестр, будучи искусным ценителем фортепиано: мягчайшая певучесть, переходящая в плавность душистой душевности звуков делала ненужным само присутствие инструмента: он исчезал, словно забытая человеком-невидимкой шляпа вслед за протянутой из темноты рукой.

Непрерывность литых звуков раскрывалась благодаря столь же литой по степени сокровенности симпатии. Керновские пальчики

Глинки — ловкие, выявляющие столь гипнотическое чутье воздействия на окружающих, что поначалу приходилось отказываться от шевеления, а затем уже приобретать положение чудного не только мгновения, но забытья.

Керн вывела для нас как бы формулу вневековой выразительности Глинки: игра на фортепиано вплоть до исчезновения клавиш.

Ловкие пальцы Глинки? Глинка — ловкач от Глена Гульда? Но у Гульда он еще и ассимилятор Запада, а у Керн — растворитель исконной русской душевности в звуках.

Так возникает налицо российская генетическая преемственность: как в мужском, так и в женском натуральном выражении.

Барклай де Толли призывал нападать на уединенные части неприятельских войск, когда обращался к жителям Смоленска, а Рылеев складировал тысячи русских в своей Думе в лихолетье обеих двенадцатых годов, помеченных 1612 и 1812. Вспомним: «шла шайка людей, да не знала путей».

Пушкин был на премьере «Ивана Сусанина», да и заглянул он туда в нашей ассоциации вместе с Анной Керн, чтобы отойти от бала поляков, что топчут полы своей горделивой, мазурчатой легкостью походки на пути к Москве, стеная механицизмом параллельных времен вместе с маэстро Шостаковичем: начальная барабанная дробь карманных марионеток — вверх квинта, вниз кварта, квадратность ритма пестует изощерный организм идеальной симметрии, когда неизменный мажор начинает завывать от собственной плотности фактуры, нарастающего динамизма, спресованного тембра, мотивируя жесточайшую форму психического, звероподобного стенания.

Но можно сие отложить на счета, предъявляемые историей географии, если просмотреть языковые предпочтения Глинки: вне времен остается зоология, а вот количественные отношения с земными нациями перерастают в знания, пестрящие латынью Франции, Германии, Англии и проноровившейся к ним Персии — наукой постигнутые предметы русским самородком из Новоспасского, столь же приятные, как найденные совпадения, соответствия понятиям и представлениям, которые мыслил в раннем детстве, а затем тут же нашел их реалии, их воплощения во взрослой действительности.

Неаполитанский дирижабль вез до Африки, вернее, до ее пальм и кактусов, обязательно тропических — именно это определение, выявляющее ту венценосную прозрачность воздуха и света, отраженного в заливном зеркале солнца, стало рифмованной поверхностью глади тех красок дня и ночи, что легли в основание партитур Глинки.

И если в Милане окрестности все же плосковаты, то по глинкинским меркам, они все-таки чрезвычайно хорошо возделаны, особенно если географическая мысль кочует по отрывкам из путешествий Васко да Гамы по островам Цейлона, Суматры, Явы и другим точкам или продолговатым поверхностям Индийского архипелага, а натуральная, естественная мысленность рвется испытать ресурс пробуждения от богатырского сна восстающего духа земли Русской, когда воззвание Кутузова столь монопольно-призывно, что тоска по отчизне наводит постепенно «на мысль писать По-русски».

И все же пальмы и кактусы на этот раз были итальянские, хотя и совпавшие в своей ассоциативной энергии с виртуально-детскими представлениями об Африке: ведь именно сейчас можно пронять своей придуманной, или формой, телом, приобретенным трудом, и чувством, чувственностью, дарованной Высшей благодатью, когда fuga в сугубо глинкинских категориях начинает брачевание с условиями предоставленной, проясненной русскости.

Она выплывает небывалым единством тонко выстраиваемого образа, почти образца, когда новое приходит сквозь тотальное преобразование уже познанной, повергнутой темы, этой первоначальной заданной, иногда не западной мысли.

За экспозицию отвечают песни, если следовать Гоголю, под звуки коих и вырастают города, и рубятся избы, и рождаются, и пеленаются, выращиваются, играют свадьбы и помирают русские люди.

Тему, полагаемую в экспозиции, отсвечивает господин Шуман, кой, как не вращай прозападной фугообразной мысленностью, все же отвечает: мелодизм каждого русского, вроде бы отдельного голоса, постепенно расширяется столь активно, что, проскальзывая цепь канонизированных григорианских хоралов, просвечивает все тоны и тоналности многозвучий, сохраняя собственную натуральную чистоту, оказавшегося весьма искусным хора, хора испыгующего природу монументальным своеобразием классического а cappella, нескольких гала-представлений опер «Ямщики на подставе, или Игрище невзначай», «Новгородский богатырь Боеславич» Евстигнея Фомина, та, самая, настоящая, упомянутая песенность, всемирная отзывчивость в форме зреющего пушкинского жизнеуважения как жизнелюбия, не хворовитость, но хоровитость Бортнянского, скрипичность русской сонатности, кою столь знающе варьировал в «Выйду ль я на реченьку» Хандошкин, вальсообразность гурилевского «Колокольчика», белизна паруса варламовской Школы для пения, повышенная соло-вьистость Алябьева, инструментальная зрелость реально-тональных

ответов фуги — весь тот клубок закономерностей общенационального знания, соплетенного невесть из каких то ли дебрей, то ли нитей, но уверенным звоном придающий знак зрелости племенам, становящимся нацией, а всеобщей музыкальности народа — классический стиль.

Вот, оно явление Глинки, определенное еще пушкинско-гоголевской эрой, скрестившее все русские, славянские музыки, включая медвежью разухабистость россов и мотивированную то ли опрметчивость, то ли заостренность польской вселенской мечты.

На смену множественности приходит гармония духа или дух гармонии, в том числе и музыкальной, контрапунктированной: каждый слышимый звук — и новый, и свежий, и незнакомый, и родной, тот, который вспомнится, услышится, отзовется в каждом поколении, как предшествующем, так и последующем, потому как повсеместно растворяется, утверждается не замысловатая, но чистая русскость, та, которая сколь безлична и эмоциональна, сколь и невесома, космична, а иногда и космополитична.

И вновь нарастает борьба наследственных идей рядом триумфаторов: Проваторов выступает по-прежнему вместе с Шостаковичем против Глена Гульда, а Одоевский вместе с фразировкой, с произношением, с чудом голоса Глинки, с каждой нотой, каждым звуком и нотой, просачивающейся в его глазах и движениях, то бишь с русской общественностью первой половины девятнадцатого века блистательным опытным путем и достигало наслаждения не отвлеченного, но пронизывающего все заметное существо этого человека, достигало и подтверждения как раз потенции достижения высот трагического стиля русской весело-заунывно-удалой мелодией, что скрипя сердце, отпрянула прямо от глубин не то мыслящего духа, не то лада или вкуса, не то мелодического ритма волжской, но наверняка не только бурлацкой души.

Польскость, по обыкновению чистого Запада, стремилась раскрыть свой очередной лик посредством уподобления большинству — подтверждению своей национальной гармонии соответствием пантеону римских богов, наследующих право на собственную агрессию на территории немного левее от России и правее от Германии, если немного отдаляться от земной поверхности в состоянии невесомости спиной к Солнцу.

Так Солнце Ра постепенно переходит с дневной ладьи на ночную, а место сакрального национального бытия украшает трезубец соразмерности отношения между проникновением в девичество посредством зрелой жизненности.

Да, сколь бывают разносторонни эти выплески из холодного хаоса: Ра выплывал из цветков лотоса, а польские боги, рифмованные на римский манер, росли из песенных рефренов: *rogoda-zywuje-dzewane* — все через дефис.

Дефисность отражает существенный набор из основных разновидностей людских характеров, то бишь мазурок — переменные ударения мазура: нотка с точкой, нотка с двумя хвостиками, две нотки с палочками, которые предпочитал Шопен, задорная плавность кювякя, резвая акцентированность каждого второго такта оберка, той его третьей четверти, которую так и норовится оставить с очередным капризом. Ведь переходная маневренность от торжественной блестящести, четко ритмованной бальной предприимчивости, щемящей от насыщенной сельской колористичностью и обманчивой бравурностью ладовой лидийскости, длительная выдержка подчас излишне гибких, крутящихся, словно винтовая лестница, квинт народного быта, подчас плавно-задумчивых, но чаще всего запрограммировано-надуманных, проверенных картин географической не безнадежности, но переменности всей польской жизни.

Неожиданно возрастает великая коллизия расстояний — польскости и русскости, песенной плавности, размашистости и остропунктирной опрометчивости, противовес двудольности — трехдольности, умеренность чистоты гармонических тканей, расслоение голосов, когда синтез основанной на фуге запевности и припевности противоплагается эксклюзивному, вальсирующему полонезному краковячеству, сюитно-симфоническому рыцарству, собранному в горсть отсутствия сольности и ансамблевости.

Полонезность и мазурчатость следуют из замка в избу, со шляхетского бала в крестьянский сугробный лес, полыхающий невероятностью возможного возгорания стылой блестящести, переходящей в нарастающую, в тонушую тревожность, что постепенно оказывается первородной русскостью: всепобеждающей мощью колокольного звона эпического «Славься». Ведь

«Сусанин» — иногда имя, иногда название оперы, иногда народность, если облечена в хор.

Это наводнение в Петербурге состоялось 7 ноября 1824 года. Забавность поднятых людских одежд до колена, что поднимались во имя спасения от очередного, навязчивого северного потопа, развлекала сторонних наблюдателей, среди которых был и наш герой. Решительность прихода воды он отметил весьма активно лишь тогда, когда пришел час спастись от прибывающей воды свой инструмент — рояль:

ломаный, отпевающий труп животного, русский язык соседки, что обитала повыше этажом, вопрошал к небу о пропавшей корове. Дама приняла рояль Глинки, однако усилия по транспортировке оказались немного тщетными: эта мутная аш два о остановилась у порога квартиры. Быть может, по той одинокой причине, что в сим помещении около целого дня пребывал Грибоедов, излучая непение Грузии, царила близкая к готовой Пушкиниане баронность Дельвига, прибывали дамы Керн в квадрате, Анна «Чудное мгновение» и Екатерина «Вальс-фантазия», приводилась бойкая фортепянистость пискливого сопрано Даргомыжского, никла, но не вяла книжность, состоящая из лепестков поступенно раскрывающихся чайных роз в переписи романсных миниатюр «Где наша роза», посещал оперу «Жизнь за царя» десятилетний Чайковский, творение, в котором, как полагал Николай Первый, не должны были убивать русского на сцене, подтверждал в который раз уже чистую глинкинскую не глинкость, но фарфорность Жуковский, рифмовал Глинку, Неглинную и Неву Петр Вяземский, как обычно, не только в этой квартире, но и во всей русской критике, невежествовал, как принято полагаться на историю, Фаддей Булгарин. Сам хозяин просто работал не ошущью, но сознанием, отворив дверь в Летний сад из любимого окна, чтобы спокойно входил и выходил и в помещение, и в легкие очищенный бальзамический воздух. Когда была зима, и Глинка писал сцену Сусанина с поляками, застрявшими в положении щегольски ритмованном мазуркой пространстве, изломанном воспрянувшей болезненной неустойчивостью фугатной озябшей вьюги, то волосы вставали дыбом, а мороз начинал бегать по коже. Тут же невольно представишь себе подернутый величавой суровостью голос, выгравированный тяжелодумностью этого замечательного образца драматического монолога, спрессованного польско-французской арифметикой 1612–1812 годов, постепенно переходящей в столь же явную энциклопедию выпорхнувшего из пепла провиантских магазинов Смоленщины, из прожженных сел и протоптанных лесов на площадь оголенного духа — в восстание 1825 года.

Сложно представить прокаленному ниткой большевиков сознанию, что по глинкинской версии бытия, 14 декабря на площадь выходил именно царь, бледный и немного грустный, излучая математическое спокойствие скрещенных на груди рук, тихой поступью он прошел в середину толпы и убедительно прошептал: «Дети, дети, разойдитеесь!»

Оказалось, что от пушечного мяса, увечий и просто смерти спас обыкновенный голод: Глинка забыл позавтракать, вот и ушел пораньше

с Сенатской площади. А может, он просто поверил и доверился царю? А вот учитель Глинки из лица, маэстро словесности Кюхельбекер остался.

Когда на следующий день утром к автору оперы «Страха не страшусь, смерти не боюсь...» постучали, то он почувствовал именно страх так, как его переживают все русские: сердце по обыкновению своему замирает, а душа, разъединенная с телом, мирно прошествовала в пятки. Не спас даже впопыхах наброшенный халат на заячем меху, подбитый шелковой материей, который стелился почему-то в наших представлениях по полу квартиры, подобно ходящему ветру у ворот, написанному ногами методом правды-матки: если угадать, узнать верную ноту, то приносило радость Глинке и он мог танцевать — в том числе и мазурку, в том числе и с шестидесятилетней старухой, вернее няней племянницы.

Вскоре старухой стала «Жизнь за царя»: в театральной постановке Глинка отметил небрежность. Она прикоснулась даже не к костюмам или декорациям, не подновленным на сцене, но прежде всего к игре теней польского бала: зал стали освещать только четыре свечи, число которых предположительно должно было быть сокращено до двух сальных огарков. Небрежность в приходе и полковников в квартире, и в даче не свидетельств, но представлений в театре, сказалась потерей энтузиазма, этого приюта-прибежища искусного, искусственного (от слова искусство) отношения к прекрасному.

Как оказалось, до потери энтузиазма было потеряно все и остальное, и предыдущее, что сказалось и на работоспособности, и на желании покинуть Петербург: но за границей проверяется сила ностальгии, а потому и вероятность годности, признания лишения себя призвания быть дееспособным: голову заполняет скука.

Тогда, чтобы избавиться от уныния, развеять скученность скуки, Глинка пошел выбирать фортепиано для Брюллова: ведь это был великолепный повод не позлословить, но начать выправление характера Брюллова, который предпочитал жить не открытой думой, чувством или воображением, выстроенным по вызревающим у Глинки категориям положительной нравственности, но расчетом, едким и привилегированным. Можно лишь догадываться, сколь подобное общение двух людей основательнейшим образом било по неэкстравагантной мимозности Глинки: от от рождения страдал от точечных, как социальная поддержка Ходорковского, грубых, неподготовленных общественных прикосновений. Глинка тут же превращался из гиацинта в гладиолус, или нет, скорее в цинию сорта красная шапочка, съеживался от на-

брошенной на него лилипутовости, в итоге чего краснокоричневые цветки превращались из трубочек в язычки.

Стоило, оказывается, только всего лишь перевоспитать все общество, чтобы Глинке было удобно и прихотливо стало обитать в нем. Глинка бы превратился снова из цинии в гладиолус, а затем и гигант класса мимоз, самых насыщенных и терпких, потому что не боялся устойчивого, как нетаявший снег, мороза. Тогда бы яд капающих с кончиков языка сплетен не поправлял здоровье петербургским сплетникам во главе с правителем-гуманистом, а просто бы умывал пол или лестницу при входе в непотонувшую в Коломне во время наводнения квартиру Глинки.

А ведь стоило только лишь прогуляться тихой поступью пушкинско-керновских времен по саду Александра Сергеевича, чтобы прощупать подошвами ног каждый выпуклый корешок дуба, не спотыкаясь не вздрагивая, да и достать из протянутой книжки второй главы «Евгения Онегина» листки не дуба, но изобретенной китайцами бумаги со строчками «Передо мной явились вы...»

КОЛОКОЛЬНАЯ КРИВАЯ

Лад, полифония и вариационная попевчатость, дезодорированная отборной греческой бубновостью, бубенностью, перешедшей в стан насыщенной французской тембрности, или колокольчиковости, сумела оценить ветреного Глинку на свой, тонкий, знаковый манер.

Благожелательность высокородной просвещенности, которую явно демонстрировал и Берлиоз, и практически вся внешняя парижская публика сказала на трепетной восприимчивости выдаваемых оценок творениям Глинки: развернутый русский мелодизм оказывался неожиданными звукорядами, прелестно-странными по своей природе, российская гармония, гибкая и разнообразная вследствие прекрасного немеханического знания механизмов инструментов, распростертость тщательности тайных средств и смыслов выказываемых партий инструментов рождала такую виртуозную степень инаковости новизны для тревожного западноевропейского уха, что генетически адсорбированная язвительность уступала дань не только живой мощи, но и жизненной энергии противостояния той явной, изнеженной до степени гомосексуальной болезненности, которая путала яркую неестественность с выходками пустопорожного фанатически-фантастического.

Словом, как-то неожиданно, совершенным приключенческим способом, свершились волевые пригоршни слов друга Пушкина — Пушкина: «талант требует пощады».

Складка французова ума у Берлиоза переходит в «берлиозов ум», который определил Глинкин стиль как магию, как насыщенную тембрность меток-превращений, подчас исповедующих империю голосов и русской, именованной восточной церковью, и хора певчих императорского двора, когда вездесущие немцы, итальянцы и французы могут составить себе только лишь приблизительнейшее, то бишь несовершеннейшее то ли впечатление, то ли представление о том, что стоит над всем, что существует где бы то ни было.

Берлиозова Россия измерялась все той же колокольчиковостью выпрненного французского языка — его тембровой зрелостью, по-

множенной на невероятную обширность глубинных, неимоверных по широте и долготе среднерусского южного экватора долин, степей и рек, словом, басов.

Хоровод этого взращенного нами южно-русско-французского мировоззрения охватывает, как норовишь понять, прочувствовать все поколения проса, основного злака наших предков, когда в пламени Ивана Купалы остаются все недуги и болезни: «Замыкай зиму, Отпирай весну, Тепло летечко!»

Прибыв русским хороводом движения солнца вместе с оценивающим берлиозовым умом не на Украину, а в святилище Киевской Руси, Глинка в порыве любопытства к врожденной, величайшей детской музыкальной организации намеревался незаметно, тихонько испытать ее на свой великосветский манер, слегка играючи, попутать странностью не выдержанных в вине интервалов и следования таких неаккуратных в своей последовательности звуков, но не смог, не сумел подтвердить правоту и силу навязываемого знания, противопоставив его естественной гармонии вседоступности человеческого голоса.

На обратном пути с юга, Глинка сыграл роль ревизора, заехав на вечер в Переяславль, где ожидали то ли губернатора, то ли всегенеральского чиновника, а приняли за него Глинку. Быстро назревшей необходимости подобного перевоплощения Глинка не удивился: ведь это активнейший атрибут или признак обыкновенной рассеяннороссиюшной действительности, когда городничий приходит в облачении всех бытовавших в наличии и одежд, и наград, и готовящихся разоблачений.

Из всех предложенных провинциальных даров, Глинка выбрал прогулку с архиерейским хором: хождение в форме продольных ассоциаций вдоль набережной Невы, разлившейся до биения пульса Москвы-реки, когда признанный всеми не ревизором, но сумасшедшим образумился до вполне нормального чиновника, весьма исправного и отличнейшего во всех искомых трудах и дисциплинах, который умело тут же выучился на пришедших ему услуживать людях и в один вечер стал выполнять все требуемое от доверенной ему должности.

«Россини, Беллини и Доницетти — слишком уж цветочные композиторы, а вот Моцарт — хорош, но ему далековато все же до Бетховена», — размышлял во время традиционной, ставшей уже научной ревизоро-ревизской конференции — то ли в Ленинграде, то ли в Питере нечиновничий маэстро Мишель Глинка.

Так родилась одна за другой парочка совпадений за круглым столом русской истории: Глинка беседовал с Гоголем за ревизорским столом, а Пушкин роскошествовал с Михаилом Ивановичем

в увлечениях молодости, в том числе и русланово-Людмиловых, весьма разборчивых, у концертирующего, как бабочка, Листа. Насыщенная фортепианность, не лояльность, но рояльность листовского эпохоцентризма переложила угловатую значительность не только самовыражения оркестровых медных инструментов марша Глинковского Черномора, но и разоблачительную свирельность деревянных, звон серебра насыщенной колокольчиковости колокольчиков.

Лист создал свою гениальную модель глинковского оркестра, выгадав те немежстрочные оттенки колорита, которые распределены по различным тембрам и тем величественным неожиданностям, которые исходили из самых оснований, из предикатов, что расслабляют своим мастерством слух, облагораживают и лоб, и ум, бесшовно и обильно рефлексируя изобилие ритма, контур вкуса и динамику музыкально-поэтической мысли, лирической, той, в которой такой обольстительный своей кажущейся беспшашностью Александр Сергеевич хотел соединить чудо хореографии, музыки и декорации, в триедином союзе сведенных в искусство.

Оказывается, что медленная часть большой арии Ратмира — это натуральная песня крымских татар, причем почему-то томная и ленивая, слышанная композитором от художника Айвазовского, но рожденная тем же продолжением метода приглушенного образца былинного эпического напева, когда вариационное развитие разрешается в тональный колорит красочнейшей смены тональностей расцвеченно-насыщенной световой фактуры насыщенной, темпераментной тембрности оркестра, когда положенно-положительное интонационное родство, фокусирующее столь знаменательное изменение структуры и композиции, отвечает не за героизм, не за геройство, в том числе арфо-фортепианное, изображающее гусли в оркестре, но и несет ответственность за черты героев, распростирающих здравницы то за отважность, то за величавость, то за пылкость, то за грацию трусливости, то за быстротечную томность и неисчерпаемую негу.

Угроза целотонной гаммы Черномора драматизирует, драматургирует полифонизирует колокольный характер гутапшерчивой арфы посредством тонкости английского рожка Ратмира, чтобы ополнозвучить этот Восток, пропущенный сквозь днище России и предстать зияющим колористирующим варьированием не только сказочным, уже не сусанинским лесом, но Баяном, отстаивающим свои идеи и молоточками фортепианности, и натянутой леской арфы.

В итоге пойманность характеристических рыбок в аквариуме бытия Лао-цзы моделирует категорию «исполнение» как переход из не-

возможного в возможное, как изменение плотности сплочения про-человеческих черт в опере «Руслан и Людмила» Глинки: Людмила, исключительная в своей горемычной беспечности и резвости, выявляет те церемониальные грации, что сближают ее на сей день и час с Русланом, когда перецвели сады в гамме Черномора и гордо-степенная дочь Светозара превращается в литую задушевность, элегично испещренную любовной тоской, что широким мелодизмом, размашистой поступью пера Глинки утверждает наследственную поступь и каватины Гореславы, и Татьяны, и Лизы, и Иоланты.

Белинскообразность русской критики провозглашала существенность творческого гения либо проникновенным нарушением правил общепринятой, застывшей в умах масс пиитики, либо представляла величайшим оскорблением здравого эстетического вкуса, разрастающегося, словно снежный ком бесконечно успешных представлений «Руслана и Людмилы», что выявляли присутствие Глинки на сцене пять раз в течение недели с такой обнаженной, обнаруженной переменной артистов, что определенная часть музыки значительно выдвигалась вперед и увлекала слушателей скорее всего не проторенным, оперным волшебством развития вкуса, формулирующего направление вкусовой не прихоти, но политики общества, так и страждущего вкусить именно единственное то, что зовется истинно эстетическим наслаждением.

Сценическая призывность, как и армейский призыв на войну, иногда на чеченскую, предлагает великую выборку музыкальных самовыражений, как актерских, певческих, дирижерских, так и тех, что написали и вывесили обыкновенное объявление в газете: «Сегодня в пятницу, 27 ноября, на Большом театре: «Руслан и Людмила», волшебная опера, первое представление».

Вскоре Глинка затеял другое переселение народов, которым управляли его «Руслан и Людмила» на основании проникновенно-точного прочтения русских летописных сводов в форме баллады мудрейшего из всех проживавших когда-либо на земле Финнов, сложенных из успехов расселившихся в паре тысячелетий до нашей эры — из Приуралья и Поволжья праплемен, вернее, прамифологий во время поездки Глинки к водопаду Иматра в Финляндии.

Переход народов с одной территории на другую различался не по существу, но по самой простой методе: стоило только найти и применить четкое соответствие русским именам «чуди», «мери» или «муromы», да и расселиться на лесной полосе того места, что зовется невоспитанной, если мерять тактом натруженных французских мерок, «Восточной Европой».

НЕДИРИЖЕРОКОМПОЗИТОРЫ

Финляндский вокзал, окруженный в мировоззрении спелых, но не слепых поколений, площадной не бранью, но достопочтимостью шостаковичских «Фантастических танцев», иллюстраторно-иллюстративных, словно шостаковичская композиторская фортепианная активность в кинотеатре «Паризиана», что на Невском проспекте, блистал перед толпой не только случайных прохожих красной, оголенной, как елка, состоящая из иероглифов на пылком небосводе, речивой вещичностью, изготовленной из толики административно-командного ресурса лысоватый молодой то ли дедушка, то ли человек, то ли нечеловек Владимир Ильич Ленин.

Восковый Ленин, такой, каким его привыкли видеть площади, не плацаницы, в том числе и Красно-некрасивой, вещал 3 апреля 1917 года, когда его решил прослушать и одиннадцатилетний Дмитрий Шостакович, что вышел прогуляться в перерыве своей фортепианной работы из «Паризьены», чья музыка к «Клопу» ознаменовалась по существенности своих черт-написаний приближенной к словесному, платоно-маяковскому диалогу: «Вы любите пожарные оркестры?» Оторопь голосовых связок бледнолицего могола простучала разрядкой мозговых брызг ряда последующих поколений, чью интонационную привередливость, практичную убедительность, сумел пересказать моему отцу дедушка, чтобы отправить, словно посылку, в прекрасное недалеко — спустя парочку проветренных пятидесятилетий — чугунную быль ослабившегося не финляндско-вокзального, а скорее, финско-заливного, протертого присыпками морского песка, шалаша.

В ответ разлюбопытствующемуся Маяковскограду маэстро, господин Шостакович изрядно огорошился, разрядив наше словесное пространство размышлением: «Иногда люблю, иногда нет». А вот Владимир Владимирович больше любит музыку пожарных, а потому к «Клопу» стоит, следует написать такую музыку, которую играет оркестр пожарников».

Так Шостакович неволью преобразился для нас в предводителя чистых, глинкайских идей, традиционных в нашем постоянном на-

следовании русской реалистической идеологии, когда согласился с поэтом поэтов, что музыка, которую профилирует, моделирует самый изящный, самый проверенный нескороспелой звуковой отзывчивостью пожарный оркестр, вполне соответствует вполне содержательной гармонии первой части насыщенной, натуральной присыпкинско-эльвезировой клопистости, затем же идет маяковское уважение к Шопену, Листу и Скрябину, которое помогло нерушимой пробочностью истового композиторского Ренессанса в форме окончательной, прижимистой, гальванически расположенной пожарной не команды, но свадьбы, начать самораскрытие символического откровения обыкновенной, призванной к великорусской великости музыки маэстро Шостаковича.

Начитанность книг из различных стран мира, наполненность духа иноплеменной, иноговорящей, но все-таки симфонической музыкой, насыщенность ясности видения все большего не количественного, но качественного числа картин и фильмов — все это раскрывает в шостаковичском миропорядке пробу ценностей родимой культуры, ответной за решительность проверенной праведности и культа, и быта, и обычной, и карикатурной жизни ближнего и дальнего, ответствующего и ответственного человечка и человека.

Ставшая элитарной «Песня о встречном», она же — прединтуиция хорового финала «Первомайской» симфонии, она же — «Утренняя песня», она же — частица монтажно-молекулярного бытия фильма «Встречный», насыщенная проникновенностью массово-массивного, советско-человеческого начала, столь продвинуто-хлесткого, что перекинулась не средневековостью, но срединностью века на распростертую глубинной русскости тридцатитысячную американскую сверхлюбопытную толпомитинговость в Мэдисон-сквер-гарден, что своей овационной и натруженностью, и нагруженностью при встрече маэстро Шостаковича лишь обострила ответственную за нравственный мир ребячливость русского композитора, улегучив среднюю арифметическую подробность честолюбивого заполнения обывательского мифоцентризма, различающего существо предпочтений не по шкале «Джоконды» шестнадцатого века, или же по выдающемуся быту не великого Леонардо, но окружавших его людей, которые просто жили, бывая рядом, или же недалеко, или же в иных пространственных цепочках бытия, что никогда не пересекались с кургузной мысленностью да Винчи, но просто пребывали с ним в одном времени.

От музыки Шостаковича прядется ниточка к Мусоргскому, его музыкийности, а симфонийность Пятой приглубливается расцветом сейсмостойкости устойчивой бетховенианы и чайковскости, если

преднамеренно углубиться в поэтику чистопростосердечия обыденной чайной церемонии, простоволосой, как нить японских гряд и островов, каждый из которых обнажен в силуэте шостаковичских двадцати четырех прелюдий для фортепиано, высвобожденных от подзаголовка «трагедия-сатира» оперы «Катерина Измайлова».

Задумчивая номер четыре, полносветлая переключка голосовидных тканей, хлесткая пародированность си минорной упругой, мещанской танцевальности, унаследованная скерцовость театральной праздничности пятнадцатой, ре-бемольно-мажорной, и траурно-четырнадцатой, ми-бемоль минорной, насыщенный отзвуками шекспировского драматизма в жанре колыбельной баркаролы, контрастно-увлекательной тихой и спокойной песни.

Японские острова постепенно стали терять свою земельную неопределенность, а потому баховский двухтомник «Хорошо темперированного клавира», в коем явление тональностей происходит в двуколичественном числе хроматического порядка, стали постепенно приходиться не в упадок, а расцвет гармонии квинтового круга, зяющего не дырами, но параллельными тональностями, заговаривающими то до мажором, то ля минором, трепещущим соль мажором, а затем ми минором.

Если начать заселять совершенно новый, но уверенно достроенный дом, то сверху стоит заселить Баха, паркет в квартире которого состоит из перлюстрированных появлений хроматического порядка тональностей у ног хорошо темперированного клавира: 48 человек отвечают за сложение графических, или географических досточек-явлений каждой из заведенных в образце или изразце шарманки, то этажом пониже, но на той же тонально-национальной, всемирноохватывающей глубине разместится уже не Томаскирхе со всеми причитающимися ей и традицией, и нравом, страстями, но двухтомник не хроматический, но квинтовый, круглый, параллельно-тональный, двадцатичетырех прелюдийно-фуговый, шостаковичский.

Если тело здания — не есть не дело или удельный вес многих, то полифоническая форма шостаковичской ре мажорной грации, градации, спрессованная в кирпичиковую струю семнадцато-восемнадцатых веков, где, наконец-то совпадут ступенность отсорбированной контрастности регламентированной цикличности родственных отношений прелюдии и фуги: текущая подвижность отсутствия строгости, рождающей инструментальную импровизационную фоновую прелюдийность, выказывает некое новое абсолютное существо непревзойденной русской природы, которая на сей проверенный композиторский раз уга-

дывает строгую полифоничность привередливой фугообразности проверенной глинкаобразностью перекличкой с «Камаринской».

Получается баховский основополагающий фундаментализм, наконец-то затронувший фильтрующе-просвещающий ветренный русский характер: зияющая простота психологизирующего варварства, непревзойденная китайскость неритмичного жестокосердия, эпатирующего бездонностью монументального стиля движения распаивающих свои груды облаков, разъяренных в динамике и освоенных ненотно-архитектурных стилей, непоминающих в исполненной тонкости этнически пронизанных гаучо, переходящих в конструктивный индивидуализм парабол арок Гауди, облегченно-облеченных браками испанцев с индейскими дамами, прибывшими в формах ручной лепки полунаклонных опор из аргентино-уругвайской местности.

Сакраментально-сакральный уход от классического мажора к бемольному звукоряду, что начинается почему-то именно с ми-бемоль, исполняя ладовую ограниченность внебаховской вселенной, когда мунует взмывает вверх, а большивизна секунды, ослабленная звонками аккордов, арпеджирующих модельное бытие нижнего, не униженного регистра, начинает призывно вслушиваться в узнавание, в золотоносный прииск трехголосия разворачивающейся фуги, что зреет, словно классический солнцепад-солнцепад, изрешеченной выборкой протолатинского трехголосного знания, когда из нот, голосов и просто звуков избирается тема. И вот, верхний глас уже отвечает, он, тональничает, тонирует ответственность в верхнем голосе, к коему весьма примечательно, припевно-противослагательно прилипает плясовость среднего.

Интермедийность, прпущенная сквозь кромку баса, экспозиционирует в разработку, размягчаясь в ласке миноров — си и фа-диез, и предавая родную негу ре мажора в автопилоте придиричливого неконтрапункта, заглянув в преисподнюю си-бемоль и фа мажора, чтобы продвинуться подальше в тончайшую глубину шостаковичского интеллекта, пробравшегося в этих могучих хлебосольных формах пастелью динамичного юмора.

«Юморина стретты» — так именуется праздник отсутствия прицельной точности, потери поступенного гласоведения, что переходит гулким знаменем тотальной перебивчивости, монументальной запутанности, весьма ловко, последовательно и томно компрометирующей «Что?» Похоже, что канон.

Спасает чистосердечные нравы очередная припляска Шостаковича, когда именно четкая изворотливость верности приходит чудотворством отточенного пластичного баса, почти ключа, фортирующего

эпатирующую прорусского издевательства над первородной, перво-родящей солидностью канонической содержительностью формы, отпетый посторонним носам и головам в ре мажоре отпетый, прочерченной в веках каденции, бывшей с слогах, в словесах мошенницы хитроумной улыбки маэстро Шостаковича.

Почему-то оголтелая мысль, точащая мегапластику тонического то ли триколора, то ли трезвучия, проникает в исполненную цифро-разработку чисел, прозвещающих методологию воссоздания степенно-степенной русскости, соплетение интонаций «Десяти поэм», Десятой и Одиннадцатой симфоний. Происходит включенность в приглашение исконно-русской, насыщенной проницательности глубокой мелодийности, простирающей свою ткань на эшафоте сырой, но не простуженной Дворцовой площади, когда народная хоровитость обескураживает признанием самой себя как истинной методологии образно-образцового творения поэтико-эпического строя и мира, и лада, и плача, и палача, и причудливой устойчивости бессменной веры Зимнего Дворца, к коему когда-то направлялся крестный ход, и перевертыши тихой поэтики «Они победили!», «Об одном из них» и «При встрече во время пересылки», от коих по-террорски оцепенело веет дегустацией апрельских изливаний Ильича, что разбуженно сердится глухими ба-сами, на кои наступают литавры вкупе с ориентированными на площадях медными духовыми в интонировании вечной песни всех русских революций — «Ночь темна, лови минуты», она же — «Арестант». Как-то порхающая мысленность все-таки отвечает за гуманную направленность отточенной четкости произрастающей наследственности — а она-то взывает уже к трепетному сочетанию «Карьеры», «В магазине», И прямой дорогой к «Страхам».

Почему-то насыщенная, но ненапыщенная революционность заговорила не площадной эстетикой всполох, не всполошившихся молний, отпевая привычку вечных делец-измен, пыльных, как совестинка тирана, спадая чистотой лицезрения медных духовых в низком регистрообразовании сурового хора, поступенно, постепенно обнажая головы, когда обращенное чистосердечное воззвание к царю именуется по-здешнему, бестолпно-местячковому: «Гой, батюшка!».

То, что можно именовать как беснующийся хаос, озвученный погребенным не палачом, но плачем литавр, могущественных, потому как саботируют о жертвах, в том числе и об отдельно, отдельно-мелодических, инновационных, пушечно-предчувствующих, точно-прочувствованных самовыражений петербургско-петроградской русской бушующей истории.

* * *

Девальвация московской выверенно-вычурной, отточенно-элитарной, цельно-цепной подложистости, в последние часы разгнездившейся в механическом утаивании и механистическом натуральном воровстве классических, крупных, аристотелево-платоновских понятий в ранге добродетелей в представлениях Проваторова как диагноз прогнившего российского общества: подмена понятий как невозможность выстроить ни конструктивный диалог о работе в оркестре; ни обезопасить собственную психику, вернее, самосознание того, что ты, наконец-то востребован.

Московская толпа: «Наша сила в поиске Вашей всепробирающей слабости, Мы ответим боем: глумлением над трудоспособностью ваших героев». А из вас выпотрошим развороченного зомби, подобного нашей изысканно-патриотичной голытьбе.

???Н.Г. Вопрос герою: «Не способен ли он признать себя слабым, как это говорили некоторые наши общие знакомые, но пожить еще какое-то время, чтобы роман смог олицетвориться прожитостью вместе с теми, кто знал хоть что-то о нем, о них, о всех».

Наступление масскультуры и замеченные изменения в телеэфире в ответ на дуновение легкого, фривольного ветерка Эллады: «Мы же не Шекспир, но вы — девушка». Девушку показывают на экране с эпосом опастушенных пастухов, с видами плейстроев и глыбой волос — это моя эволюция в романе? а москологи предстают в образе подобий не Джефферсону, Томасу Манну, Сервантесу и Шекспиру или библиоэпигонству по просьбе самой девушки — она предложила фразу: «А вот, нашелся бы кто-нибудь вместо меня, грубо — трудоустраивающий маэстро в хороший, нарядный, причесанный оркестр». И получила приветливый ответ: Вы не тот, не другой, и не третий из вышеперечисленных, и Мы точно знаем это, а вы — еще нет».

ОГЛАВЛЕНИЕ

Встреча в библиотеке	3
Немного знакомства	8
Кто он, этот маленький человек?	21
Вначале был рост	23
Кто погубил Петрушку?	40
Король превращений	44
Театр на букву «А»	61
Вязальная спица как дирижерская палочка	70
«Отдых», или музыка рождается в тишине	75
Доля успеха	89
Мир парадокса	102
Запад–Россия–Восток	109
Ода Шостаковичу. Болезненная деликатность	126
Русский Чарли	129
Первомай-2000	137
Сонет Шекспира и русская власовщина	142
Работа	144
«Быть» и «считаться»	148
Родное как трагическое	152
Зигзаги блеска	156
Соблюдение симметрии абсолюта	158
Не могу молчать	160
Эпидемия невостребованности	171
История любви	184
Встреча	185
Ребенок	187
Подступы	188
Ничего не делаю, но творю	194
«Звучит» или «не звучит»?	197
Виды на время: знание, полученное на родине	204
слово как конкретное дирижерское замечание	220
Я не догадывалась, что не знаю	225
Искушение потребностями звезд	229
Категория «всеядность»	240
Что такое плохо	252

Галерея «звучащих»	257
Категория удобства	259
Кризисы.	265
Экономия почерка	269
Дирижер-невидимка, или куда подевался Герман?	274
Разнарядка власти	280
Русское яблочное инкогнито	296
энциклопедия чуда	313
«Здесь и сейчас» как единица конструктивизма	326
Окультуренность воспитанности	335
Скажу: стиль	343
Умение жить без знания	369
Зеркало швов	373
О том, как меня не было	381
Когда он был	392
Грани ученичества	399
Балетная тетрадь: уступки балету	408
Журчание спектакля	416
Темпотемпус и ликвидация швов	420
Неритуальная чувственность Татьянинных дней.	432
В мире дирижирующих женщин: цензура платья	447
Аня	458
Японские были	467
Разделение рук: отрыв правой от левой.	472
Жвачка и холодец	478
Руководить — значит предвидеть.	484
Кладезь тараканья	489
Бои композиторам	508
Скифы кто?	511
Русский Моцарт	513
Зеленковатая позолота ядерного сальеризма	522
Ликурги, или ностальгия по Ворошиловграду	559
Прокофьев	574
Михаил Глинка: Гектор Берлиоз против Глена Гульда	617
Колокольная кривая	640
Недирижерокомпозиторы	644
* * *	649

Литературно-художественное издание

Наталья Головницкая

СПИНОЙ
К ПУБЛИКЕ

Роман о Геннадии Проваторове

Фото на обложке К. Дробова
Дизайн обложки, верстка Е. Каштальян

*Отзывы и предложения высылайте по адресу:
n.golovnickaya@mail.ru*





Г. П. Проваторов с дочерью Каролиной, фото З. Мигуновой



Тереза Чарыева, жена Г. П. Проваторова, фото З. Мигуновой



«За работой!», фото К. Дробова



«За работой», фото К. Дробова



Г. П. Проваторов с автором книги Н. Головницкой, фото О. Соколова



Празднование 80-летия Г. П. Проваторова, фото К. Дробова





Произведение Натальи Головницкой «Спиной к публике» сложно отнести к какому-то конкретному, ныне существующему жанру. При всей условности определения я бы осмелился назвать его философским романом-размышлением. И, вместе с тем, это биографическая повесть о конкретном человеке — гениальном дирижере Проваторове. Здесь все переплетено: и штрихи биографии героя, и его размышления о музыке, о жизни, о предназначении человека, о его месте в природе; и мысли самого автора о том, кто же такой ее герой, какова его роль в развитии русской и мировой музыки, а, говоря в широком смысле,— еще и о самой сегодняшней цивилизации, попытка разобраться в том, кто есть мы, люди. Наталья Головницкая пишет искренне, пропускает весь материал через свое, любящее героя, сердце. Если говорить музыкальным языком, этот роман —

произведение камерное, оно не предназначено для широкого, массового читателя. Однако книга будет интересна не только музыкальной общественности, но и всем, кто увлекается философией, документалистикой.

Весьма оригинальный и язык романа. В нем очень много неологизмов, нестандартного построенных фраз, которые рассчитаны на вдумчивого, серьезного читателя-собеседника, а не на поглотителя ширпотребовского чтива. Произведение нельзя прочесть залпом, запоем, на одном дыхании, здесь нужно думать над каждым словом, над каждой буквой, иногда **в о з в р а щ а я с ь**, и даже неоднократно, к тому, что уже прочитано.

На мой взгляд, в нашу литературу пришел очень оригинальный, нестандартно мыслящий писатель, у которого большое будущее.



Вячеслав Бурдыко,
член Союза писателей Беларуси