

ПРЕДИСЛОВИЕ

«Следовать за мыслями великого человека есть наука самая занимательная», — пишет Пушкин в неоконченном романе «Арап Петра Великого».

Дорогой читатель, взявший в руки эту книгу! Тебе можно только позавидовать белой завистью — в этой книге речь идет не об одном великом человеке, а о нескольких — и каких! Пушкин, Гоголь, Чайковский, Бах, Бетховен, Брамс, Андерсен, Хлебников, Гёте, Батюшков, Вяземский... Глаза разбегаются, душа радуется.

Занимательно следовать за мыслями великих людей, но еще занимательнее узнать о том, что же делает человека подлинно великим. «Мы — небожители», — утверждает автор, несравненный и не нуждающийся в представлении Михаил Семенович Казиник.

Все знают, что язык богов — поэзия. Поэтому неудивительно, что в книге столько сказано о великой поэзии, прежде всего — о поэзии Александра Сергеевича Пушкина. Правда, разговор о поэзии начинается со стихов поэта Цветика и Незнайки («Незнайка и его друзья» Николая Носова), но даже и здесь, в разговоре о веселых и непритязательных стихах Незнайки, автор быстро набирает философскую высоту: обсуждаются серьезные проблемы — рифма и смысл, поэзия и правда, реальность и вымысел, — и все это без малейшего намека на тяжеловесную педантическую ученость. Легко и весело, но всегда глубокомысленно, Михаил Семенович с удивительным искусством открывает в детской книжке скрытые от невнимательного читателя пласты смысла.

Подготовив таким образом читателя *внимательного*, автор начинает исследовать пушкинские тексты — «Графа Нулина», «Евгения Онегина», «Сказку о рыбаке и рыбке», «Сказку о царе Салтане», стихотворения «Рифма, звучная подруга...», «Сапожник», «Из Пиндемонти», «Зима. Что делать нам в деревне? Я встречаю...». Обладая абсолютным слухом профессионального скрипача, он слышит такие

подробности инструментовки стиха, которые скрыты от менее одаренных, — и щедро делится своими открытиями.

Замечания Пушкина о стихотворениях Батюшкова вводят нас в творческую лабораторию гения и дают ту отрадную возможность *следовать за мыслями великого человека*, о которой уже шла речь.

Меня особенно порадовала любовь автора к математике, которая, как известно, очень близка великой музыке. Рассуждая о **золотом сечении**, Михаил Семенович спрашивает себя и читателя: возможно ли, что Пушкин считал строки, заранее вычислив места золотого сечения? Я думаю, что нет. Гений творит подобно природе (утверждает Кант), а в природе золотое сечение встречается очень часто. О посредственном писателе можно сказать — «он создает», о великом следует сказать — «в нем создается».

Сказка — канон поэзии. Сравните сказку Андерсена «Соловей», тщательно прокомментированную Михаилом Семеновичем, с его собственной «Сказкой»: познание — это сравнение; при сопоставлении многое становится понятным.

Автор книги — музыкант. Он пишет о великих композиторах — Бахе, Бетховене, Брамсе — с любовью и пронизательностью профессионала. Сколько нового и необычного! Знали ли вы, дорогой читатель, что И.С. Бах был еще и поэтом? Для меня это стало открытием.

Особое место в книге занимают смелые гипотезы автора (образ Ленского в романе Пушкина; проблемы «Пушкин и Хлестаков», «Пушкин и Чайковский»). Здесь у читателя есть две возможности: если он согласится с автором, то обогатится открытием; если же нет, то вот прекрасный случай хорошенько поразмыслить о проблеме и продумать сокрушительные контраргументы. Среди смелых гипотез особенного внимания заслуживает концепция гениальности — «теория поцелуя — удара» (конспект яркой книги, пока, увы, не написанной).

Удивительно глубоки и верны размышления о школе будущего: необходимость воспитания ассоциативного мышления, важность осознания связи всего со всем. Как именно это делается, автор показывает нам в каждой из глав. Вспоминается великий Гегель: «Истинное есть целое».

Почти век тому назад, в 1925 году, Борис Пастернак писал Осипу Мандельштаму: «Судьбы культуры... становятся делом выбора и доброй воли. Кончается все, чему дают кончиться, чего не продолжают. Возьмешься продолжать, и не кончится». Поблагодарим Михаила Семеновича Казиника за то, что он ПРОДОЛЖАЕТ.

Александр Пустовит,
кандидат физико-математических наук,
доцент кафедры истории,
философии и культурологии,
профессор кафедры философии Межрегиональной академии управления персоналом

КОМПОЗИЦИЯ ИЗ СЕМИ СЛАГАЕМЫХ

*(Собрание фрагментов, написанных между 15 и 25 годами, которые
неожиданно соединились в цикл.)*

1. Из леса ушел Пастернак.
Незаметно, но ощутимо деревьями.
Знак того, что лес теперь сирота.
А у меня расстегнут пиджак.
И голова как-то странно кружится...
Очень свежо. Даже больше: прохладно.
Пора запахнуть — и в путь.
Вот досадно. Думал — увидимся
Он же ушел
Осталось вернуться домой
И выпить горячего чаю.
2. Ветер скрылся за дальним лесом
Березу заметил, повеса...
3. Лю-юди! (люди) эхо
Послу-ушайте (слушайте) эхо, пропала часть слова
Дружи-ите! (дрожите), а то искажение
Люди (а это в квартире, там нет искажений,
Но нет там и эха).
4. Зачем кричать, когда есть шепот
Зачем шептать, когда есть взгляд
Зачем глядеть, когда есть мысль
Беззвучная, слепая
Она стремится к звездам.

5. Спросил ребенок что такое свет и тень
Как объяснить? А за стеною Рембрандт грунтует холст.

6. Какая грация и гибкость
Настойчивость и мягкость
Упорство и, наверное, бессмертие
Ведь если дождевого червяка на части разрубить
То каждая продолжит путь.

7. Растет мой сын
И я еще расту
О день, остановись
Скажу ль об этом завтра.

Итог Ветер скрылся за дальним лесом.
Голова как-то странно кружится.
Лю-юди!
Зачем кричать?
Рембрандт грунтует холст
Бессмертие
Растет мой сын
Вернусь домой и выпью чаю.

ИЗ ОБЩЕНИЯ С ДЕТЬМИ

— Ребята, где небо?

Показывают вверх.

— Где начинается небо?

Показывают неопределенно над собой.

— А вы себя не считаете? Вы живете где?

— На земле.

— Разве?

И вдруг один малыш: «Я знаю, я...»

*И показывает от подошв балетным движением
вдоль себя и вверх.*

— Умница!!! Мы с вами живем в небе. И только подошвами прикасаемся к земле. Мы — Небожители. Мы наполнены небом. А когда говорят: «Бог в небе», то это где?

Неуверенно показывают в себя.

— Конечно, именно там, в небе, внутри нас. Мы называем его Душой, Совестью. И он (она) действительно все видит. Изнутри нас.



О ГЕНИАЛЬНОСТИ

Я писал эту книгу в разгар царствования коронавируса. Вирус отменил все мои поездки, концерты, семинары о школе Будущего.

Для себя я воспринял этот период как указание: написать еще одну, третью, книгу о тайнах гениев. Писал ее в надежде, что многое в ней пригодится людям в постлевирусную эпоху.

В ответ на мое давнее утверждение о том, что мы рождаем гениальных детей, а потом «излечиваем» их от гениальности, я получаю много писем. Главная мысль писем звучит так: «Если мы, как вы советуете, не позволим себе и окружающему миру погубить гениальность в наших детях и они будут жить и творить гениальную музыку, писать гениальные книги, стихи, картины, то **будут ли дети счастливы?**»

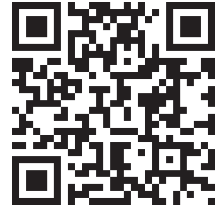
Это очень серьезный вопрос.

Если внимательно изучить жизнь великих людей, то приходишь к печальному выводу о том, что большинство гениев в обыденной жизни были несчастны. Во всяком случае, простой, средний человек со средними способностями (или, как я часто говорю и пишу, умело погашенной в детстве гениальностью) куда более счастлив в своей простой жизни! С любимой женой, детьми, уравновешенной психикой. Со своим домиком, садиком. В отличие от зачастую безумных гениев. С их обнаженной кожей (Чайковский, Малер, Шуман...), глухотой (Бетховен, Сметана), шизофренией (Шуман, тот же Сметана, Ван Гог, Гоген, Эль Греко), житейской неустроенностью (почти все), сопутствующими их гениальности болезнями (слепотой, син-

дромом Аспергера — формой аутизма), зачастую ранней смертью (Вольфганг Амадей Моцарт, А.С. Пушкин, Рафаэль Санти, Франц Шуберт, Фридерик Шопен, Карл Мария фон Вебер, Винченцо Беллини, Федор Васильев, Эгон Шиле, Амедео Модильяни, Джованни Перголези, Микалоюс Чюрлёнис...), житейской неприспособленностью, невозможностью жить в социуме, неспособностью воспринимать простые вещи, которые понятны и доступны любому человеку, лишенному искры творческой гениальности.

Но если бы гении хотя бы дружили между собой, понимали, поддерживали друг друга! Так ведь и этого нет. Шуман отправляет свой «Карнавал» в дар Шопену. Шопен даже не отвечает, а потом называет гениальное творение Шумана «вообще не музыкой». (А ведь среди участников шумановского карнавала сам Шопен: Шуман посвятил мэтру, перед которым преклонялся, одну из самых прекрасных, абсолютно шопеновских мелодий.)

Мягкий и хрупкий интеллигент Петр Ильич Чайковский не скупится на бранные слова, когда речь заходит о музыке другого гения, Иоганнеса Брамса. Он же, Чайковский, не воспринимает Мусоргского. И это взаимно. Чтобы этот этюд не воспринимался как апофеоз грубости, я лучше опущу эпитеты, которыми гении награждали друг друга. И даже нежнейший, добрейший, человечнейший Йозеф Гайдн не воспринял музыку своего ученика (одного из трех венских классиков) — Бетховена. Хотя с нашей сегодняшней точки зрения ранний Бетховен не очень отличался от Гайдна. Ибо влияние Гайдна было велико. И Бетховен писал под его, Гайдна, воздействием. Но сам Гайдн бетховенскую музыку от своей отличил. И выразил недовольство ею в максимально мягких выражениях. Поскольку выражения мягкие, процитирую: «Словно у вас несколько голов, несколько сердец, не-



*«Карнавал»
Р. Шумана*

сколько душ». Вот так!!! Послушайте первую фортепианную сонату Бетховена и почти любую из сонат Гайдна. И там и там вы найдете чудеса. Классическую уравновешенность, стройность, красоту. Однако же Гайдн услышал в Бетховене «несколько сердец». Тот же Бетховен под впечатлением гениальной игры скрипача и композитора, профессора Парижской консерватории Родольфа Крейцера пишет для него невероятную сонату, отправляет ее мэтру в Париж. И... никакого, даже формального (хотя бы из вежливости) ответа. А соната вошла в историю музыки под названием «Крейцера». И получилось, что сверхгений Бетховен увековечил Крейцера.



«Крейцера
соната»
Л. ван Бетховена

А потом, почти через сто лет, еще один гений (на этот раз литературный), Лев Николаевич Толстой, создал повесть «Крейцера соната». В ней Толстой поднял ТАКИЕ острые вопросы, которые дискутируют до сегодняшнего дня. К тому же великий писатель в нескольких строчках ТАК описал свое впечатление от музыки, что это описание можно отнести к лучшим рассказам о музыке в мировой литературе. Для того чтобы оценить эту грандиозную сонату, не хватит слов. И уже больше двух веков не хватает. А Крейцер тогда так и не исполнил. Не могу не напомнить вам толстовский текст, описывающий впечатление героя повести от звучания «Крейцеровой сонаты»:

— Они играли Крейцерову сонату Бетховена. Знаете ли вы первое престо? Знаете?! — вскрикнул он. — У!.. Страшная вещь эта соната. Именно эта часть. И вообще страшная вещь музыка. Что это такое? Я не понимаю. Что такое музыка? Что она делает? И зачем она делает то, что она делает? Говорят, музыка действует возвышающим душу образом, — вздор, неправда! Она действует, страшно действует, я говорю про себя, но вовсе не возвышающим душу образом. Она действует ни возвышающим, ни принижающим душу образом, а раздражающим душу образом. Как вам

сказать? Музыка заставляет меня забывать себя, мое истинное положение, она переносит меня в какое-то другое, не свое положение: мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я, собственно, не чувствую, что я понимаю то, чего не понимаю, что могу то, чего не могу. Я объясняю это тем, что музыка действует, как зевота, как смех: мне спать не хочется, но я зеваю, глядя на зевающего, смеяться не о чем, но я смеюсь, слыша смеющегося. Она, музыка, сразу, непосредственно переносит меня в то душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку. Я сливаюсь с ним душой и вместе с ним переношусь из одного состояния в другое, но зачем я это делаю, я не знаю. Ведь тот, кто писал хоть бы Крейцерову сонату, — Бетховен, ведь он знал, почему он находился в таком состоянии, — это состояние привело его к известным поступкам, и потому для него это состояние имело смысл, для меня же никакого. И потому музыка только раздражает, не кончает. Ну, марш воинственный сыграют, солдаты пройдут под марш, и музыка дошла; сыграли плясовую, я проплясал, музыка дошла; ну, пропели мессу, я причастился, тоже музыка дошла, а то только раздражение, а того, что надо делать в этом раздражении, — нет. И оттого музыка так страшно, так ужасно иногда действует. В Китае музыка государственное дело. И это так и должно быть. Разве можно допустить, чтобы всякий, кто хочет, гипнотизировал бы один другого или многих и потом бы делал с ними что хочет. И главное, чтобы этим гипнотизером был первый попавшийся безнравственный человек. А то страшное средство в руках кого попало. Например, хоть бы эту Крейцерову сонату, первое престо. Разве можно играть в гостиной среди декольтированных дам это престо? Сыграть и потом похлопать, а потом есть мороженое и говорить о последней сплетне. Эти вещи можно играть только при известных, важных, значительных обстоятельствах, и тогда, когда требуется совершить известные, соответствующие этой музыке важные поступки. Сыграть и сделать то, на что настроила эта музыка. А то несоответственное ни месту, ни времени вызывание энергии, чувства, ничем не проявляющегося, не может не действовать губительно. На меня, по крайней мере, вещь эта подействовала ужасно; мне как будто открылись совсем но-

вые, казалось мне, чувства, новые возможности, о которых я не знал до сих пор. Да вот как, совсем не так, как я прежде думал и жил, а вот как, как будто говорилось мне в душе. Что такое было то новое, что я узнал, я не мог себе дать отчета, но сознание этого нового состояния было очень радостно. Все те же лица, и в том числе и жена и он, представлялись совсем в другом свете.

А какие напряженные, хотя и бескровные, войны велись в истории музыки. «Война буффионов», война «глюкистов» с «пиччинистами», война «вагнерианцев» и «браминов», сражения между итальянской (Монтеверди, Корелли) и французской (Люлли, Рамо) барочной музыкой. В первом томе моей книги «Тайны гениев» я назвал это непонимание гениями друг друга «ЗАЩИТНЫМ ПОЛЕМ ГЕНИЯ». Каждый гений и его творчество — целый Космос. И понять, казалось бы, простую истину, что рядом с его грандиозным миром может существовать и сосуществовать **другой** равновеликий мир, гений, порой, не в состоянии. И практически каждый гений в своих жизни и творчестве одинок.

Замечательный пианист, прекрасно игравший музыку Шопена, на мой вопрос, кто из пианистов, с его точки зрения, лучший исполнитель сочинений этого композитора, ответил: «Я других пианистов не слушаю». Подобные ответы звучат не всегда и не обязательно. Но у гениальных Творцов это почти закон. Два крупнейших оперных композитора XIX века Вагнер и Верди никогда не встречались, хотя были современниками и властителями душ.

В русской литературе того времени жили одновременно и рядом три титана. Толстой, Достоевский, Лесков. (Гоголь несколько раньше, а Чехов немного позже.) Лев Толстой и Федор Достоевский так и не оценили своего гениального современника Николая Лескова. А ведь это был первый подлинный полистилист русской литературы! Не услышали? Не могли? Не хоте-

ли? Да и сами Толстой и Достоевский, будучи современниками, НИКОГДА друг с другом не встречались!!! Казалось бы, какой интересной была бы их встреча! Но нет! Не изъявили желания!

А вот Чайковский с Толстым встретились. Один раз!!! И даже обменялись письмами. По одному письму!!! Сейчас я попрошу вас догадаться, почему гениальный писатель и гениальный композитор не стали встречаться и переписываться. Для этого процитирую два письма:

Толстой — Чайковскому:

1876 г. Декабря 19...21. Я. П.

Посылаю вам, дорогой Петр Ильич, песни. И я их еще пересмотрел. Это удивительное сокровище — в ваших руках. Но, ради бога, обработайте их и пользуйтесь ими в Моцарто-Гайденовском роде, а не Бетховено-Шумано-Берлиозо-искусственном, ищущем неожиданного, роде.

Как вы думаете, **понравилось** ли письмо графа Толстого Чайковскому?

Чайковский — Толстому:

Граф! Искренно благодарен вам за присылку песен. Я должен вам сказать откровенно, что они записаны рукой неумелой и носят на себе разве лишь одни следы своей первобытной красоты. Самый главный недостаток, это что они втиснуты искусственно и насильственно в правильный, размеренный ритм. Только плясовые русские песни имеют ритм с правильным и равномерно акцентированным тактом, а ведь былины с плясовой песнью ничего общего иметь не могут. Вообще присланные Вами песни не могут подлежать правильной систематической обработке, т.е. из них нельзя сделать сборника, так как для этого необходимо, чтобы песнь была записана насколько возможно согласно с тем, как ее исполняет народ. Это необычайно трудная вещь и требует самого тонкого музыкального чувства и большой музыкально-исторической эрудиции.

Толстой Чайковскому: «Дорогой Петр Ильич»!

Чайковский Толстому: «Граф»!

Почему? Что так рассердило Петра Ильича?

Бесцеремонно-дилетантское отношение к музыке. Самоуверенность, а точнее, уверенность в том, что он, граф Толстой, писатель, признанный во всем мире, имеет право давать указания композитору, КАК (да еще в стиле каких композиторов) ему обрабатывать народные песни. Причем Чайковский настолько в ярости, что дает отповедь Толстому, с трудом оставаясь в рамках приличия.

Вот почему больше ни писем, ни встреч!

А ведь до этого так мечтали о встрече...

Чайковский продолжал любить творчество Толстого.

Но встретиться еще или продолжить переписку... не для нервной системы композитора. Особенно если учесть, что Толстой начал беседу с Чайковским, рассказывая о своей нелюбви к Бетховену.

Когда провалилась премьера оперы Жоржа Бизе «Кармен», началась невиданная травля автора (собственно, этот провал и стал причиной ранней смерти Бизе: он умер через три месяца после премьеры, хотя последующие спектакли шли с возрастающим успехом). Ни Сен-Санс (который был не только самым популярным французским композитором, но и самым уважаемым музыкальным критиком), ни консерваторский товарищ Бизе Шарль Гуно, ни друг Бизе, директор Парижской консерватории композитор Амбруаз Тома ни слова не сказали в защиту своего современника и его гениальной оперы. А ведь достаточно было Сен-Сансу выступить с позитивной статьей, недоброжелатели немедленно бы утихли. (Он это сделал, но, увы, после смерти Бизе. Сен-Санс написал: «Они погубили его». Кто «они»? Почему не «он» своим молчанием? Как он был тогда необходим