**Григор Микаэлян**

**СЛЫШАТЬ. ЧУВСТВОВАТЬ. ПОНИМАТЬ.**

Часть 1.

Глава 1.

**Предисловие.**

1.

Представляю на суд моего читателя этот обширный труд. Он плод моего многолетнего опыта, результат радения и помощи болеющих за меня и за данное дело людей.

***Одна из задач данной работы – ответить на вопрос: «Какова роль домашней аппаратуры в задаче верного восприятия и развития музыкальных способностей (особенно детских); какие критерии следует учесть, чтобы приобретенная аппаратура была частью познания, культурного развития и воспитания, а не простым средством для домашнего развлечения?»***

Статья относится к разряду научно-популярных, так как не везде содержит точных ссылок. Важные научные ссылки я старался приводить, чтобы читатель имел возможность сам ознакомиться с оригиналом; но те, которые могли загромоздить статью – опускались. Тем не менее, даны точные наводящие сведения, по которым каждый сам может найти интересующую его соответствующую научную информацию.

Об идеологии компании «Аудио Музыка» и о том, как, и каким образом человек приходит *к пониманию музыки* и других видов искусств – данная обширная статья. Она будет состоять из нескольких частей. В рамках этой работы будут освещены важные темы, без которых невозможно, на мой взгляд, сделать осознанный и правильный выбор, сделать прослушивание музыки плодотворным.

В первой части, в числе прочего, я старался раскрыть следующие вопросы:

* **влияние аудиоаппаратуры на вкус и его становление, а также *зависимость факта и степени понимания музыки от качества воспроизведения;***
* **автобиографические зарисовки с наглядными примерами и выводами;**
* **реальные примеры опыта постижения сложноорганизованных форм классических шедевров;**
* **что значит понимать музыку и другие произведения искусства?**
* **по каким критериям определяется верное развитие человеческого аппарата восприятия и понимания?**
* **становления *личности* и включение *у нее* потребности понимания более глубоких и сложных форм в искусстве, в частности, в музыке.**

В дальнейшем я расскажу о своеобразном становлении российского менталитета в области музыки и аудиоаппаратуры, о становление первого российского аудиожурнала «Аудио Магазин», об отличиях разных журналов, о диапазоне менталитета отечественных специалистов, точнее, о диапазоне менталитетов, и многое другое. В конце, я постараюсь дать квинтэссенцию всех мыслей относительно данной темы, которая поможет сформулировать *детальное* понимание слова *«классика».*

Эта работа направлена на помощь меломану, она ставит целью привести *к правильной оценке положения дел с музыкой и ее домашним прослушиванием.*

**Для того, чтобы составить комплект аппаратуры высокой верности воспроизведения, необходимо соблюсти следующие пункты:**

**- разбираться в музыке самых *сложных форм и стилей, обладающих наивысшей информационной емкостью и событийностью;***

**- разбираться в аппаратуре и знать, на какие особенности воспроизведения влияют те или иные *особенности сочетания, подключения, инсталляции* и др.** Частично об этом написано в рубрике *«Важные рекомандации»* на сайте;

**- понимать, что изменилось в воспроизведении после того или иного внешнего действия с аппаратурой, проверяя качество звукопередачи на самом сложном музыкальном материале;**

**- иметь большой опыт в составлении комплектов, а, также, результат – благодарных пользователей;**

**- иметь возможность сочетания большого количества техники, при условии соблюдения чистоты эксперимента и понимания физики происходящего.**

Естественно, что все, что я говорю – это моя субъективная точка зрения, ни в коем случае не претендующая на правду в последней инстанции. Пусть читатель сам расценит, а Господь рассудит.

\*\*\*

**«Понимать» произведения искусства. Что это такое и правомочно ли такое определение.**

В одной из прежних рекламных брошюр журнала «AudioMusic» был слоган – «*Слышать. Чувствовать. Понимать*». Особенно заострю внимание на слове «*понимать*». Многие возражают, что музыку понимать не надо, ее нужно просто слушать.

В биографии Моцарта описаны случаи, когда в Вене, будучи шестилетним ребенком, он отказывался играть, пока не вызывали Георга Кристофа Вагензейля, известного композитора, органиста, пианиста и педагога того времени. Мотивировал он это тем, что только Вагензейль *понимает*. Ученик Бетховена Фердинанд Рис в биографических заметках вспоминал, что когда он «допускал промах в пассаже» или «промахивался в нотах и скачках», Бетховен редко что-либо говорил. Но если он допускал изъяны в выразительности – Бетховен вскипал, поскольку считал, что первые ошибки случайны, а вторые означают недостаток *понимания, чувства и внимания.* Что имели в виду Моцарт, Бетховен, а также многие другие композиторы, под словом «понимать»?

Только правильно *определив и осознав* для себя значение слова «понимать», может начаться настоящая интеллектуально-душевная работа относительно *верного восприятия,* и начнут открываться многие ранее недоступные *уровни постижения*.

Журнал «AudioMusic» создавался как друг и помощник тем, кто, *умеет*, или *хочет научиться* *понимать*. Для этого необходимо проникая в детали музыкальной ткани, развивать и совершенствовать в себе *навык видеть* внутренние структурные связи. Но что такое структурные связи, как научиться понимать и зачем совершенствовать навык?

Мне кажется, что это очень важный вопрос для отправной точки, так как сейчас многие, даже именитые музыканты отвечают на него скорее с конъюнктурных позиций, чем объективных.

Только *правильная оценка и принятие* слова «понимать» может способствовать настоящему развитию музыкальных способностей и переживаний, поднятию их на *новую* качественную ступень. Первая часть этой обширной работы несет в себе цель рассмотреть этот важный вопрос на живых примерах и существующем опыте, *раскрыть с разных сторон суть определения «понимать»*. Также будет определена *роль аудио и видеоаппаратуры в задаче верного восприятия и понимания музыки.* Эта работа может быть очень полезна родителям, желающим видеть своих детей многосторонне развитыми.

В статье будут приведены очень личные реальные примеры, которые мои друзья из самых искренних чувств, советовали давать с осторожностью, а то и вообще не давать. Однако мой опыт говорит, что эти примеры, рассказанные мной устно многим знакомым, очень им помогли в плане *запуска механизма понимания* важных и необходимых деталей для постижения новых сложноорганизованных форм музыки и других видов искусств. Поэтому, я все-таки решил не отказываться от личных примеров и привел много автобиографический событий. К тому же такой стиль изложения облегчает повествование, порой, делая его даже увлекательным.

**Итак, моя автобиография приведена для факта воспоминания и сопереживания со мной важных для становления личности событий; узнавания психических процессов, происходящих примерно одинаково у разных людей; проигрывание моего опыта не себе. Это может привести к возможному *запуску механизма для понимания* более сложных форм музыкального содержания, если, конечно он еще не запущен. Если механизм запущен – то могут просто быть интересны некоторые детали познания, отличающие одного человека от другого. Они также могут осветить некоторые важные процессы.**

\*\*\*

**О музыкальном воздействии и о том, что такое музыка; какие переживания она вызывает. Труд Б.М. Теплова «Психология музыкальных способностей». Через что познается музыка, и что познается музыкой. Об эмоциях и чувствах. Выводы о степени понимания музыки. Частые заблуждения. О музыкальных способностях восприятия.**

2.

В музыке, и правда, нет той информации, что называется смысловой с точки зрения речевого мышления. Однако в ней происходят события, мы, слушая, переживаем новое время, музыка несет в себе информацию, среда ее существования - пространство. И здесь надо сделать уточнения: *события музыкальные, время музыкальное, информация музыкальная, пространство музыкальное и т.д.* Потому, что за всеми музыкальными оборотами невозможно *навсегда* закрепить конкретных значений, как за словами в речи. Но настоящий меломан знает, что его переживания сродни переживаниям речи, только другие. До конца никому не удалось дать точные определения тому, что мы называем музыкальным переживанием.

В очень важном и значительном академическом научном труде Бориса Михайловича Теплова «Психология музыкальных способностей» (докторская диссертация, 1940 год), опубликованном полностью впервые в 1947 году, приведены следующие результаты предварительного анализа.

- Музыкальное переживание по существу своему есть эмоциональное переживание; внеэмоциональным путем нельзя постигнуть содержание музыки…

- Переживание музыки должно быть эмоциональным, но оно не должно быть *только* эмоциональным. Восприятие музыки идет через эмоцию, но эмоцией оно не кончается. В музыке мы через эмоцию познаем мир. Музыка есть эмоциональное познание.

- Восприятие музыки во всей глубине и содержательности возможно только в контексте других, выходящих за пределы музыки, средств познания. Мир музыкальных образов не может быть до конца понят «сам из себя».

**Самое важное словосочетание в вышеприведенном тексте, вокруг которого строится весь смысл и на которое следует обратить самое пристальное внимание – это словосочетание *«познаем мир».* Его нельзя определить одним выражением, поэтому в данной статье мы будем потихоньку разворачивать это понятие, разглядывая его как алмаз со всех сторон, меняя постоянно ракурсы исследования. Это не просто расхожее или случайное словосочетание. Нам придется постичь его, для понимания многих вещей. И только в самом конце работы я смогу привести собирательную формулу, представляющую суть этого словосочетания.**

А пока обратим внимание но то, что Теплов несколькими предложениями (как можно более близкими к научной терминологии того времени) дает объяснения, определяющие непосредственные музыкальные переживания. Из всего контекста видно, что слово *эмоция* употребляется им *не в том узком значении*, которое принято в новейшей терминологии. К тому же ему пришлось сделать слишком много уточнений, спрягающих слово «эмоция», чтобы привести эти объяснения и был понятен глубинный смысл сказанного.

Здесь надо учесть тот факт, что до определенного времени в психологии не было точного определения понятий *«эмоция»* и *«чувство».* Очень часто эти понятия использовались параллельно, часто как синонимы. Внятное различение этих понятий впервые было дано советским ученым-психологом Алексеем Николаевичем Леонтьевым в 1971году. Однако и эти определения расплывчаты, а в литературе можно встретить совсем другие оттенки этих понятий.

По мнению А.Н. Леонтьева, «*чувства* - это устойчивое эмоциональное отношение». *Эмоции*, в отличие от *чувств* и *состояний*, более кратковременны и ситуативны (Ильин Е.П., Леонтьев А.Н., Петровский А.В.).

Очень важным критерием для разделения понятий «эмоции» и «чувства» можно назвать – влияние культурно-социальных особенностей. *Эмоции, не обусловлены культурно*, тогда как *для чувств влияние культурных особенностей носит ярко выраженный характер* (Немов Р.С., Ильин Е.П., Симонов П.В.).

Р.С. Немов отмечает, что *чувство – это «высшая культурно обусловленная эмоция человека»*, П.В. Симонов добавляет, что *чувства – это «эмоции, возникающие на базе социальных и духовных потребностей, т.е. потребностей, возникших в ходе исторического развития человека»* (см. «Щербатых Ю.В., Мосина А.Н. Дифференцировка психических состояний и других психологических феноменов». «Психология психических состояний: теория и практика». Материалы I Всероссийской научно-практической конференции.)

\*\*\*

Мне кажется, что в телевизионном фильме «Евгений Онегин», показанном по каналу «Культура», автор филологического исследования, пушкиновед Валентин Непомнящий, очень интересно и популярно рассуждает на тему разницы между терминами *эмоции* и *чувства*. Высочайшую ценность для понимания сути многих явлений, а главное, для самопознания и духовного развития, имеет рассуждения автора над понятиями «натура» - «культура». Я очень рекомендую найти (наверное, есть на DVD или в интернете) и посмотреть эту программу. Валентин Непомнящий представляет в этой программе самое глубокое исследование бесценного вневременного шедевра Александра Пушкина.

Он в этой работе, может впервые, точно и ярко акцентировал внимание на нравственную особенность Православного восточного мироощущения и мировосприятия; влияние этого мировосприятия на искусство; отличия Православного восточного от западного мировоззрения; а также обратное - влияние искусства и роль художника в восточном Православном обществе.

\*\*\*

Приведу определения и отмечу разницу между понятиями «эмоция» и «чувство». Эти понятия отличаются в новейшей научной психологии. *Эмоция* – это примитивная реакция на раздражитель, связанная с деятельностью коры больших полушарий. Эмоции непосредственно связаны с *инстинктами*. Эмоции присущи даже животным. *Чувство* – сложное психическое явление (можно даже сказать духовно-душевное явление), обладающее сложной структурой. Оно может быть вызвано также в результате суммы полученных интеллектуальных и эмоциональных переживаний. *Чувства строго не ограничиваются временем переживания*. В отличие от эмоций, чувства обычно имеют *объектную привязку*; присущи исключительно человеку.

При прослушивании музыки, несмотря на то, что непосредственные реакции на звуки, мелодии и аккорды являются *эмоциями*, но результат их взаимодействия создает *музыкальные события*. Музыкальные события – неоднозначное понятие. Оно сразу и безоговорочно принимается истинными любителями сложных форм, в частности – классики, но бывает *не совсем понятно* любителям легких жанров. Определение «музыкальные события» - говорит о сложно развивающейся драматургии в пределах произведения. У любителей сложных форм в искусстве, *события* произведения могут вызывать *чувства* (кстати, часто не ограничивающиеся временем контакта с произведением). Кроме того, сложные музыкальные события могут требовать интеллектуальной работы для связи *музыкальных мыслей* на больших временных интервалах и в пределах протяженной музыкальной формы, что также вызывает сложные эмоциональные реакции, близкие к чувствам. Но примитивная музыка может ограничиваться исключительно эмоциональным воздействием. *Хотя, надо признать, что ограниченный интеллект иного слушателя, может испытывать только эмоции там, где другой, развитый слушатель, будет переживать музыкальные события на уровне чувств.*

Исходя из вышеприведенной терминологии видно, что в определениях Теплова акцентируется внимание именно на *чувственный* характер музыкального восприятия, так как та мысль, что восприятие «эмоцией не кончается», указывает на более сложное воздействие музыки на человека, чем может дать обычная эмоция.

Некоторые авторы объясняют переживание музыки исключительно через знакомую, определяемую обычными словами эмоцию, впадая при этом в глубокое заблуждение. Можно, порой, встретить тексты, где авторы утверждают, что те или иные изменения высоты или темпа должны вызывать эмоцию радости, страха, восторга, грусти и тому подобное. Иными словами, приводят названия *обычных бытовых эмоций*. Подобные слова можно найти и в средневековых трактатах, так как нет слов для более точного описания музыкальных ощущений в теоретических целях. Но современная психология говорит, что нет абсолютной аналогии бытовым и музыкальным переживаниям. Речь может идти о какой-то похожести, что необходимо для определения концепции исполнения музыкантам. Искреннее использование бытовых определений эмоций в современных текстах о музыке может говорить о том, что авторы этих высказываний до конца не понимают самой сути музыкальных событий, а может и вообще – не переживают в музыке никаких событий. Описание восприятия музыки через бытовые эмоции очень искажает суть явления, *недооценивает* реальные, глубокие музыкальные переживания.

Самым вредным для правильного понимания сути вещей заблуждением новейшего времени, сплошь и рядом встречающимся в популярной аудиожурналистике, является то, что авторы говорят о какой-то *передаче эмоций*. Видимо имеется в виду, что музыкант испытывает эмоции во время исполнения, которые парапсихологическим способом передаются слушателю и, даже, могут записываться и воспроизводиться аппаратурой. В любой серьезной научной литературе указывается, что эмоции возникают у слушателя *как реакции на средства музыкальной выразительности* – интервала, ритма, такта, интонации и т.д. Гримасы музыкантов и особые телодвижения *не являются* *музыкальными эмоциями* – эти явления (так же как и артистическое визуальное воздействие на публику), имеют совершенно другую природу и к теме данной статьи не относятся.

Насколько верно аппаратура воспроизведет исходный музыкальный сигнал, настолько больше испытает слушатель эмоций. *Эмоции музыканта и эмоции слушателя напрямую никак не связаны между собой и могут не иметь ничего общего.* Эмоции зависят от очень многих факторов. Это видно из вышеуказанных научных исследований, особо останавливаться на этом вопросе не имеет смысла. *Слушатель испытает тем больше эмоций, чем более верным будет воспроизведение*.

\*\*\*

Вряд ли любому музыкальному переживанию возможно дать точное определение эмоциональной реакции. Если эмоциональные реакции на музыкальные события были бы совершенно идентичны реакциям, которые можно переживать другим способом – не потребовалось бы *познавать мир* через музыку. *В природе нет абсолютно взаимозаменяемых способов познания.* В некоторой научной музыкальной литературе, для возможности объяснения музыкального образа исполнителю, могут иметь место условные употребления подобных определений. Но только как методические указания музыканту для каких-то особых педагогических целей. А вообще, мне кажется, привязка к бытовым эмоциям в музыкальной литературе даже *вредна.* Она *ограничивает фантазию,* как слушателя, так и развивающегося музыканта, делает музыкальную мысль *однозначной* и *приземленной,* лишенной изначальной таинственности.

С психологической точки зрения эмоции и чувства, создаваемые музыкой – чисто музыкальные, и никаким другим способом невозможно добиться *абсолютно тех же переживаний.* Скорее всего, многие авторы подходят к исследованию данного вопроса как бы со стороны – сами они никогда не испытывали глубоких музыкальных переживаний, то есть никогда *не понимали* музыку в том масштабе, который она может нести. Это и понятно, исследователи *не всегда* являются специалистами, или, хотя бы, серьезными истинными любителями музыки. Но более точно можно будет понять эту мысль чуть *позже*, когда мной будет сформулировано объяснение сути слова *«понимать»*.

\*\*\*

Еще хотелось бы заострить внимание на тот факт, что исходя из анализа, приведенного Б.М. Тепловым, глубина, да и вообще, *понимание* музыки, напрямую зависят от *развитости* индивида как интеллектуальной, так и духовной, так как научные исследования доказывают, что «*мир музыкальных образов не может быть понят сам из себя*». Поэтому, *степень понимания*, выбор жанров, вкус, реакции, эмоции и чувства слушателя - напрямую зависят от *его* врожденных биологических способностей, уровня образования, а также духовной, психической и интеллектуальной *развитости*.

Однако Б.М. Теплов отмечал, что «биологические *задатки* - это только *предпосылки* развития. Они могут повлиять на *развитие* той или иной способности только во взаимодействии с определенными условиями». По мнению Б.М. Теплова, «способности всегда являются *результатом развития*, нельзя говорить о способности, возникшей до начала развития, и о способности, достигшей вершины развития».

\*\*\*

**О восприятии музыки в старину; музыкальная риторика.**

Само понимание *развития и* *развитости* менялось в разные эпохи. Если рассматривать человека в совокупной связи его духовных и нравственных установок, общей начитанности и коммуникационных возможностей, присущих его эпохе, то нам станет очевидно, что сама острота, глубина и качество *восприятия себя и окружающей среды* должны отличаться не только качественно, но и *по существу*. К примеру, достаточно представить, что всего сто лет назад, человек не мог так легко *отвлекаться от своего внутреннего мира*. Сегодня он, сам того уже не осознавая, *отвлекается* от него при помощи новейших средств коммуникации: интернету, телефонии, телевидению, радио, аудиоаппаратуре, быстрому передвижению на современном транспорте и т.п. Но человеку, обладающему сознанием, по природе присуще погружаться в свой внутренний мир. А значит, он сегодня искусственно оторван от естественности бытия, что несет следствием менее внимательное всматривание в *трансцендентное (не познаваемое материальным опытом)*, но более внимательное в *имманентное (познаваемое только материальным опытом, противоположное трансцендентному)* – часто тривиальное и потребительское. Следовательно, следует признать, что и *понимание* музыки изменило свой вектор и предназначение. Еще у Теплова в середине 20 века писалось, что *музыкой познается мир*. Однако сегодня, основным слоганом продавцов музыки и аппаратуры, а также журналистов популярной прессы является тот, который убеждает потребителя, что музыка лишь *средство развлечения*. Не удивительно - развлечение продается значительно легче и быстрее познания.

3.

В древности люди пытались дать мелодическим и гармоническим ходам устоявшиеся значения.

Еще в античные времена многие философы говорили о математической идентичности соотношений и пропорций в проявленном визуальном мире и музыкальном. Глубокие исследования в этой области, к сожалению, невозможны, из-за отсутствия достаточных знаний о музыке того периода.

Науке известно, что и в григорианских хоралах (6 век по Р.Х.), и в средние века, и в эпоху барокко, в музыке еще применялись определенные мелодические ходы, называемые *фигурами*, которые обозначали вполне конкретные образы. Судя по всему, фигуры применялись всегда, но из эпохи барокко современным исследователям известны конкретные ассоциации для фигур, так как сохранилось немало аутентичных текстов. Об этом много написано в различных трудах, как древних, так и современных. Много информации и деталей можно найти в известном труде Альберта Швейцера «И. С. Бах», но дополнительные мысли могут возникнуть и после прочтения новейших книг, особенно работ русских исследователей. Дело в том, что менталитет западных и российских ученых очень часто отличается изначальными духовными установками. Поэтому трактовки одних и тех же научных данных могут иметь разный вектор.

Здесь я не буду ничего рекомендовать, потому что работ очень много, читатель при желании может сам сделать соответствующие выводы, воспользовавшись поиском в Интернете по таким ключевым словам, как «музыкальная символика», «музыкальная риторика», «музыкальная теория аффектов» и тому подобное.

\*\*\*

Музыкальная речь, обусловленная устоявшимися *музыкальными фигурами*, в новейшем музыковедении называется *музыкальной риторикой.* Во всей глубине понять и ощутить, что же чувствовали люди в ту эпоху, когда такая музыка была нормой, крайне затруднительно. Мне кажется, что и сейчас данная информация многими воспринимается не совсем адекватно.

Старинные музыкальные переживания трудно понять при сегодняшнем мироощущении. Музыка писалась и слушалась в древности совершенно по-другому. Человечество подметило, что некоторые музыкальные обороты вызывают у людей настолько схожие ответные движения души, что за ними можно закрепить вполне определенные ассоциации. И о них было известно слушателю, они передавались из поколения в поколение, им обучали детей. Для этого надо было иметь, видимо, очень схожую систему ценностей.

"Хорошо темперированный клавир" И.С. Баха написан по этому принципу: каждый музыкальный оборот передает конкретное Евангельское повествование. Люди в те времена, будучи знакомы с такой "музыкальной речью", буквально созерцали евангельские события и наполнялись трансцендентными чувствами через *музыкальные фигуры*, испытывали глубокие духовные переживания. Причем переживания касались не только каких либо событийных явлений. Музыкальными фигурами передавались такие понятия, как Воскресение и Вознесение Господне, трепет и поклонение, предательство и сокрушение, смерть и рождение…

**Особенности современного восприятия музыки.**

Сейчас культура музыки совсем другая, она провозглашается как *развлекательная*. Музыкальное восприятие человека *воспитанного на современных средствах массовой информации* *и поп культуре* не дает возможности раскрыть в человеке глубинную способность к истинному *музыкальному* *переживанию;* тому, которое могло быть у слушателей, не будь они подвержены психологическим отклонениям через современные средства навязывания понятий. Поэтому получается, что многие даже не имеют опыта истинного музыкального переживания. Эмоции, возникающие в клубах и на концертах популярной музыки, многие ошибочно ассоциируют с музыкальными переживаниями. Также многие путают эмоции, возникающие при посещении концертов классики, в случае, когда они ее *не понимают.*

Новейшая культура учит испытывать необузданную простую страсть и эмоции. А эмоции не могут быть результатом суммы переживаний, они слишком просты и не охватывают больших временных интервалов повествования и событий. Хотя старинные трактаты тоже используют слово «эмоция», но само содержание повествования (рассказы на духовные темы) говорит о совершенно другом изначальном посыле и смысле использования этого термина. *Только чувства - это естественная и необходимая потребность развитого человека, для созерцания и познавания мира, собственного личностного роста, расширения сознания.*

Массовая поп культура скорее похожа на особое средство, притупляющее чувства, но усиливающее эмоциональную реакцию, что в свою очередь ведет к серьезным нарушениям целостности души. Делается это путем внедрения таких форм изменения высоты и ритма, которые воспринимались бы со значительно меньшим усилием со стороны слушателя, с меньшими затратами на работу умственных и душевных сил. Максимальная роль отведена именно ритму, аналогично культовым обрядам первобытных народов. Остальные виды музыкального воздействия сведены к уровню, вызывающему со временем атрофию к их восприятию.

Конечно же, внедрение не идет осознанно со стороны каких-то особых заговорщиков. Оно является естественным результатом общего изменения позиций общества относительно понятий «чувства», «нравственность», «духовность» и т.п. Основная масса людей ведома потоком изменения общих нравственных позиций, поэтому сильно подвержена *влиянию моды.*

*Абсолютное понимание красоты, гармонии, нравственности и духовности - является свойством сильной индивидуальности, встречается крайне редко, от общего хода изменения ценностей эпохи зависит незначительно, а то и вовсе не зависит.*

Никогда не испытавшие высоких чувств люди, *в виду отсутствия опыта*, и не подозревают о существовании более возвышенных состояний, и считают свои эмоциональные переживания наивысшими.

\*\*\*

4.

Именно, для понимания музыки, обмена информацией и опытом, возбуждения интереса у молодежи к настоящему музыкальному переживанию, создавался журнал «AudioMusic». Задумывался такой журнал мной еще в середине девяностых, но первое воплощение получил в 2000 году. Первые попытки что-то сказать на эту тему я предпринимал еще в статьях журнала «Аудио Магазин» до 1998 года. Но об этом я расскажу позже, когда настанет очередь данной информации. Сейчас лишь отмечу, что те старые статьи мне теперь не нравятся. В них присутствовал возрастной максимализм и задиристость. К тому же, там чувствуется особый стиль, навязанный западной аудиопрессой (и почитаемый тогда в коллективе редакции). Мне известны и другие личные события, повлиявшие на него, но обо всем по порядку. Пока придется признать, что, видимо, находясь в молодом и незрелом психологическом возрасте, я был подвержен разным влияниям. Но, несмотря на это, многие уважаемые мной люди говорят, что им нравились и нравятся те мои старые статьи. Я, как редактор, сейчас сам не пропустил бы их в том виде в печать; хотя тогда, по анкетам читателей, они были самые читаемые.

Не знаю, по какой причине в электронной версии журнала «Аудио Магазин» нет ни одной моей статьи, но, во всяком случае, мне это на руку. Во-первых, у меня меньше компроматов. Во-вторых, если вспомню оттуда что-то интересное, то в обновленной редакции смогу опубликовать здесь.

Глава 2.

1.

**Что же все-таки значит *понимать* музыку? Формула соединения «подобное соединяется с подобным». Понятие абсолютной музыки – музыки без слов.**

Те, кто понимают *музыку без слов* и с этой способностью родились, могут считать себя счастливыми. Многие что-то бурное переживают косвенно, через *песенный* жанр. К песенному жанру относится, например, рок музыка. В общем, этот жанр представляет собой одну из форм музыкального воспроизведения слов, положенных на мелодию с характерным ритмом, берущим начало в африканской культуре. (Песенный жанр, как самый простой и самый древний, всегда существовал). Другие люди что-то переживают через движения тела, то есть через танец. Музыка, часто для них это возможность подвигать телом особым способом, привлекая, таким образом, к себе внимание (здесь не имеются в виду народные и классические жанры, веками отточенные христианской Европой). В аутентичном виде этот жанр сейчас можно исследовать в культурах примитивных народов. Движения тела имеют безусловную сексуальную основу, которая у древних народов имела сильные религиозные ассоциации. Движения получали, в конечном счете, ритуальное воплощение. Не будем глубоко вдаваться в психологию, и разбирать все мотивы людей, которые ритмическое изменение высоты звука называют музыкой и зачем им это нужно. Тем более что это тоже музыка, но другого предназначения. Это вопрос психологов, в каждом конкретном случае может быть *разная мотивация.*

\*\*\*

Тем не менее, любое искусство имеет свой уровень в некоей абсолютной системе ценностей. Наверное, не лишнее было бы сказать, что очень сложно найти адекватного оценщика. Однако, из систем древнегреческой философии, в частности из учения Анаксагора (примерно 500 г. до Р. Х.) нам известен мудрый философский принцип, гласящий **«*подобное соединяется с подобным*».** Эта *формула соединения*, человечеством используется на протяжении почти всей истории, очень точно объясняя многие сложные, на первый взгляд, явления. Она широко используется и в христианском Богословии. Мы еще не раз вспомним эту величайшую мудрость.

\*\*\*

Здесь я хотел бы остановиться на *абсолютной* музыке – то есть музыке без слов - той, что доносит информацию, приносит переживания и требует проживания в своем времени, независимо от материальных потребностей тела. На той музыке, которая повлияла на весь ход музыкальных исторических событий, максимальное воплощение получила в поздних произведениях Бетховена, которые, в свою очередь задали новый уровень музыкальной выразительности для последующих поколений.

Все другие жанры являются частным случаем абсолютной музыки, так как трудно исключить из других жанров *степень влияния человеческого голоса и текста*, даже когда он звучит на непонятном языке. Абсолютная музыка является *самой информативно емкой*, так как ее воздействие чисто музыкальное, без примесей воздействия с помощью слова, или движения.

Когда слушателю понятен наиболее емкий язык, он с легкостью воспринимает более простой. Но обратное невозможно. Такова психология восприятия.

Для того, чтобы разобрать психологическое и духовное воздействие музыки я выбрал жанр автобиографии, но только тех страниц моей истории, которые связаны с формулой, провозглашенной в начале статьи, а именно «*Слышать. Чувствовать. Понимать*». Данная автобиография - это передача опыта и информации, которая может запустить механизм *понимания* музыки непесенного жанра у тех, кому это необходимо, и способствовать мысленному диалогу и спору со мной, для акцентирования внимания на деталях музыкального восприятия, которые могли быть досадно незатронутыми до сих пор.

К тому же я расскажу о российском аудиорынке, аудиожурналистике, инженерах старых и новых и о многом другом - со своей точки зрения.

2.

Автобиографий я никогда не писал, и испытываю некоторую сложность. Однако мне кажется, что мой случай может очень рельефно осветить некоторые вопросы, на которые я хотел бы акцентировать внимание.

Я буду интроспективно рассказывать и разбирать психологические и духовные переживания и изменения после каждого очередного *значимого познания*, которое придавало новое качество формуле «*Слышать. Чувствовать. Понимать»*.

Мой опыт, в целом, схож с опытом многих людей умеющих *слышать* чистую инструментальную музыку. Но, конечно, не с практической (жизненные ситуации у каждого могут быть самые разные), а с психологической точки зрения. Несмотря на значительные отличия жизненных ситуаций, которые могут быть у разных людей, я постарался найти в своей психологической сфере *знаковые моменты*, которые происходили после некоторых жизненных событий, и, мне кажется, произошли бы в любом случае. Некоторые события предлагались мне свыше на выбор. Может и они произошли бы в любом случае, но для меня они протекали с большими эмоциональными и душевными потрясениями, так как было необходимо быстро и верно ориентироваться.

Глава 3.

**Музыкальная автобиография.**

**Что дает повторение. Для чего нужно искусство. Мои детские размышления и наблюдения. Мой дед. История первого опыта музыкального воздействия. Механизм включения понимания. Занятные факты.**

1.

Мне было тогда где-то одиннадцать лет. Я ходил на уроки фортепиано и уже заметил, что многократно повторяя одну и ту же вещь, может открыться некая другая реальность, произведение начинает воздействовать глубже, по новому, несмотря на то, что ты его знаешь наизусть и даже сдал экзамен. Через какое-то время, с опытом, прочитав какие-то книги, приобретя очередные знания, одна и та же художественная композиция, неважно литературная, музыкальная или изобразительная, могла выявить ранее незамеченные внутренние связи, нести некую важную информацию, а порой, трансцендентальные переживания (в устном рассказе я бы сказал «духовные переживания», но для научно-популярного стиля больше подходит приведенное словосочетание). Но я это тогда для себя, естественно, так не формулировал. Просто мне казалось, что я ее начинаю *лучше понимать.* Никто из преподавателей музыки, да и других предметов, не говорили об истинном предназначении искусства. Говорили, что в нем должен разбираться любой уважающий себя человек, говорили, что взрослому человеку стыдно быть неучем. Что-то еще говорили... Ну и в голове ребенка, то есть меня, складывалось ощущение, что *с практической точки зрения* искусство человеку не нужно, но с точки зрения какой-то неведомой необходимости, придется об искусстве что-то знать. Я с неохотой, но все-таки читал что-то, сам не зная для чего - может быть для того, чтобы не осмеяли как неуча, когда повзрослею, а может и потому, что как было сказано выше, сердце чувствовало какую-то необходимость и тайну. И так было до событий, которые будут описаны ниже.

\*\*\*

Однажды, когда мой дед с бабушкой уезжали отдыхать на лето, дед, имеющий многотысячную коллекцию грамзаписей, разрешил мне в его отсутствие пожить у него на квартире и слушать грампластинки. Он имел огромную книгу-каталог, где аккуратно значился адрес пластинки в шкафу. Условием было, чтобы по его приезду все находилось на своих местах. Проигрывающим устройством служила ламповая советская радиола "Симфония" с огромными напольными колонками, та, что стоит за Святославом Рихтером и его роялем на одной из его видеосъемок.

2.

Здесь мне придется сделать маленькое отступление, и рассказать кто же все-таки мой дед. Я сначала хотел обойтись без конкретных указаний каких-либо имен и фамилий во всей статье. Но мне кажется, что в виде исключения, мне все-таки придется кого-то назвать. Наверное потому, что тех, кого я назову – это довольно значимые и известные люди, авторитет которых тоже может положительно сказаться на убедительность многих выводов.

Волею судьбы я оказался внучатым племянником (но он меня называл внуком, а я его, соответственно, дедом) известного Советского ученого в области механизмов аудио и видеоаппаратуры Арама Матвеевича Мелик-Степаняна. Он является автором *зеркального модулятора для фотографической фонограммы*, который в 30-х годах позволил, опередив американцев, получить на кинопленке звук с верхней граничащей частотой 15 кГц (до этого верхняя частота на кинопленке не превышала 7 кГц), что очень сильно улучшило разборчивость речи актеров и позволило музыке занять достойное место в кинофильмах. Кроме того, это открытие позволило получить возможность непрерывной записи классических концертов на кинопленку с качеством, которое даже и не могло представиться тогдашним грампластинкам.

Позже Мелик-Степаняном был разработан *блок-стабилизатор скорости* транспортирования пленки и введено в мировую науку физическое понятие *квазиупругость*. Блок-стабилизатор скорости довел показатели детонации до сказочной для того времени величины, что тоже сказалось на качестве записей того времени. За эти и другие разработки он был награжден Государственной (тогда Сталинской) премией, а американцы специально приезжали, чтобы лично поглазеть на чуда, в которые они с противоположной стороны Земли не могли поверить. Кино и звукозапись в то время были по популярности наравне с полетами в Стратосферу и Космос.

3.

В доме у моего деда всегда царили порядок и научная атмосфера. Постоянно собирались известнейшие ученные Ленинграда, сидели вокруг большого стола, накрытого моей бабушкой, и говорили о новостях науки из первых уст. Иногда эти новости в сильно сокращенном и популяризированном варианте, намного позже, можно было увидеть в журнале «Наука и жизнь», но я, хоть и многое не понимал, случалось, что бывал свидетелем их первого представления в научном кругу. Причем, ученные собирались самых разных специальностей, но уровень общей образованности и масштаб их личностей был очень высоким. Надо сказать, что и отношение общества к ученым тогда было совсем другим. Их очень почитали и уважали. Они были значительно более почитаемы, чем артисты. Видимо тогда люди имели другие ценности…

Ученых того времени отличала внутренняя строгость и высокая культура. Не то, чтобы они вели себя нарочито строго! Мне кажется, что сам уровень интеллекта создает атмосферу уважения и почитания. Именно этот уровень их интеллекта, культуры и истинной нравственности вызывал естественное уважение, не позволяя делать и говорить лишнего в их присутствии. Со стороны такое поведение могло объясняться якобы особой строгостью с их стороны, но, повторюсь, истинный мотив уважения был совсем иным.

\*\*\*

Порой, когда я находился дома у деда, он работал, и приходилось сидеть тихо и не трещать стульями, несмотря на то, что в детском возрасте хочется постоянно двигаться и прыгать.

Иной раз, когда мы семьей приходили в гости, бабушка уже с порога приставляла палец к губам и говорила: «Тихо, Арам Матвеевич слушает музыку!» Вот тогда для меня, ребенка, было настоящее испытание. Приходилось час сидеть очень смирно на стуле, чтобы посторонними шумами не нарушить дедушкино погружение в классику. Он слушал музыку в своем кабинете, но дверь никогда не была плотно затворена, а бабушка беспокоилась, что шум, исходящий от детской неусидчивости, помешает прослушиванию.

Однажды я неосторожно подошел к чуть приоткрытой двери его кабинета, когда он чистил на проигрывателе пластинку, и решил просунуть свой любопытный нос в его кабинет. Дед посмотрел на меня своим строгим взглядом и сказал: «Сегодня у меня Рахманинов. Предлагаю послушать его вместе». Я покорно кивнул головой и уселся в кабинете на пуфике без спинки.

Симфония Рахманинова длилась так долго, что я думал, что не доживу до конца. У меня отекли ноги и разболелась спина. Но я не посмел даже пошевелиться, так как боялся отвлечь деда от тех музыкальных событий, в которые он был погружен. Мое место в комнате было таким, что я мог наблюдать за дедом. Он сидел в глубоком кресле, чаще с закрытыми глазами, иногда особо двигая рукой – как будто указывал на какие-то пространственные перемещения. На протяжении всей симфонии я наблюдал, что дед находится в другом измерении. Мельчайшие изменения его мимики выдавали серьезные происшествия в ходе событий в образном мире симфонии Рахманинова. Но что там может быть такое, что он так серьезно к этому относится?

Тогда я впервые глубинно осознал: *дед переживает нечто важное;* в силу моей неразвитости *я не могу до конца постичь происходящего*. Но когда-нибудь, когда выросту, я должен *прояснить* - что все-таки происходило в той симфонии, что я *не смог понять* из-за своего позорного тугоумия?

Дед спросил меня после прослушивания, понравилась ли мне музыка. Я сказал, что понравилась, и даже попытался описать свои ощущения. Но через два предложения, глядя в глаза деду, я понял, что говорю абсолютную глупость. Нет, он ничего умышленно мимически мне не показал – я понял все сам, просто смотря ему в глаза.

\*\*\*

Так в мое сознание в восемь или девять лет была внедрена установка, что *классическая музыка непонятна по причине моего низкого развития*. Да, я что-то слышал. Можно сказать – какую-то грубую огибающую происходящего. Но чувства деда были другими, глубокими, и это было налицо. Я сделал для себя следующие выводы: не все, что кажется понятным, является таковым на самом деле; чтобы адекватно оценить что-то, надо обладать определенными умом, знаниями и опытом. Мне, видимо, не хватало *скорости мышления,* чтобы успевать следить за событиями, а тем более их *переживать или понимать.*

Все это было моей глубинной тайной. Я об этом никому не говорил. Ведь у детей всегда есть определенная внутренняя гордость. Теперь могу сказать, что надо обязательно в этом признаваться, в крайнем случае, хотя бы самому себе. **А то, гордыня остановит развитие!**

Еще я понял, что не надо пытаться сразу высказывать свои мысли, так как умный человек сразу отметит твою глупость (хоть и не покажет виду), а показаться умным глупому – не велика заслуга. Сначала надо искренне задать себе вопрос – какова *истинная мотивация* твоего поведения? Потом, надо искренне самому дать себе отчет: достаточно ли у тебя ума, знаний и опыта, чтобы иметь право высказываться на обсуждаемую тему, и какова мера той ответственности, которая не позволит пускать пыль в глаза при виде несведущих в данном вопросе людей? Хотя, конечно, это никогда и никому не удается, так как почти невозможно дать самому себе адекватную оценку, а зачастую совместить *внутреннее состояние и поведение* с внешним проявлением.

\*\*\*

Это событие имело незначимые продолжения, примерно того же характера – я еще неоднократно вместе с дедом слушал классическую музыку. Незначимые потому, что я ничего нового в музыке не понимал. Хотя мне могло показаться, что я уже все *понимаю;* слушая обсуждения умных людей, я уже перенял их терминологию и мог показаться умным в других местах. Ведь незрелому или неумному человеку всегда хочется казаться умнее, чем он есть на самом деле; не имея опыта настоящего понимания, ему может казаться, что те примитивные реакции на высокое искусство, что возникают у него, сродни тем, которые имеют по-настоящему понимающие люди. Но я особо не усердствовал, вел себя скромно, стеснялся, может быть поэтому позже, чудесным способом пришло истинное *понимание*. Это знаменательное событие произошло спустя пару лет. Именно об этом событии я начал писать в начале главы: о том, как дед с бабушкой предоставили мне возможность слушать их фонотеку.

Но перед тем как продолжить, хочу сделать очень важное резюме, на которое следует обратить самое пристальное внимание! Все члены моей семьи, а особенно бабушка – относились так к прослушиванию музыки, что для меня, ребенка, было очевидно, что *музыка – это необходимая потребность нормального развитого человека!* И к чтению, и к живописи и к изучению наук они относились так же. Поэтому все это я воспринимал *естественно!*

Хочу этот пример поставить в упрек некоторым женам, на которых часто жаловались читатели мужчины, прося посоветовать им хорошие головные телефоны. Читатели писали, что жены не дают им слушать музыку, считают это ненужным *развлечением*. Конечно, здесь немаловажную роль сыграла современная пресса. Но и нельзя не учитывать тот факт, *какую музыку* слушают жалующиеся мужья. Тем не менее, я часто бываю свидетелем абсолютно недопустимого поведения членов семьи по отношению друг к другу. Если дома нет *культа познания мира* *через науку и искусство*, то вряд ли может быть у детей нормальное общее развитие. Тогда и нечего требовать от них.

\*\*\*

4.

Итак, ламповая радиола «Симфония», точно такая же, как и в нашем доме, была у деда. Но в дедовской, очень серьезными советскими инженерами, учениками деда, было заменено проигрывающее устройство для грампластинок на импортное, с магнитной головкой и с пасиковым приводом. К сожалению, я не помню названия этого "стола", потому что в детстве не обращал на такие вещи внимания. Тем более что этот стол был, как сейчас принято называть, OEM, не имел крупных опознавательных знаков на видимых частях (видимо надписи были под диском, который предварительно надо было снять). Он был вмонтирован в корпус лакированного деревянного корпуса радиолы "Симфония". Новый «стол» был значительно больше оригинального, поэтому модернизации подвергся и корпус радиолы.

Мне было где-то одиннадцать-двенадцать лет, и я уже тогда что-то паял. Дед мне доверил сделать выход для наушников, и я на задней стенке установил пятиштырьковый разъем, «запараллелив» его прямо с выходом на колонки. Наушниками служили наши отечественные 8-ми Омные изодинамические головные телефоны «Амфитон ТДС-7». Воспроизведение через эти телефоны отличалось прозрачностью, естественностью и потрясающей динамикой. Колонки, несмотря на свою музыкальность, воспроизводили мутнее и значительно менее детально. В общем, я получил возможность громко, никому не мешая, слушать что захочу и сколько захочу.

5.

Взяв каталог, я решил найти Лунную сонату Бетховена и полонез Огинского, так как эти название часто слышал от взрослых, в телепередачах и т.д. Выбор Бетховена еще был усугублен тем, что в кабинете деда, на шкафу, стоял огромный его бюст. В музыкальном кружке, или как тогда говорили «на музыке», мы еще не дошли до уровня изучения сонат Бетховена. Каково было мое удивление, когда в каталоге я обнаружил не менее трех полонезов и пятнадцати сонат! Напротив произведений стояли разные фамилии исполнителей.

\*\*\*

**Размышления об эталоне исполнения.**

В то время, ребенку, мне думалось, что каждая песня должна иметь свое *эталонное исполнение*. Остальные варианты - это что-то непрофессиональное, на подобии исполнений во время школьного утренника. Я был уверен, что эталоном песни "Арлекино" является исполнение этой песни Пугачевой, а песни "Крыша дома твоего" – исполнение песни Антоновым. В принципе, так оно и было, но вот *что* считать эталонным исполнением для песен "Учат в школе", "Война священная" или "Тонкая рябина"? Можно было услышать по радио и телевидению разные варианты исполнений этих песен. Но какое из них эталонное? Вопрос об эталонности был во мне сам по себе, об этом я не от кого не слышал и ни у кого не спрашивал. Просто мне казалось, что любая песня имеет свое первое и самое правильное исполнение. Я думал, что кто-то, может сам автор, распределяет песни. Он оценивает ситуацию и дает каждую песню тому, кто лучше всех ее исполнит. Прямо как классная руководительница в школе во время подготовки праздника «Букваря». И чтобы самому правильно спеть, нужно обязательно знать оригинал.

Когда мы на уроке пения всем классом изучали и пели песню "Учат в школе", у меня было одно впечатление о ней, но когда я по радио услышал вариант, исполненный профессиональным певцом, впечатление было совсем другим. Я подумал: "Вот так и надо ее петь!". Я могу ошибаться, но, по-моему, в тот раз ее пел Эдуард Хиль. Пение *отличалось* от нашего классного всем: *темпом, интонацией, посылом* и т.д. Мне понравилось, и я подумал: "Это и есть оригинал!". Это исполнение по радио мне показалось значительно убедительнее, чем пение детского хора отличников и отличниц в телевизоре, с качающимися в такт головами.

Как же быть с полонезом и сонатой? То ли у деда кроме эталонного исполнения для чего-то были другие варианты, то ли он сам не знал, какое эталонное?! И чем вообще должно отличаться эталонное исполнение от неэталонного, если речь идет об исполнении Лунной сонаты? А может, эталонного нет вообще? Вопрос казался неразрешимым. Ведь Бетховен жил давно, и невозможно у него спросить, как надо играть правильно.

Я тогда уже понимал, что по одним и тем же нотам можно сыграть по-разному, и что от этого сильно отличается впечатление слушающего. Я был уверен, что должен быть некий оригинал, который исходит от самого текста - надо быть просто умным, чтобы его *«увидеть»* и «*понять»*.

\*\*\*

Себя я умным не считал. Я никак не мог понять, откуда отличники уверенно знают как надо? Глядя в ноты, кстати, так же как и в текст стихотворения, у меня не было однозначного видения эталона прочтения.

На уроках литературы в школе меня ругали за невыразительное чтение стихов. Но я читал так, потому что не знал как надо правильно акцентировать слова! Однако некоторые одноклассники (особенно отличницы!), задирали глаза к небу, и с какой-то уму непостижимой интонацией - похожей на ту, что требовалась для коммунистических лозунгов на параде - читали Пушкина. Мне почему-то было стыдно всегда в такие моменты, я пытался втянуть голову в плечи. Мне было стыдно за них, но особенно за себя: как я допускаю свой мозг воспринимать такое?! Хотя, конечно я не мог встать и уйти из класса. Это был внутренний диалог самого с собой. Ощущалась необходимость уберечься от такого неприятного вмешательства извне! Было состояние сокрушения от проделанной непристойности! Но тогда я *не был уверен*, что я прав. Я думал, что чего-то *не понимаю*.

Получается, что где-то в глубине души я знал точно как *не надо*, но, в то же время, какой-то страх мне мешал самому попробовать и убедительно показать другим как, я считаю, *должно быть!* И это лишь признание в существовании комплекса, который мог остаться на всю жизнь, если бы не события, случившиеся позже. (Кстати, за такое противное чтение стихов, обычно, ставили пятерку).

6.

Так зачем все-таки столько вариантов исполнения в шкафу? И какое из них эталонное, да и что такое эталон?

Дед, профессор, был на даче, отец в командировке, больше авторитетных мнений для меня не было (хотя бы потому, что у женщин в моей семье, непосредственно меня окружающих в тот момент, не было ученых степеней).

Одна из пластинок с полонезом была миньоном, я решил с нее и начать. Думал, что небольшая, а значит мучиться меньше.

В общем понравилось. Мелодия задушевная... Послушал другие два варианта исполнений. Качеством записи отличались, но впечатления были такие же. Выбрал ту запись, которая лучше звучит, для последующих прослушиваний.

\*\*\*

**Патетическая и Лунная сонаты Бетховена. К чему приводят эталонные исполнения. Музыкальное пространство, время и события. Первый опыт постижения. Отношение сверстников к классике. Что дает познать и пережить классическая музыка.**

Решил приступить к Лунной сонате Бетховена. Первые же звуки обратили внимание на то, что музыка сама *обостряет внимание*. Создается ощущение, что восприятие изменяет свой формат. Говоря ассоциативным языком - появляется необходимость *увеличить разрешающую способность восприятия*. Узнал первую часть, ее часто можно было слышать по телевидению и радио, по делу и без дела. Дальше первой части не слушал, стал менять пластинки. Мне казалось, что я чего-то не понимаю. Пианисты слишком «умно» играют, то сильно замедляя темп, то ускоряя. Казалось они буквально говорят: вот обратите внимание на это… а теперь на то… Но мне хотелось естественной музыки, а не подражания речам, эмоциям и раздумьям. Я, конечно, помню, какие исполнители навевали мне подобные мысли, но сейчас не буду о них говорить. Слишком именитые музыканты, их поклонники могут меня не понять.

7.

Тем не менее, я пытался усиленно представить себе лунный вечер, озеро и тому подобное, поскольку думал, что именно эту информацию несет данная соната, раз уж называется Лунной (о том, что это название не авторское, я тогда, разумеется, не знал). Мне казалось, что эту "лунность" многие исполнители доносили. Но вот в чем ценность такой ассоциации, и возникла ли бы она вообще, если прилагательного "Лунная" не было бы в заголовке? Это оставалось вопросом…

С одной стороны я мог думать, что у всех умных и развитых людей, имеющих хорошее музыкальное восприятие, такая ассоциация возникает и без прочтения названия на конверте. Это только я мучаюсь, пытаясь уподобиться развитым людям. С другой стороны, я никак не мог поверить в глубине души, что ноты без текста могут изображать что-то, что можно изобразить визуально или вообще объяснить словами. Во всяком случае, надо было хотя бы предварительно договориться о том, что может означать тот или иной мотив. Но тогда это было бы уже явлением, аналогичным восприятию речи, а не чисто музыкальным восприятием.

8.

Так я добрался до исполнения Марией Гринберг. Эту запись отличала еще и хорошая артикуляция, слышна была каждая нота. Содержание мне показалось наполненным *обычным, человеческим музыкальным смыслом*, и я решил продолжить. Я послушал вторую и третью части. В третьей части я вошел в состояние, которое сейчас могу определить как первый катарсис в моей жизни. Ход музыкальной мысли и развитие темы, моментально перенесли меня в переживание другого *времени* и *пространства*. О подступающих к горлу эмоциях и прочих сентиментальностях, о которых обычно говорят охающие театралы – не было и речи. Я действительно стал причастен к чему-то, что было необъяснимым. Тогда, может, я впервые подумал: "Бог есть, это точно!". Я был свидетелем чего-то невидимого, я переживал иное пространство, не подчиняющееся часам на стене. Это был первый опыт чего-то неземного.

В странном состоянии, погруженный в "недетские" раздумья я на следующий день, волею судьбы, с мамой зашел в магазин "Ткани", что был на Невском, рядом с Католическим храмом Св. Екатерины. Кто помнит Ленинград, тот знает, что рядом с "Тканями" тогда был магазин "Мелодия". Я уговорил маму зайти и туда.

На конверте пластинки я увидел серьезного мужчину, взгляд которого вызывал доверие. Было написано, что он исполняет "Патетическую" и "Лунную" сонаты Людвига вана Бетховена. Его звали Эмиль Григорьевич Гилельс. Запись была с концерта в Большом зале Московской консерватории 1968 года. Вечером, как всегда, позвонил дед из Дома творчества кинематографистов - того что в Репино. Я сказал, что в магазине видел дополнение к его пятнадцати пластинкам. Как только я произнес фамилию Гилельса, дед приказал, чтобы пластинка завтра же была в его коллекции.

\*\*\*

После первых же аккордов "Патетической", я понял, что сейчас окажусь в состоянии, которого никогда не испытывал. Интонационный рисунок, темп и, совершенно новый для меня *многоплановый ритмический ход*, казалось, подчинялись какой-то неизреченной истине…

9.

Восьмая «Патетическая» и Четырнадцатая «Лунная» сонаты Бетховена воспроизводились ламповой радиолой «Симфония» около 40 минут, но мне тогда показалось, что каждая из них – это полная жизнь, это неповторимый опыт, это необходимость. И как я жил до сих пор без этого?!

Музыкальные линии одновременно информировали о событиях, происходящих в разных пространствах. Восходящие и нисходящие ряды звуков создавали ощущения *пространственных метаморфоз* и вызывали новые переживания музыкального времени. Они позволили почувствовать, что *время переменная величина*. Эмиль Гилельс играл, казалось, бесчисленным количеством рук. Иначе как можно показать несколько мелодий одновременно, текущих с разными субъективными скоростями?! Видимо, из-за того, что вселенское время – переменная величина! Мелодии, казалось, не связаны друг с другом ничем, кроме какого-то высшего Божественного порядка!

Бетховен вдруг дал понять, что и время и пространство – *неоднозначно определяемы*.

Вселенная одновременно может познаваться разным временем и координатами, которые в ней существуют. Они могут быть совершенно разными, но человеком могут созерцаться. Разные пространства единую Вселенную могут представлять множественно. Я понял, что *наши земные впечатления о Мироздании ограничены, но музыка может включить временный, существующий только на время ее звучания, опыт переживания вселенского соучастия в мистерии*.

*Музыка позволяет познать и прожить в новых координатах неземное существование. Музыкой можно испытать переменность времени и пространства. Музыка способна предоставить возможность переживания опыта новых пространств.*

Я понял и другое: даже если и есть другие «эталонные» исполнения, исполнение Гилельса никогда не будет «неэталонным»! Они должны будут существовать вместе! А Людвиг ван Бетховен - самый гениальный и современный композитор!

10.

Мне сразу захотелось поделиться опытом с одноклассниками. Это были школьные каникулы, все отдыхали. Я еле дождался первого сентября, чтобы, как это бывает обычно у новообращенных, сказать одноклассникам, что они в заблуждении. Они слушают не ту музыку! Ведь музыка Бетховена на порядок быстрее (если так угодно!) любого рока, который я тоже, как и все, тогда слушал и «фанател». В рок-музыке ритмические удары создают ощущение драйва, но и ограничивают изменчивость течения времени. События там примитивные и однозначные, да и по мистичности не идут ни в какое сравнение с событиями в Лунной сонате. А главное, что смена событий у Бетховена идет с высочайшей информационной емкостью! Полиритмическая структура одновременных мелодий разного содержания вводит в многопространственное переживание времени, которое может по-разному протекать в этих пространствах (определения сегодняшние, интроспективные). По сравнению с такими переживаниями событий и скоростей, любая рок композиция, даже самая «металлическая», *плетется как черепаха*. Мне казалось, что одноклассники просто об этом не знают. Вот я сейчас им скажу правду, и они узрят!

Конечно же, как и всех новообращенных, меня ожидало разочарование. Почти все меня осмеяли и даже засмеяли. Однажды во дворе, когда я возвращался из магазина "Мелодия", меня остановил соседский мальчик, видя в руке моей пластинки. Он выхватил их, интересуясь, какие новые записи мне удалось добыть. В то же время он хотел оценить мою музыкальную «продвинутость». Одно дело, если я слушаю «АББА» и «Бони М», другое, если «Лед Зеппелин» или «Юраи Хип». Увидев на конверте фамилию Баха, он даже покраснел. С чувством дружеской помощи, он тихо посоветовал: "Я тебя как друга предостерегаю - разверни пластинки обратной стороной, а то увидит кто-нибудь из дворовых авторитетов - опозоришься". Но один одноклассник сказал: «Пойдем сегодня ко мне, я тебе поставлю музыку не хуже Лунной сонаты». Я пошел. Это была Третья симфония Бетховена.

Охватить всецело содержание Третьей симфонии Бетховена, нам, мальчикам, тогда, конечно было не под силу. Мы заворожено слушали ее, она непонятным способом притягивала нас скрытой информацией, содержание которой в силу того возраста было *не понять*. Но интересно, что душа тянулась к этой музыке, хотя, видимо, опыт и знания в тот период не позволяли адекватно понимать ее во всей глубине. Иначе как объяснить, что эта музыка обладала магнетическим притяжением, хоть и не была «читаема» в деталях? Притягивала многократно повторяющаяся музыкальная фраза, пространственные качения, диссонанс и его разрешение в первой части, мистическое вознесение после основной «похоронной» темы во второй части, и совершенно непонятная из-за своей разнообразности и сложности четвертая часть. Вот эта сложность и одновременная гармоничность, а также какая-то нераскрытая тайна, меня и привлекали в Третьей симфонии Бетховена. Глубины стали потихоньку открываться с возрастом.

\*\*\*

**Первые, но очень важные выводы. Совокупность обстоятельств, предшествующих пониманию; истинный мотив понимания. Для чего, и нужно ли, посещать живые концерты для понимания музыки. Необходимые условия запуска механизма понимания классической музыки. Последующее постижение и углубление.**

Резюмируя *сегодня* вышеописанное, хочу сделать следующие выводы. Вся *совокупность обстоятельств*, предшествующая *запуску механизма познания*, разожгла во мне внутренний *мотив к пониманию*. Этот мотив - не был мотивом для чего-то или кого-то. Я не старался кому-то угодить, казаться умницей, радовать родителей и т.п. Я это делал *для себя*. То есть, я *искренне*, хотя и *бессознательно*, захотел *познать мир через музыку*. Это состояние сильно отличается от таких болезненных синдромов, как синдромы «отличника», «папиного и маминого любимца», «бывалого», «гуру», «влюбленного» и т.п. Во всех перечисленных случаях, человек ***мотивирован не для собственной души***, *не в целях познания мира,* а для того, чтобы добиться *самоутверждения* или другого *удовлетворения каких-то потребностей.* В этих последних случаях, человеком движут такие греховные страсти, как *гордость и тщеславие*. Дать рекомендацию, как смоделировать совокупность обстоятельств, способных вызвать *истинный мотив к пониманию* – невозможно. Это очевидно из всего рассказанного выше. Здесь я лишь акцентирую внимание на обстоятельствах и событиях, которые могут запустить *механизм мотива* – но он должен быть и будет *личностный*, ни на что не похожий.

До *настоящего понимания* музыки, я ее слушал всегда. Почти с грудного возраста в доме играла радиола, а в школьные годы я каждую неделю ходил в филармонию с родителями, слушал живые концерты; обучался игре на фортепиано. Но это не позволило мне включить механизм понимания. *Потому что,* *не было собственного мотива к познанию! Его еще можно назвать – интеллектуально-духовным энтузиазмом. Только собственный посыл, собственный энтузиазм, собственная свободная работа, самовозделование – может произвести преображение мировосприятия и привести к пониманию.* Причем *не ради гордости*, а ради собственной души. Механизм запуска этого самовозделования не имеет рубильника в определенном месте и *не может быть запущен сознательно* в определенное время. Он включается сам свыше, при определенном стечении обстоятельств. Но это стечение обстоятельств не является абсолютно случайным, оно включено в систему *собственной тяги к познанию.* Однако заранее не предсказать конкретную временную точку, поэтому нельзя злиться и нервничать, если желаемое пока не поддается познанию. Это говорит о неготовности души, - следует отложить неподдающееся познание и заняться изучением предметов в смежных областях *для расширения и подготовки сознания.* Единственное, что является абсолютно необходимым для понимания и познания – искренность перед самим собой: *понял* ли я на самом деле, или пытаюсь для чего-то обмануть себя и других.

Посещение концертов в филармонии и занятия музыкой могут ничего не дать. Мое понимание пришло именно тогда, когда я увидел *настоящую форму* произведения. Ее мне показали Гринберг и Гилельс. Вряд ли до такой степени разбирался в ней мой музыкальный педагог, и вряд ли я сам ее смог бы увидеть без чьей-то помощи. К тому же, да простят меня многие музыканты, уровень исполнения на концертах в подавляющем большинстве, мягко говоря, ниже среднего. Третья симфония Бетховена, к примеру, только раз произвела на меня глубочайшее впечатление, когда я услышал то, что невозможно передать в записи – это было исполнение Францем Брюггеном в Санкт-Петербургской филармонии в конце 90-х. Все другие прослушивания этой симфонии оставляли удручающее впечатление – я на концерте слышал даже меньше, чем в записях великих мастеров. Концерты ничего не дают еще и по другой простой причине - на них слушаются всегда разные произведения. Даже если сейчас посмотреть на репертуар концертных площадок, можно увидеть, что одно и то же произведение повторяется один раз в несколько лет. Не спорю, есть популярные исключения, скажем, та же Третья симфония Бетховена. Но даже если какое-то произведение исполняется несколько раз в году – все равно невозможно систематизировать в себе результат восприятия и *что-то понять.*

Приходиться констатировать, что ***истинное понимание классики* возможно лишь при очень хорошем музыкальном образовании, которое могут дать только *очень хорошие педагоги,* или, как это ни покажется странным – *при осмысленном прослушивании записей с интеллектуально-духовным энтузиазмом на домашней аппаратуре высокой верности воспроизведения.***

Классические произведения не познаются с первого раза, они слишком глубоки и сложны. Для их понимания требуется неоднократное к ним обращение. До того, как понять сонаты Бетховена в исполнении Гилельса, я многократно, как об этом писал выше, прослушал их в других исполнениях. Пусть для меня другие исполнения не оказались откровениями, но они были все равно хорошими. За время их прослушивания что-то происходило в моем сознании и памяти. Психологические процессы были сложными, оставим это для серьезных специалистов, но тот факт, что память стала фиксировать какие-то *важные для понимания обороты музыкальных событий* – факт безусловный. При том, как мне казалось, что я ничего не понимаю, в моем сознании и подсознании проходили процессы запоминания, сравнения, повторения, углубления и т.п. Очень важно для себя понять – *классические произведения любых жанров и направлений в искусстве, не подаются пониманию с первого раза!* Самые великие произведения никогда до конца не познаются. В них заложено столько, что хватит *на веки веков*.

\*\*\*

11.

**Мое детское понимание того, чем отличается классика от популярной музыки. Что следует называть классикой.**

А в том, далеком детстве, я для себя впервые определил, что следует называть классикой.

***Классикой* на тот момент жизни я называл те произведения, которые не понятны в должном объеме с первого раза; начинают пониматься и преображать сознание после неоднократного повторения; со временем «не приедаются», а наоборот - открываются все глубже и глубже.** (Потом я приведу и другие определения).

Любая рок композиция, да простят меня любители рока, имела свой срок. Она поначалу безумно нравилась, потом приедалась, а в конце вообще не возможно было ее слушать - вся ее подноготная оказывалась вывернутой. Главное, что страсти и мысли рок-музыкантов казались подростковыми, такими же как у нас, ребят во дворе. И это поначалу воспринималось замечательно! (Уверен, что подавляющее большинство юных меломанов это и привлекает.) Но эти страсти и мысли, во-первых, с каждой новой книгой и опытом устаревали, во вторых имели, как мне казалось, временную ценность.

Это понимание таилось у меня где-то в глубине души, я, конечно же, тогда не смог бы эту мысль правильно сформулировать.

В то время я точно понял одно: как любитель классики, человек обречен на мизерное количество сотоварищей. Единение всем стадионом не будет! Здесь нет общего выброса адреналина. Не будет и беспричинной физической радости (которая резко может смениться грустью, или оставить непредсказуемые тяжелые ощущения на утро). Не будет желания что-то сломать или во что-нибудь (не дай Бог, если кого-нибудь) ударить.

Позже я понял, что энергия, даваемая композиторами классики, неземная - потому что она генерируется не эмоциями, а глубокими чувствами. Она превосходит энергию, даваемую другими музыкальными культурами так же, как превосходит энергия атома все другие энергии. Эта энергия внутренняя, истинная, преобразующая, созидающая – делающая тебя человеком. Последнюю мысль правильнее было бы выразить так: позволяющая получить опыт истинно человеческий – опыт того, кто имеет Образ и подобие Божье**.**

Что же до ощущений от рок-музыки, то они скорее похожи на состояние какой-то игры, самообмана; наподобие ощущения от выпитой бутылки пива или с позой выкуриваемой сигареты. А по сути - на подобии поведения павлина с развернутым хвостом и плясками. Может такую красоту интересно наблюдать в зоопарке, но за этим – беспощадно стоит бессознательный инстинкт размножения.

Тогда я этого не знал, и не удивительно, что я тоже стал павлином.

12.

**О том, что я тоже был павлином.**

Так или иначе, где-то с 14 лет и до определенного возраста, человек становится, как бы не сам собой. В какой-то момент ему кажется, что правда у толпы, он хочет быть как все. Почему такое происходит, мне представляется, кроется в самой природе возрастного периода.

Общество подростку бросает клич: покажи свою индивидуальность, ты не такой как все! Подросток гордо соглашается с правилами игры, и пытается оправдать доверие. Но чье доверие? Именно доверие толпы, а значит, эта толпа должно его *понять и принять*. Вот чтобы и быть *понятным массе*, человек должен как раз и *не отличаться* особой внутренней индивидуальностью.

Он может *наряжаться внешне*, играя наивную игру. А то осмеют, обзовут неудачником. Понять это в подростковом возрасте почти невозможно, так как на полную мощность включен инстинкт размножения. Но если человек не будет чувствовать себя подобным большинству, то и выбор для размножения у него будет сильно ограничен (да и сам он может быть выбран очень ограниченным числом представителей противоположного пола). Вряд ли кого в этом возрасте убедишь о существовании высоких материй и понятиями о чистоте и нравственности, если тот, конечно, воспитывался не в особой духовной среде.

То, какие половозрелая особь имеет поведенческие особенности, и виды проявления - здесь рассматривать не буду. Каждый может над этим поразмыслить перед телевизором во время передач о поведении животных в брачный период.

\*\*\*

Как раз в этом возрасте может показаться, что ты не "крут", если не слушаешь... Здесь может быть имя любого коллектива или артиста, мелькающее на популярных музыкальных каналах (а в наше время, бывает даже, что и на государственных).

Так было и со мной. Каждый человек по природе не хочет быть одиноким. Но подросток мотивирует свое поведение иначе, он совершенно не видит истинных посылов. Все, что я теперь о себе рассказываю, тогда я до конца не осознавал. На теперешний момент - это интроспекция в чистом виде.

Поэтому моя природа потянулась к популярной музыке. Я даже, порой, получал колоссальное "популярное" удовольствие, каким-то образом отодвинув на второй план истинное, а, иногда, совершенно забыв о нем. Вероятнее всего потому, что то, истинное, мне не с кем было разделить; а если и было, то с очень небольшим кругом старших.

Глава 4.

1.

**Студенческие годы, и начало синдрома аудиофилии. Приобретение отечественной транзисторной аудиоаппаратуры.**

Толчков к началу аудиофилии было несколько.

Началось все с того, что некоторые мои друзья после студенческого стройотряда приобрели аудиоаппаратуру. Когда я приходил к ним в гости, они гордо показывали паспорта аппаратов с техническими характеристиками. У подавляющего большинства была наша отечественная техника: усилители «Амфитон», «Бриг», «Радиотехника».., колонки «Радиотехника S-90», «Электроника 25АС-028».., проигрыватели «Арктур 006», или «Вега», кассетная дека «Маяк», «Вега» или «Яуза» с японским лентопротяжным механизмом (у совсем продвинутых)…

Регуляторы тембров, как правило, были вывернуты в крайнее максимальное положение, слушалось диско 80-х, "старики" продолжали слушать рок (западный и русский), а «продвинутые» открывали для себя что-то типа «Depeche Mode», группу Can с Холгером Шукаем, всякую альтернативную и другую музыку, претендующую на глубину и запредельность в возрасте наивысшей гормональной активности.

Звучание этой музыки на их новой аппаратуре отличалось откровенно выделенными звуками в области высоких и низких частот. Я бы не сказал, что была какая-то разборчивость в воспроизведении этих систем, просто таинственным способом все были загипнотизированы информацией, что колонки «S-90» воспроизводят диапазон частот близкий к полному, слышимому человеком. Как можно было продолжать слушать на ламповой «Симфонии», где данные указывались 40-16 000 Гц в лучшем случае? Тем более, что низкочастотный грохот колонок «S-90» количественно явно побеждал мою ламповую радиолу, а неразвитое мышление считало, что чем больше баса, тем лучше. Западных, качественных, современных тому времени образцов, я не слышал. Да и где это можно было услышать простому советскому студенту?

Я решил тоже приобрести современную советскую аппаратуру. Справедливости ради надо сказать, что компонентную аудиосистему в 80-е могли позволить себе немногие, а импортную, даже на уровне «Pioneer» или «Akai», только спекулянты, или заядлые аудиофилы того времени. Ведь даже отечественная стоила по зарплатам того времени не дешево. Средняя цена за компонент высшего класса колебалась от 450 до 700 рублей. Заработав деньги (в ущерб прилежного посещения лекций в институте) я стал расспрашивать товарищей о современной аппаратуре.

В результате я стал обладателем усилителя «Кумир 001», «S-90», «Яузы 221» (которая впоследствии была заменена на деку «Рапри 101», а последняя на «Pioneer») и проигрывателя грампластинок «Эстония 001», так как в одном из магазинов этот проигрыватель высшего класса продавался вдвое дешевле из-за брака в логике программирования дорожек.

2.

**Начало проблем с восприятием, слухом и вкусом.**

Приобретение сопровождалось неописуемой радостью. Ничто не смогло бы скомпрометировать покупку. Паспортные данные говорили, что лучше моих колонки могут быть только вдвое крупные по размеру; усилителей лучше нет, а кассетная дека «Техникс» (не помню какая, но по каталогу имеющая более высокие характеристики, чем у «Яузы») стоила в несколько раз дороже Яузы, что полностью исключало даже мечты.

Сразу заметил первое отличие от ламповой радиолы: когда я крутил ручки тембра на радиоле, было ощущение смещения вглубь и приближения звуков высокого и низкого диапазона, но заметного обеднения тембров не было; новую же систему, практически невозможно было слушать при нулевых положениях регуляторов тембра – звук был очень бедным и нединамичным.

Только прибавив низкие можно было получить какой-то субъективный объем, но это требовало и прибавления высоких частот для баланса. Если я никогда не слышал бы воспроизведения радиолы «Симфония», мне показалось бы что так и надо. Но в сравнении со старой радиолой середина стала передаваться нединамично, хлесткость и тяжесть выбросов ненатурально, более того, и детальность и артикуляция и динамика воспроизводились по-разному в разных частях диапазона. Пространство записи не было единым, оно как будто состояло из гипертрофированных высоких и низких звуков непонятной природы. Совершенно не ощущалось дыхание звуков на самых тихих громкостях (то, что научно называется микродинамикой). В наушниках через радиолу, я слышал музыкантов, а на новой системе – три звука: высокие, низкие и голос солиста.

Это интроспекция, но в то время - «иглоподобность» высоких частот и крупный гул на низких заставляли верить, что система передает полный диапазон. Полный диапазон в стандартном инженерном понимании рядового специалиста. Чего еще надо?

\*\*\*

Повторюсь, что это интроспекция, всего этого я тогда до конца не понимал. Точнее, не мог дать верной оценки достоинствам и недостаткам воспроизведения.

Моя бабушка, Заслуженная артистка балета (в 30-е годы) Галя Арут, звучание оркестра которой, как вы понимаете, было знакомо не понаслышке, попросила меня включить эти новые чуда инженерии, чтобы она воочию убедилась в истине научно-технического прогресса. После пяти минут прослушивания семидесятипятилетняя женщина сказала: «Здесь нет музыки! К тому же, эта аппаратура очень сильно бубнит!». Я подумал: «Бедная старушка, уже ничего не понимает!». Дедушки, к тому времени, уже не было в живых.

3.

Этот период жизни сейчас воспринимается, как сумма многих обстоятельств. Первое, это отсутствие опыта, доверчивость, низкая образованность, точнее недостаточная, чтобы делать адекватные связи между имеющейся информацией, плюс, как я уже отметил выше, «павлинное состояние мышления».

Естественно, что я и сам в этот период стал больше увлекаться рок музыкой, чем классикой. К. Г. Юнгом в науку «психология» введено понятие *синхронии*. Звучит оно так: *синхрония* **-** это явление**,** демонстрирующее, что при определенных обстоятельствах события во внешнем мире значимо совпадают с внутренними психологическими состояниями.

Вот это явление синхронии и произошло в моей жизни – аппаратура сменилась на худшую, а я заболел меломанией популярных жанров. Причем, по Юнгу, в этом случае нет первопричины: то ли я вдруг по неизвестным причинам резко поглупел, то ли аппаратура явилась виновником и катализатором моего падения – неизвестно. Во всяком случае, «аудиофилия» часто сопровождается уверенностью больного в том, что именно аппаратура не дает возможности до конца понять произведение, или является виновницей недостаточного количества эмоций. В этом, очень часто есть большая доля правды, но еще чаще - нездоровое состояние. Но об этом позже.

Мое оглупление сопровождалось обратным убеждением: в сознание, откуда не весть была внедрена уверенность, что все с точностью наоборот: новая моя аппаратура лучше, а рок-поп музыка - более *актуальная*.

Тем не менее, я, чуть позже обратил внимание, что даже слушая музыку на этой системе, я слышал не совсем так, как многие знакомые. Когда я с товарищами делился впечатлениями от новых альбомов рок-групп, меня удивляла другая природа их восприятия. В разговоре я пытался обсудить ту или иную музыкальную находку ансамблевого исполнения музыкантов. Но в беседе выяснялось, что они в музыке слышат только те три звука: высокие, низкие и голос; иногда его заменял особый сольный проигрыш какого-нибудь инструмента (чаще всего соло-гитары), специально выведенного между куплетами рок-композиции. Потом, анализируя их восприятие, я понял, что многие из них никогда не слышали нормальной аппаратуры, и не привыкли слышать раздельные инструменты; их сознание не вычленяло из звучания разные партии музыкантов, они просто слушали напряженные эмоциональные звуки, искаженные до неузнаваемости советской аппаратурой 70-80х годов.

Конечно, в этой ситуации больше повезло тем, кто учился музыке: их слуховой опыт имел представление о звучании инструментов, ансамблевости исполнения, полифонии и т.п. Но меня удивляло, что для многих и музыкальное образование не имело большого значения. Немало людей, окончивших музыкальную школу, музыку ненавидели. Кто-то считал, что все в музыке понимает, но не мог понять моих простых мыслей, хотя хорошо знал музыкальную грамоту. Притом, что мысли о музыкальном содержании, которые я в тот период был способен формулировать, не были неординарными. В общем, я понял, что музыкальное образование условие необходимое, но не достаточное для *понимания* музыки. Большинство так оценивали качество музыканта: хороший музыкант это тот, кто без ошибок может сыграть произведение на инструменте! Словом, ничего сложного они в музыке не видели. Да и сейчас, и всегда, будет много таких людей.

Глава 5.

1.

**О Промысле.**

Я не сторонник гаданий и предчувствий, тем более не фаталист. Однако, глядя на пройденный путь, вижу, что все происшедшее со мной, словно какой-то невидимой рукой выстроилось в том порядке, чтобы я опытным путем познал то, чего не имел и не мог знать по рождению, воспитанию или классическому обучению. Удивительно то, что даже когда я рассматриваю две информации, свалившиеся на меня неожиданно, я понимаю, что если они свалились бы в обратной последовательности, я ничего бы и не понял.

Так, я почему-то перестал читать в студенческие годы, хотя будучи абитуриентом, меня не оторвать было от книг. Сейчас понимаю, что если меня формировала бы та литература, что была популярна и модна у большинства студентов, я был бы не тем, кем являюсь сейчас. Но путь мой лежал через другую последовательность информации, через научную, философскую и духовную литературу. Поэтому сейчас я те произведения исследую и оцениваю совсем не так, как мог бы в то время. Они сейчас не опасны для меня, так как становление мое происходило без их участия, строясь на других ценностях. Я не могу сказать, что сознательно приложил к этому руку. Я знаю как это произошло, но не могу ответить на вопрос «за какие заслуги», - потому что их нет. Это и есть для меня –Промысел.

Начало моего музыкального прозрения через Лунную сонату Бетховена, было тоже в ряду таких необъяснимых событий в моей жизни. Осознанно или по принуждению, я никогда не пришел бы к ней. Просто классику слушали мои деды, отец никогда не пропускал по телевидению передач с народными, аутентичными, песнопениями, как армянскими, так и других народов. Те псевдонародные пения, что сейчас по телевидению представляются как нечто, имеющее отношение к культуре, в моем доме никогда не звучали. Классику слушали те мои родственники и знакомые, которые отличались высоким интеллектом. Они глубоко разбирались не только в своей науке, но и в других областях. Другие представители моей семьи – мягко говоря, не имеющие ученых степеней - конечно отличались. Они были не такими интересными собеседниками и повествователями, их рассуждения не хотелось слушать раскрыв рот.

Тогда, видимо, у меня произошла *психологическая установка,* что классическую музыку слушают развитые, начитанные, умные и интеллигентные люди. Поэтому, если я чего-то не понимаю в ней, будучи ребенком, то это от моей глупости и неразвитости; потому, что классическая музыка сложна для моего примитивного ума и страстной натуры, а не от того, что эта музыка несовременна или скучна. Это ощущение было искренним, я не злился и не завидовал понимающим.

Здесь я это говорю потому, что хочу особо отметить, что многие представители современной молодежи, с легкой руки телевидения и средств массовой информации, считают классическую музыку именно *несовременной, скучной и менее динамичной.*

В их понимании, рок или поп звезда – это тот же уровень, что Бах или Моцарт; только эта "звезда" – наш современник. Я даже, порой, слышу подобные мысли у *именитых классических исполнителей*. Только вот эту именитость им почти всегда делает телевидение, а не меломаны, собирающие лучшие мировые исполнения. Я не буду называть их имена, но, на мой взгляд, у таких конформистов нет шедевров исполнения. Когда я слышу интервью этих знаменитых "классиков" по телевидению, я удивляюсь конъюнктурности их высказываний.

В то же время я прекрасно понимаю, что любители живых классических концертов и любители классической музыки как таковой – совершенно разные категории людей. Те, кто часто ходит на концерты, могут вообще ничего не знать ни о композиторах, ни о содержании произведений. Более того, они на концертах могут испытывать и вовсе немузыкальные переживания. Это просто театралы, у них есть потребность в комплексе действий: живого присутствия, сопричастности к культурному мероприятию, представления себя окружающим, ощущение причастности к интеллигенции и культуре, и тому подобное. Никакие переживания иного времени и пространства, музыкальных событий произведения, чувств, возникающих при понимании музыки – им неизвестны.

Вот к ним, покупающим билеты на концерт, и обращается обычно именитый музыкант, когда говорит популярные вещи. Но как сказано у Окуджавы: "Каждый слышит, как он дышит". Видимо то, чем *дышат* эти «популяризаторы», не позволяет им *слышать* в произведениях классиков тех глубин, которые заставили бы меломанов покупать их записи для своей коллекции.

Классической музыке и классике вообще, будет посвящена отдельная глава, но позже. Сейчас я снова вернусь к своей автобиографии, к тем ее переломным точкам, которые, как мне кажется, изменили мое восприятие произведений искусства, а значит и ход событий в моей жизни.

2.

**Изменение *понимания* литературы в детстве.**

После того, как я открыл для себя Бетховена в 11-12 лет, я уже не мог слушать рок и поп музыку. Ее структура и содержание, а главное ее масштаб казались мне очень просто обозримыми, за ними я не находил ничего невидимого, космического. Как я уже писал выше, в подростковый период у меня случилось помрачение на несколько лет, но выход из него был заложен именно в детстве: внедренная глубоко в душу, истина все-таки нашла позже способ возрождения. И если быть до конца откровенным, то популярная музыка в подростковый период меня не столько интересовала сама по себе, сколько интересовала возможность коммуникации со своими сверстниками. То есть, как я уже определил выше, она для меня стала более *актуальна*. Проблема была лишь в том, что я тогда *не мог*, а может, *не очень хотел* давать себе в этом отчет.

Но раньше, в детстве, я был умнее, чем в подростковый период. Выполняя домашние задания по сольфеджио, я тоже находил неплохие мелодии и музыкальные фигуры, которые вполне были, как мне казалось, сопоставимы с тем, что я слышал у рок-поп музыкантов. Я начал задумываться, а не является ли такое смелое заявление о себе, как это делают рок-поп музыканты, результатом ограничения их умственных и интеллектуальных способностей. Мне, например, и в голову не пришло бы выставлять на всеобщий суд то, что я сочинил. Потому, что это мне казалось *ограниченным*. Вот в музыке Баха, Моцарта и Бетховена действительно не было видно никаких границ. Очередной раз, прослушивая произведения старых классиков, я думал, как вообще простому смертному человеку может придти в голову такое?

Однако очевидно и другое – в тот период я все равно *не мог понимать классику* так, как понимаю ее, к примеру, сейчас. Тут главное не впасть в заблуждение – восприятие в детстве не было всеобъемлющим. Но классика - поэтому и классика, что она никогда не бывает постижима до конца! В любом возрасте! С возрастом открываются *новые уровни*. Этим она отличается от популярной музыки. В этом и ее трансцендентность!

Мысли об ограниченном мироощущении авторов мне приходили не только при прослушивании музыки. Надо сказать, что *открытие литературы* тоже было внешне случайно. Но оно как две капли воды было похоже на музыкальное, поэтому я, вкратце, поделюсь опытом. Оно тоже повлияло на мою судьбу и мировоззрение, и произошло именно тогда, когда должно было произойти.

\*\*\*

**Формулировка определения *«понимать»*.**

Перед тем как вспомнить первые впечатления от воздействия *поэзии*, думаю, что следует дать *первое* из четко сформулированных определений слова «*понимать*». Это определение промежуточное, неокончательное, и одно из множеств – так как именно глубокому анализу определения «понимать» посвящена данная работа, а, значит, это определение не может быть формулировкой всеобъемлющего объяснения. Однако слово «понимать» настолько потеряло свою истинную глубину, что настало время описать его хотя бы какой-нибудь *понятной формулой*, чтобы не было впоследствии недоумений. А пришел я к этой необходимости после одного реального случая.

В разговоре с одним моим знакомым, я возмутился тем, что журналистка, берущая интервью у одной замечательной русской писательницы, не знала содержания "Евгения Онегина", на которое та писательница сослалась. Фамилию умышленно не называю, чтобы не было желания искать в интернете. Не хочу из этого случая делать исключение, так как сейчас такое сплошь и рядом. Меня возмущало то, как такие журналисты сейчас допускаются до работы на телевидении?!

Мой знакомый заявил, что я говорю несуразицу. "Как человек может не знать «Евгения Онегина», ведь это школьная программа?" - сказал он. Это последнее высказывание ввергло меня в ужас больше, чем необразованная журналистка. Получается, что некоторые люди считают, что если тот или иной человек читал, то есть *физически водил глазами* по строкам произведения, то он его *знает*. Но еще страшнее, что он наверняка уверен, что *понимает* произведение.

***Понимать* произведение – это значит, что оно вошло *в системные связи* читающего, слушающего или смотрящего. Значит, что оно *изменило и продолжает изменять качество и смысл жизни*, влияет на последующие поступки. Это значит, что произведение теперь является *частью* личной душевной *системы*, через которую *познается мир*.** Произведения классиков обладают именно таким трансцендентальным свойством.

Ни факт самого *чтения* или *слушания*, ни факт *узнавания*, ни факт знания *наизусть* – *не являются признаками понимания* произведения. Более развернутое и точное обобщение я сделаю ниже, после рассказа о начале понимания мной литературы.

3.

**Продолжение автобиографии. Встреча с поэзией. Психология развития и становления личности. Китайские трактаты о возрастных становлениях человека.**

Мне было тогда 12 лет. В этом возрасте я уже знал наизусть все стихотворения, которые только может знать ребенок этого возраста.

\*\*\*

Проводя теперь анализ, могу сказать, что очень многое, из того, что знают дети, ими *не осознается*. Можно знать наизусть, но не все понимать, можно понимать частично, в меру своей развитости, а можно и вообще ничего не понимать. И как вообще приходит понимание и что для этого необходимо? Мне кажется, что какую-то систему мне удалось осознать позже, когда я увлекался литературой по психологии и философии. Я обратил внимание и запомнил некоторые важные человеческие мудрости. Сделаю отступление и расскажу о них, так как их рассмотрение может добавить к пониманию вопроса очень важные детали.

Сначала мне попала книга об одной из китайских теорий развития и становления личности. Позже я изучил разные работы европейских авторов на тему «психологии развития личности». Коротко, суть теорий в том, что человек на пути своего становления проходит разные этапы, которые характеризуются разными психическими, интеллектуальными и духовными состояниями. Все европейские работы обычно подробно рассматривают каждый период, особенно детский, когда индивид склонен получать и фиксировать в себе ту или иную по сложности и существу информацию. Европейская наука даже установила, что человеческий ребенок и детеныш животного до определенного возраста могут развиваться почти одинаково, но после определенного момента, человек продолжает развитие, а животное останавливается, оставаясь в этой точке интеллектуального развития на всю оставшуюся жизнь. Детеныш шимпанзе дольше всех других животных «сопровождает» развитие человеческого ребенка – около полугода. Много написано также о развитии и познании в детский, подростковый и юношеские периоды. О познаниях, восприятии и развитии в зрелом возрасте, европейская наука говорит в специализированных и широко не рекламируемых работах. К тому же они научны, написаны на непонятном большинству языке.

Китайская система не имеет такой научной терминологии и объясняет некоторые вещи просто и доступно. Так, в одном из трактатов, были приведены временные интервалы становления личности, которые, в принципе, совпадают с европейскими наблюдениями, но имеют одну интересную особенность. Китайцы не делят знания на разделы для узкого изучения психологии детей, подростков, юношей и т.д. Они описывают полное становление личности в течение жизни – как общую стратегию. Так, в одном из трактатов было сказано, что период с 14 до 21 года определен как период полового становления, период с 22 до 33 лет – профессионального становления, с 33 до 42 лет – духовного становления, с 42 до 49 лет – периодом становления мудрости. Только после 49 лет, в одном из китайских трактатов, признавали за человеком право считаться полноценным человеком, прошедшим весь цикл становления. Именно после этого возраста человек может давать ценные и дельные советы другому, так как уже состоялся. Здесь приведена одна из китайских теорий, на самом деле их много, отличаются они деталями, временными границами и т.д. Но самое главное, что я вынес оттуда и самое ценное, что мне видится в этих теориях – это то, что китайцы утверждают, что *не все люди проходят все этапы становления* – многие застревают в развитии на каком-то этапе, многие запаздывают. Сравнив позже эту информацию с европейской, я понял, что западной и отечественной науке это также известно. Просто европейская цивилизация придерживается более гуманных принципов при обнародовании информации. Она не распространяет информацию о психических и душевных дефектах в популярной форме. Может потому, что хранителями этой информации являются не мудрецы, как в Китае (передающие информацию от учителя к ученику), а ученые, работы которых известны только очень узкому кругу специалистов.

Скажем, остановку или торможение развития в детском возрасте открыто называют умственной отсталостью, и создают для больных специальные школы и учреждения. Потому, что поведение таких больных очевидно. Но китайцы утверждают, что многие люди останавливаются в развитии и позже, например, в период полового и профессионального становления, не продвигаясь до следующих этапов до конца жизни. Какие поведенческие особенности проявляет индивид в период, скажем, полового становления? Не рассматривая особые случаи в семьях с духовными приоритетами, попытаюсь перечислить очень часто встречающиеся поведенческие особенности: не имеет авторитетов, мало читает и считает всех дураками, безудержно страстен, горделив, самоуверен, безответственен, днями думает о противоположном поле и победах на любовных фронтах, играет в азартные игры, сидит днями и ночами в интернете, имеет непреодолимую болезненную потребность в активном и интерактивном общении, сквернословит (часто бессознательно указывая, таким образом, на свою зрелость), любит анекдоты и шутки, вечеринки, клубы, тусовки, злоупотребляет… Можно долго продолжать. Соотношение между указанными характеристиками может варьироваться от индивида к индивиду, но все они указывают на незрелость и отсутствие мудрости. При этом наш герой может прекрасно учиться, знать какую-нибудь точную науку, менеджмент или юриспруденцию, потому что в этом возрасте умственные способности вполне позволяют изучать любую науку. А теперь представим, что человеку уже 30 или 40 лет и он работает в престижном месте. Если даже его поведение будет содержать все перечисленные выше особенности, никто в европейских странах и не заподозрит, что этот человек остановился в своем развитии и страдает психическими и умственно-душевными расстройствами с точки зрения китайских трактатов или научной психологии. Однако каков уровень *понимания* и *широта сознания* такого неразвивающегося человека? *Он будет первый отстаивать свободу во вкусах, отсутствие вечных ценностей и уверенность в необходимости свободно выражать любое мнение, публично охаивать и смеяться над классикой и ее любителями, показывать свое превосходство тем, что он ее не любит и является приверженцем современных зрелищ, найдет всяческое оправдание своей ненормативной лексике и т.д.*

Надо обратить внимание на то, что в юношестве люди довольно быстро меняются, а интервалы становления по китайским источникам – довольно большие. Будет иметь значение, например, на какой точке шкалы остановилось или задержалось развитие. В пятнадцать лет поведение человека значительно отличается от того, которое будет в двадцать лет, несмотря на то, что этот интервал отмечен как «половое становление» одним диапазоном. Становление тоже имеет свои стадии. Стало быть, если развитие остановилось на пятнадцатилетнем рубеже, индивид будет более необуздан и эмоционален, чем на двадцатилетнем, хотя, по большому счету, внутренние проблемы этого человека будут теми же. Ну а если торможение произошло в диапазоне, скажем, профессионального становления, то есть в районе 30 лет, то этот человек может вообще казаться талантливым, успешным и культурным.

Хоть все вышесказанное не принадлежит строгой систематизации, хоть европейские источники приводят при описании тех же явлений тысячи уточнений, все же, согласитесь, что информация очень полезная и нам есть о чем подумать. Как запустить остановившееся или толкнуть задержавшееся развитие, я не знаю – это вопрос к психологам. (Кстати, как-то встретил знакомого, после пятнадцатилетнего отсутствия связи с ним. Он в студенчестве только и говорил о женщинах и об отношениях с ними. Ничего не изменилось, как будто бы и не прошло столько времени.)

Тем не менее, даже опираясь только на европейскую классическую науку, следует отметить, что *уровень и качество восприятия человеком разных явлений, зависит от его возраста.* Причем, интеллектуальный и духовный возраст бывает, что не соответствует биологическому.

Например, кто глубоко разбирается в музыкальных интерпретациях исполнителей, со мной согласится, что игра любого вундеркинда отличается от трактовки великого музыканта. Вундеркинд только удивляет неискушенную публику, и удовлетворяет тех, кто *не понимает*, следовательно, не углубляется в содержания классических произведений. Мнение, что в молодости музыканты играют лучше, мне не совсем понятно. Мне не пришлось столкнуться с подобным явлением. Но со случаями потери таланта вундеркиндами в зрелости – историй много. В детстве ими движет, многих умиляющая, детская непосредственность и милая непродуманность. Зато в игре могут быть слышны детали, которые обычно теряются при взрослении, так как с возрастом, большинство людей становятся более зависимы от страстей. Взросление им противопоказано. Конечно же, это всех не касается, есть исключения, к примеру, тот же Моцарт. Но это другие случаи. Обычно *великий музыкант* с возрастом, проходя все этапы становления, играет глубже и, следовательно, интереснее. Но такая позиция верна *только для ценителей глубины.* Другие почитатели звучания классических инструментов обращают внимание, что в молодости тот или иной музыкант играл эмоциональнее. В общем, кто чего ищет…

**Исходя из вышесказанного следует, что ребенок и подросток, в принципе, не могут *в достаточной для понимания степени* воспринимать классические произведения (любых жанров). Они их могут *понимать* частично, в меру своего *возраста* и *развития.***

**Из изложенного также следует, что *не каждый человек,* достигший зрелого биологического возраста, *способен понимать* классику. Для понимания любой классики требуются: *интеллектуальный багаж,*  обязательное *духовное становление и мудрость.***

**В зависимости от истинного, а не биологического, возраста, то есть в зависимости от того, в какой точке становления находится индивид – зависит интерес и понимание *предмета познания.***

Мудрость, к примеру, абсолютно необходима для понимания искусства периода классицизма.

\*\*\*

**История включения понимания поэзии. Роль Владимира Высоцкого в становлении восприятия.**

Вернусь мысленно в свое детство. Поделюсь опытом, как я начал "*Слышать, чувствовать и понимать*" литературу.

В конце 1979 года по телевизору шла премьера многосерийного фильма Станислава Говорухина "Место встречи изменить нельзя".

Фильм "Место встречи изменить нельзя" казалось, смотрела вся страна. В классе мы обсуждали каждую серию и бежали после уроков домой, чтобы посмотреть очередную. Самым масштабным персонажем фильма мне казался капитан Жеглов. Была уверенность, что когда он в кадре, не может произойти ничего страшного, бандиты понесут заслуженное наказание.

Отец мой, геолог по профессии, тогда был в командировке, и приехал, когда уже оставались последние две серии. В титрах я прочитал, что роль Жеглова исполняет артист Владимир Высоцкий, но больше о нем ничего не знал. Первой причиной моего незнания было то, что у нас в доме не было магнитофонных записей и действующего магнитофона, музыку я слушал с грампластинок. Был бобинник, но у подавляющего большинства в то время были уже кассеты. Высоцкий же был известен, в первую очередь, через магнитофонные записи, его пластинки продавались очень редко, надо было о них знать и специально «ловить» в магазинах. Да и песни, записанные на грампластинки, составляют очень малый процент его творчества. Я же после того, как начал понимать классику почти перестал слушать эстраду, поэтому не заходил в эстрадный отдел магазина (тут мне надо снова напомнить, что перестал слушать до подросткового периода; потом было временное помутнение…).

Вернувшись из командировки, отец посмотрел со мной четвертую серию. Он спросил, знаю ли я что-нибудь об актере, который играет Жеглова. Я сказал нет. Тогда он мне сказал, что это знаменитый исполнитель песен. "Не пел ли он в предыдущих сериях?" – спросил отец. Я сказал, что не пел, но про себя подумал: *как вообще можно петь таким хриплым голосом?* Тем не менее, я отметил для себя, что голос Высоцкого мне очень нравится. Несмотря на хрипоту, он очень красивый по тембру.

Прошло полгода, вернувшись с летнего отдыха в 80-году, в первый же день, у ребят, делившихся летними впечатлениями, я узнал, что в Москве от сердечного приступа умер Владимир Высоцкий. Стало как-то не по себе, было ужасное ощущение, казалось, произошло что-то страшное, хотя Высоцкого я знал только по роли в фильме.

Через несколько дней, зайдя в магазин грампластинок, меня почему-то занесло в эстрадный отдел. На прилавке лежал гибкий миньон с портретом Высоцкого. Хотя меня эстрада не интересовала, но я подумал: надо обязательно ради интереса послушать, как можно петь таким хриплым голосом. *Именно то, что мне было интересно как можно петь хриплым голосом и стало, как мне тогда казалось, толчком, отправной точкой возникшего внутри желания, во что бы то ни стало - это узнать.*

4.

Мне почему-то показалось, что приобретение данной пластинки - вопрос жизни и смерти, что вся жизнь перевернется, если я ее не услышу. Надо сказать, что в жизни таких сильных ощущений немного, хватит пальцев одной руки.

Я не помню, как мне все же удалось купить эту пластинку, по-моему, удалось убедить в ее необходимости отца. Но хорошо помню первое прослушивание. Знакомый по фильму, богатый обертонами голос, в неведомой манере кричал "Вдоль обрыва, по-над пропастью по самому по краю, я коней своих нагайкою стегаю, погоняю..."

Я начал чувствовать причастность к новой реальности. Я никогда не слышал, чтобы в песне было так много сказано за 4 минуты! Для меня эстрадная песня была развлечением для домохозяек. Чтобы они на кухне, готовя обед, могли разделить с эстрадным певцом сентиментальные чувства, и поделиться потом ощущениями с подругами по телефону. Сам я никогда не мог серьезно слушать эстраду. Очень часто я ловил себя на мысли, что мне стыдно серьезно слушать слова этих песен. Я точно еще не понимал *почему*. Продвинутые одноклассники и ребята во дворе, все слушали рок 70-х, кто-то - только появившееся диско. Я поступал так же. Может потому, что не понимал слова? Сейчас не могу дать точный ответ.

Но в песне Высоцкого было не просто много сказано. Казалось, выдели из нее любых пять слов, и они тоже будут шедевром. "Иль это колокольчик весь зашелся от рыданий, иль я кричу коням, чтоб не несли так быстро сани». Песня стала вызывать у меня такие глубокие чувства, что я подумал, что автором текста, наверное, является какой-нибудь известный классический поэт. Мне даже стало обидно, как это я до сих пор не вникал в классическую поэзию. Я стал судорожно искать на конверте автора стихов, но на нем, кроме названий песен, ничего не было! Я возмутился в присутствии отца, мол, как можно на конверте не указывать автора таких прекрасных классических стихов! Отец посмотрел на меня как на сумасшедшего: «Ты что не знаешь, что Высоцкий сам автор своих песен?»

Я впервые почувствовал, что несет в себе настоящая поэзия…

\*\*\*

Как после этого можно серьезно относиться к словам из рок и поп-песен? Да и каким англичанам из рок и поп-групп доступен такой уровень? Я чуть ниже, когда буду высказывать свою позицию относительно классики и русской культуры, выскажу еще одно свое мнение на этот счет. А пока хочу дать затравку: не считает ли читатель, что *русские переводы* произведений западной классики, например Михаила Лозинского и Бориса Пастернака, дают этим произведениям новый, более духовный смысл, чем несет в себе оригинал?

А тогда я побежал к газетному ларьку, чтобы купить «Литературную газету». Мне не терпелось узнать, какие еще современные поэты творят в наше время. Свой путь в классической литературе я сейчас рассматривать не буду, это не по теме.

Итак, первое воздействие поэзии на себя я испытал благодаря песне Владимира Семеновича Высоцкого "Кони привередливые", а через год я знал наизусть почти все, что удалось достать и переписать. А удалось достать много. Тогда у меня сильно развилась память на запоминания стихов. Я запоминал почти с первого раза любые стихотворения, размером в страницу. И это тоже большая внутренняя победа!

К тому же стал развиваться художественный вкус и понимание *верного интонирования*. О том, как интонирует слова Владимир Высоцкий во время пения своих песен, можно защитить не одну диссертацию. Думаю, что это действительно достойная тема для научного изучения. В то время, аналоговые записи, даже шумные и некачественные с сегодняшней точки зрения, позволяли слышать малейшее изменение голоса; помню, что даже разные фонограммы одной и той же песни позволяли понять новый оттенок мысли, другой подтекст или новую глубину – только за счет *другой* интонации Владимира Семеновича.

5.

Мне хотелось этим воспоминанием обратить внимание на то, что, видимо, очень часто необходима отправная точка, первый толчок, после чего мистическим способом начинают открываться истинные пласты *глубинного восприятия*. Они позволяют в последующем *постигать и познавать систему Мирозданья*. Надо эти познания искать и быть к этому готовым.

\*\*\*

Популярность Высоцкого в начале восьмидесятых была не такой безусловной как сейчас. Многие относились к его песням как к «блатняку», другие – как к антисоветчине и т.д. Я, будучи ребенком, искренне возмущался и обижался на людей с таким отношением к Владимиру Семеновичу. «Неужели они не слышат его стихов?!» - возмущался я. Но потом понял, что очень велика *сила общественного мнения* для многих! Особенно, если они *не умеют или не хотят понимать.* Очень многие руководствуются мнением большинства при необходимости дать оценку чему-нибудь. Позже, эти же люди, которые воротили лицо от упоминания Высоцкого, когда о нем официально заговорили почти отовсюду, стали также признаваться в любви к его поэзии, и говорить, что всегда почитали его талант. Чтобы не быть обидно обманутым и не впасть в заблуждение, никогда не следует ориентироваться на чье-то мнение – особенно на мнение большинства! Надо *учиться самому давать оценки*, в крайнем случае, советуясь с интеллигентными людьми. Следует обратить внимание на то, кого на Руси называли *интеллигентным* человеком. Об этом можно будет прочитать чуть ниже.

При даче оценок, следует быть очень внимательным и осторожным, никогда не опускаться до греха *осуждения.* От оценки до осуждения – один шаг! Оценка – «этот человек поступил плохо»; осуждение – «этот человек плохой».

\*\*\*

Я уже говорил, что к моменту, когда я открыл для себя воздействие поэзии благодаря Высоцкому, я знал наизусть много стихотворений. Среди них были и фрагменты из "Евгения Онегина" и почти все сказки Пушкина.

Конечно, сейчас на вершину всей мировой литературной культуры, я ставлю Александра Сергеевича Пушкина.

Так почему, зная его стихотворения наизусть, мне *тогда не открывались в должной мере его творения?* Почему не происходило того, что называется художественным воздействием на системные связи личности. Почему не менялось мышление?

Я часто думал над этим вопросом и могу назвать несколько причин.

В качестве результата анализа выделю основные положения.

**Причины, по которым могут не открываться произведения классики в должной мере.**

*Первая* причина та, что часто взрослые очень *агрессивно навязывают общие истины*, но сами их не придерживаются. Ребенок не видит необходимости познания того или иного, потому что его родители сами без этих знаний прекрасно обходятся, но его почему-то заставляют изучать. Думаю, ребенку в этом случае не хватает опыта адекватно воспринять информацию, а неизреченная трансцендентная внеопытная передача от родителя к ребенку произойти не может, так как родитель сам нуждается в помощи.

*Вторая* причина - это «*дух противоречия»*. Когда на ребенка кричат за то, что он чего-то не знает, или в принудительном порядке хотят добиться того, чтобы он что-то учил, ребенок из-за «духа противоречия» не хочет этого знать.

Все, что я постиг, пришло ко мне не насильственно, а через умных и авторитетных людей, для которых данные стихии были системообразующими и носили необходимый их душе организующий характер. Все, что я мог бы знать, но не знаю, потому, что упущен нужный момент и потеряна детская способность к изучению, это то, что мне силой, в принудительной форме пытались навязать взрослые.

*Третья* причина - это *форма, определяемая эпохой и временем* написания произведения. Написанное нашими современниками всегда легче воспринимается, хотя бы потому, что знакома манера изложения, понятен язык. Художник пишет тем языком, который соответствует его глубинному состоянию. Этот язык почти не поддается управлению со стороны психики. Именно поэтому, имеет большое значение, на какой почве был взращен художник. Но это вопрос культурологический, а я в последующем, в разделе "О классике и классической музыке", попробую сформулировать свои соображения по этому поводу.

*Следующей,* и очень важной причиной, может быть *самообман.* Человек может не понимать произведений, но испытывать какие-то *эмоции, иногда достаточно сильные,* вызванные вовсе не самим содержанием, а косвенными причинами. Например, бывает так, когда рядом с человеком есть восхищающиеся товарищи или сожители: неважно, друзья, родители, жены и мужья или другие родственники. Человек может купаться в восторге от похвал и доброго к нему отношения со стороны любимых людей, абсолютно атрофировав в себе *энергию истинной природной мотивации к познанию.* Эту мотивацию начинает замещать мотивация, *возбуждающая восхищения.* Часто это начинает сопровождаться психологической несостоятельностью, то есть полной *зависимостью* больных от близких людей. Такое состояние тормозит развитие, а то и вовсе его останавливает. У взрослых людей, в тяжелых случаях, порой, наблюдаются детские поведенческие особенности. Хотя их рассуждения для несведущих людей могут показаться вполне разумными. Такое состояние, чаще не контролируется и не осознается самой жертвой. Вообще, *нездоровые духовные состояния* значительно сложнее осознаются, чем любые другие болезни. В данном случае, думаю, ответственность должна лежать на более зрелых, может быть, более старших участников отношений – как на более опытных.

Ну, и, наконец, *самая главная причина* - это *уровень и масштаб художественного творения*. Невозможно постичь того, к чему не готова душа. Нельзя созерцать *то,* опыт познания *которого* в глубине души неинтересен. Причины могут быть разные: недостаточное образование, низкий уровень духовного и интеллектуального развития, или попросту, недостаточный «*опытный возраст»*, не всегда линейно коррелированный с биологическим.

**Для движения к высокому нужно:**

**очиститься от наносного, «заземлиться» для успокоения, «обнулить» оценочную шкалу, сбросить предвзятое отношение, отстраниться от чужого влияния, отбросить мнения толпы, - и тогда, вероятно, можно почувствовать тягу к неизведанному.**

**Для того чтобы постичь высшие творения классиков, необходимы:**

**природный высокий уровень интеллектуальных способностей;**

**постоянная внутренняя энергия, называемая психологами *мотивом*, требующая новых знаний, творческих открытий и духовного роста;**

**достаточное для запуска механизма *понимания* интеллектуальное развитие, идущее от гармоничного образования;**

**жизненный опыт, достаточный для *понимания* конкретной идеи автора.**

\*\*\*

Почему я тогда не понимал Пушкина? Потому что Пушкин – автор для взрослых. Я не способен был в том возрасте даже размышлять на должном для *понимания* его произведений уровне! Все на что был я способен – восхищаться красотой слога и неожиданностью событий повествования. Александр Сергеевич Пушкин - созерцатель бесконечных Вселенских взаимосвязей. Его произведения – активнейшие преобразователи души и интеллекта, к тому же высокодуховные (за исключением некоторых ранних произведений, за которые он раскаялся и получил отпущение у священнослужителя). Он учитель, он развивает способность эти взаимосвязи *понимать!* Он приводит к *познанию мира* через них. Тех, кто считает, что Пушкина понял до конца и не хочет к нему возвращаться, можно только искренне пожалеть. И к этому добавить нечего…

Собственно, внутренняя энергия питается от произведений классики, так, что можно сказать, что желание творить и потребность в постижении классики работают в содружестве, синергично, поднимая личность все выше и выше.

Когда человек стремиться к истинному, он находит путь. Родители всегда в долгу перед детьми, чтобы им открывались истинные пути, а то скучающая по *высокому* глубинная потребность души ребенка, найдет себе ложную замену, и совсем не там, где сама душа хотела бы.

\*\*\*

6.

**Об изменении планки восприятия.**

Два случая, связанных с формулой *понимать*, явились для моей психики переломными. Это вышеописанные события, произошедшие с определенным интервалом, когда для меня открылись музыка и литература.

Я хочу заострить особое внимание именно на эти два случая, вот по какой причине. Можно было бы долго и подробно рассказывать об открытии для себя глубин разных великих художников, и всякий раз это был бы рассказ о мистическом первом входе во вселенную каждого, потому что великие творцы не похожи друг на друга. Открытие каждого позволяет расширять свое мировоззрение, а значит и сознание.

Но описанные выше два случая сопровождались еще очень знаменательными событиями. В связи с тем, что они были на переломе моего становления, их появление в моей жизни отличалось одной особенностью. *А именно, как только я понял Лунную сонату, моя планка восприятия изменила значение*. Как на спортивных мероприятиях. Если ты ученик, и тренируешься для взятия определенной высоты прыжка, то ты имеешь задачи только для этого уровня. На большее ты пока не способен. Но Олимпийский чемпион, каждый раз заказывает новую высоту, для взятия нового рекорда; или тренируется на тех значениях, которые необходимы для последующих рекордов. Те высоты, на которых тренируются в спортивных школах, для чемпиона уже пройдены. Они не нужны и неинтересны.

Помните, как у Высоцкого:

Разбег. Толчок. Полет -

И два двенадцать

Теперь уже мой пройденный этап.

И пусть болит моя травма в паху,

Пусть допрыгался я до хромоты,

Но я все-таки был наверху,

И меня не спихнуть с высоты.

Как только мы открываем новую высоту в искусстве, сразу оценку того, что интересовало до того, можем дать более точно и трезво. Наоборот невозможно, потому что новая высота расширяет сознание, и оно, сознание, становится способным правильнее оценить более простое. Ограниченным сознанием не познаются и не воспринимаются крупные и информационно емкие формы.

7.

До Бетховена, я слушал разную популярную музыку, в том числе рок. Теперь, я умышленно не делаю отличий в этих жанрах. Потому что в России, с легкой подачи старых рокеров и других музыкантов популярных жанров, музыка стала делиться не на классическую и популярную (как это во всем мире и во всех каталогах) а на «попсу» и «не попсу», а часто – на «попсу» и «рок». Новое понятие «попса» было введено представителями популярной музыки, видимо для обозначении того, что их музыка превосходит некую другую, авторы которой находятся в списках этого же каталога. Это явление чисто российское, на Западе такого деления нет. Видимо потому, что на Западе под словом «музыка» понимают еще и классическую, а у нас уже лишили этот жанр возможности называться музыкой. На ведущих телевизионных каналах, говоря словосочетание "хорошая музыка", имеют в виду композиции исключительно популярных жанров. И это, мне кажется, случилось, в какой-то степени, из-за нарушения культурной ученической преемственности в 90-е годы. Хотя, официально сейчас модно говорить о культурном превосходстве России, я бы не стал поддерживать это мнение. Эта, внедряемая сейчас отовсюду популярная мысль, очень вредна. Она лишает людей трезвой самооценки, а значит и работы над собой.

Что я могу утверждать точно, так это только то, что в России есть непобедимый духовный стержень, даваемый Благодатью свыше. Поэтому народ может при благоприятных условиях выйти на любой, самый высочайший уровень. Но сейчас культурный уровень, мне кажется, не в самом лучшем положении. Вряд ли что-то можно сделать без некоммерческой общей Правительственной программы для поддержки культуры. Причем поддерживать ее надо поручать не тем, кто под слово "культура" умеет выбивать финансирование на сомнительные проекты, а тем, кто всей душой хочет поднять культурный уровень. А это значит должны быть действительно интеллигентные люди, причем в истинно старом, русском, понимании этого слова.

**Определения слова «интеллигентный» в аутентичном русском понимании.**

В одной старой дореволюционной книге, я как-то прочитал определение слова *интеллигентный* в русском понимании. Не помню дословно, но определение было примерно таким: "Интеллигентный человек - это человек, знающий две и более науки, ведущий духовный образ жизни". Вчитайтесь и вдумайтесь те, кому дорог российский менталитет! Трудно дать более точное определение. В российском понимании - положительное определение человека невозможно без *нравственной* оценки его личности! Следовательно, интеллигент – это не тот, кто носит галстук или здоровается с соседями. Для этого есть другие определения в русском языке, например, манерный, культурный и т.д. *Интеллигент по-русски* – это умный, разносторонне образованный, начитанный, культурный, а главное – *духовный человек.*

Глава 6.

**Новое восприятие.**

1.

После *понимания* Бетховена, во внутренней организации души у меня произошел необратимый переворот. Я как будто стал *понимать* больше и глубже не только в музыке, но и во всем. Правда, внешне такие изменения не всегда заметны. В психологии есть понятия *адаптации* и *индивидуации*. Первое, классическое понятие, означает способность человека приспосабливаться к окружающим явлениям. Второе, более сложное понятие, введено Юнгом, и означает изменение внешнего поведения, и, даже, становление внешней псевдоличности в процессе адаптации; в результате этого "внешний", знакомый окружающим, родственникам, друзьям и коллегам человек, всегда отличается от "внутреннего", истинного, того, который является общей базой, набором огромного количества строительного материала, и который мог бы быть или казаться другим, если бы после рождения попал в другие условия.

*Внешние* изменения невозможны без *внутренних*. Об изменении внешних без изменения внутренних, то есть об актерстве по жизни, много написано книг западными психологами и их последователями у нас. Этим глупым методам адаптации учит современная популярная психология. Но любой развитый человек видит в этом самообман, актерскую игру, которая заканчивается при каждом опускании занавеса. А занавес опускается каждый раз после очередного акта. Напротив, истинная переоценка ценностей и преображение, могут долгое время быть незаметными для окружающих. Зато преобразившаяся личность, очень хорошо их осознает.

То преображение, что произвел Бетховен Лунной сонатой, являлось настоящим. После этого, как будто небо выглядело иначе. Старые, популярные произведения, стали восприниматься *с невыгодной для них громадной разрешающей способностью*. И мир авторов этих произведений, не познавших еще истины, не идущих по пути мудрости, стал просматриваться во всех подробностях, как на ладони. Он стал казаться *наивным*. К нему осталось чувство благодарности за начало, за первые упражнения в новых эмоциях и примитивных чувствах. Но нет ничего скучнее, чем всю жизнь, не развиваясь, топтаться на месте.

И я здесь опять повторюсь, напомнив, что *временное* мое увлечение популярной музыкой в студенчестве было проявлением именно адаптации и в какой-то степени индивидуации, которая обычно меняется в зависимости от *внешних обстоятельств*. Но потом все вернулось на свои места именно потому, что мое сознание уже было *расширено* классикой, оно уже имело *опыт большего познания!* Поэтому очень важно, вовремя открыть в себе *понимание* классики!

\*\*\*

2.

Слегка отвлекусь, потому что вспомнил, как в студенческие годы некоторые сокурсники убеждали, что очень интересно слушать музыку с горячительными напитками, и, особенно, после некоторых наркотических средств. Они утверждали, что восприятие в таких состояниях значительно острее, *понимаешь и чувствуешь* значительно глубже.

Я решил провести на себе эксперимент и попробовать, что же они слышат в таком состоянии. Стать алкоголиком и наркоманом мне не грозило, так как моя психика и организм от природы совершенно не имеют склонности к состояниям "отключения" и "размывания" сознания. Напротив, мой организм имеет сильную сопротивляемость относительно опьяняющих зелий, я могу абсолютно трезво размышлять почти в любом состоянии. Хотя я ощущаю некоторое отклонения от нормы в нетрезвом состоянии, но в этом состоянии мне все же удалось исследовать очень важные явления в психике.

Любителям "улетать" кажется, что они расширяют сознание и воспринимают больше, но в реальности, даже откровенно суженный уровень восприятия, начинает казаться Вселенским. Это великий самообман. Именно Бах, Бетховен и другие представители классики перестают адекватно восприниматься в первую очередь. Объем и масштаб их произведений, сложные системные взаимодействия в фактуре их произведений, перестают вмещаться в нетрезвую психику. Но в связи с тем, что создается иллюзия расширенного сознания, любитель этих состояний думает, что те две-три мысли, которые он ухватил из бесконечного числа реально существующих в этих произведениях, важны и огромны, как Вселенная. То есть, на самом деле, в наркотическом состоянии снижается планка восприятия, но включается иллюзия, что она поднялась. Об заниженную планку начинают стучать мысли и эмоции, а из-за уменьшенного объема сознания стук получается очень громким. Отсюда, у неопытного, никогда не слышавшего истинного Баха, возникает впечатление, что он понимает то, чего не понимал. На самом деле, все эти явления происходят только на уровне эмоций, и не способны вызывать ни истинных чувств, ни, тем более, *внутреннего развития*. Ощущения проникновения в тайны искусства в нетрезвом состоянии холостые, они ни к чему не ведут.

\*\*\*

3.

После понимания песен Владимира Высоцкого, произошли те же явления во внутреннем моем устройстве, как после понимания музыкальной классики. В общем, мне кажется, что события с музыкой и литературой произошли в один и тот же психологический период моего становления.

Я стал слушать все песни, читать стихи и прозу, статьи и публикации *с тем вниманием,* которому научил меня Высоцкий. И многое стало невозможно читать и слушать! Стало очевидно, что все песни популярных жанров недопустимо глупы. И как можно (думал я в далеком подростковом возрасте) взрослым людям вилять разными частями тела, и громко произносить тексты, которые даже для меня, подростка, уже казались детскими по силе мысли, а, порой, и глупыми – недостойными для нормального развитого взрослого человека!

Тогда я начал понимать, что такое *художественный уровень.* Я стал обращать внимание, что, несмотря на простоту, большинство *народных песен* уровнем превосходят почти любую эстрадную песню. К примеру, чего только стоит русская народная песня "Что стоишь качаясь, тонкая рябина"? Вроде и текст и мелодия несложные. Но есть ли на свете что-то более совершенное? Разве что, может быть что-то *подобное*. Но это тоже будут народные песни, и, никак, не эстрадные!

А кто же подобен Владимиру Семеновичу Высоцкому по уровню текстов (конечно же и мелодий, облекающих эти тексты в такую неповторимую форму передачи содержания, но здесь речь не о музыке)? Подобен Булат Окуджава, подобны поэты русской классики. Но никак не авторы текстов популярных жанров.

Следует обратить особое внимание на слово *подобен*. Это очень важное слово, как в математике, так и философии и Богословии. Подобность в математике визуально очевидна, а в философии и Богословии она указывает на то, что субстанции или объекты могут быть совершенно не похожи друг на друга, но есть нечто важное, что их объединяет (в математике, к примеру, это очертание, форма).

Но об этом чуть позже, в главе о классике.

Глава 7.

**Восприятие музыки в студенческие годы, временный откат назад. Чудесный Промысел и роль аудиоаппаратуры в восприятии.**

Рассказывая о событиях, явившихся переломными в моей жизни, я стараюсь особое внимание уделить тем психологическим процессам, которые сопровождали эти явления. Потому что именно они важны для понимания важных этапов становления и для передачи необходимого опыта. Хотя в реальной жизни событий было в разы больше, но всегда были и есть ключевые. Они открывают какие-то двери, и с геометрической прогрессией начинают увеличиваться последующие подобные случаи. *Без них, в жизни ничего не происходит*, хотя стороннему наблюдателю может казаться, что твоя жизнь полна событиями.

1.

Купив аппаратуру в студенчестве, я решил записать на кассеты всю популярную музыку того времени. Я даже ходил подряд по комнатам общежития нашего института, чтобы собрать все, что есть у однокурсников. Получилось громадное количество кассет, общее содержание которых можно понять, посмотрев современную телепередачу "Дискотека 80-х". Я день и ночь проигрывал эти кассеты, а так же кассеты с классическим роком, но что-то в глубине души меня терзало. Я понимал, что можно пригласить друзей, что можно выпить с ними хорошего вина, можно включить громко эти записи, можно начать совершать движения прищуренной головой с одутловатым взглядом в такт с музыкой, наконец, встать и начать танцевать... Но все это мне казалось деланным. Я не мог поверить, что такое *великое явление как музыка*, ограничивается только этими ощущениями. Но те детские верные знания о качестве и уровне авторов, что я приобрел после известных вышеописанных событий - как-будто кто-то притупил в моем сознании в студенческий период. Велика сила гормонов и юношеской глупости!

Но с течением времени, после службы в Армии, на старших курсах в институте, стало что-то просыпаться и шевелиться во мне. Особенно когда я видел, как мои товарищи беснуются под популярную музыку, мне казалось, что для ее искреннего переживания, надо быть "вечно молодым и вечно пьяным", как поется в песне из известного фильма. То есть, нужно гордиться и радоваться своему *ограниченному сознанию*, еще и, упрекая и смеясь над теми, кто становится взрослее и серьезнее. Позже я понял, что многие действительно находятся в таком состоянии и при этом они абсолютно искренни. Таким способом они бессознательно защищают свою ограниченность, как бы оправдывают себя, но не понимают этого.

В молодости, у людей бушует внутренняя энергия, заставляющая объединяться. Я выше уже говорил о периоде наивысшей гормональной активности. Она, на подсознательном уровне, мешает становлению индивидуальной личности, до удовлетворения инстинкта размножения, - то есть до исчезновения страха от того, что не осуществиться продолжение рода. Это в какой-то степени и есть та самая адаптация. После начала брачной жизни и рождения детей, человек больше способен на самосовершенствование, так как он становится *не так сильно обусловлен* инстинктом продолжения рода. Но в периоде, предшествующем браку, он действительно неосознанно принимает общие подростковые ценности, которые в разный исторический период всегда отличаются, и, мне кажется, что никому не удалось прояснить, каким образом и кем они выносятся и внедряются на историческую арену того или иного времени. Подросток, даже если он внутренне совсем другой, начинает играть в большинство, чтобы увеличить общение со сверстниками.

Но даже внешняя игра не может не сказаться на внутреннем состоянии. Если появляются низкие ценности, они не могут безопасно сосуществовать рядом с высокими. *Невозможно не повредившись пройти через низкое!* Все равно глупеешь, даже если просто играешь в глупого. Это закон.

Лично у меня, выход из «глупого состояния» подросткового периода, думаю, не был быстрым. Я долго принудительно заставлял себя испытывать счастье от невысокого (мягко говоря) художественного уровня "подросткового искусства" и образа соответствующей жизни. Понять то, что я пытался адаптироваться и играл другого человека, получилось позже.

\*\*\*

Перед тем как возвратиться к основной теме повествования, сделаю малюсенькое отступление и отмечу, что некие "продвинутые" люди уверенно и агрессивно навязывают свое мировоззрение окружающей среде, что в определенной степени меняет менталитет людей везде, где это возможно и есть к этому склонность. Представители духовенства назвали бы эти действия более точным словом - *искушают*. А искушают потому, что сами искушены и, будучи сами слабы в понимании чего-то истинного, пытаются увеличить массу подобных себе, скорее для самозащиты на уровне бессознательного (по принципу "чем больше наших, тем меньше ихних").

Многие считают, что оболванивание происходит умышленно, что оплачивают все это некие тайные организации. Думаю, что это детская позиция, роспись в собственной слабости, лености и глупости. Искушает *наш собственный грех*, то есть *тяга к страстному, упрощенному, развлекательному.* Если б у нас не было замочных скважин, то и ключей не нашлось бы.

Так или иначе, но начиная с двадцатого века, некоторые слои молодежи стали считать, что музыка - это стиль жизни, где с помощью особого поведения, которое является протестом, очищается мир, и она – молодежь - является ассенизатором. Эта позиция далеко стоит от *научного определения* Теплова о том, что *музыка – это способ познания мира*, но за уши можно притянуть все, что угодно. Особенно, если этим занимается западная пропаганда и ее наши отечественные поклонники и последователи.

2.

А в студенческие годы, после составления большой коллекции рок и поп музыки благодаря однокурсникам, случилось еще одно событие, которое еще раз повернуло ход моей музыкальной биографии.

**Музыка, которая меня заставила вспомнить классику, или – чем закончилась история поиска качественной записи. Отличие современной традиции восприятия музыки и ожидания от нее, от классической традиции.**

Мне сказали, что один мой знакомый студент недавно записал на бобины в профессиональной студии какую-то музыку. Те, чья молодость прошла в восьмидесятые, вероятно, вспомнят, что в то время у всех меломанов была одна проблема - низкое качество записей. Те, у кого было достаточно денег, или те, кто спекулировал пластинками, мог их купить, но большинство переписывали друг у друга музыку с кассеты на кассету. В результате записи были достаточно шумные, а, порой, и некомфортные для прослушивания. Ну и так же, как с книгами, музыкальные вкусы формировали знакомые с записями, которые им могли достаться совершенно случайно.

Но случай с этим моим знакомым был совсем другим. По слухам, он сам понес бобины в студию звукозаписи и заплатил свои кровные деньги. Значит, записи должны были быть очень высокого качества.

Меня этот факт очень привлек, хотелось хоть что-нибудь иметь в качественной записи, и я пришел к нему попросить бобины, чтобы переписать.

Он мне сразу пожаловался, что недавно отдавал другому знакомому эти бобины, а тот нагло переписал их, вернув не подлинники, а копии. Я удивился, как он смог определить это? И какая музыка на бобинах записана? Товарищ сказал, что записана электронная музыка в высоком качестве. Автора он не знает, потому, что не запомнил имени. Он рассказал, что принес бобины в студию и попросил записать самую лучшую электронную музыку, - ему и записали. А факт подмены лент он определил потому, что слушает эти записи каждый день и знает каждый "поворот" звука. Вот это последнее выражение вызвало у меня ностальгические ощущения. Ведь когда я слушал классику, именно так и было - я обращал внимание именно на что-то, что можно было охарактеризовать как "каждый поворот". К тому же, подумал я, это как же внимательно надо было слушать, чтобы разоблачить первую копию с бобины на бобину, записанную на аппаратуре высшего класса?!

Я у него спросил, что же изменилось в записи? Он сказал, что не может точно сказать, вроде звуки те же, но уже так не воздействуют на него. Тем не менее, я взял переписать эту незнакомую электронную музыку. Запись мне показалась отменной, видимо потому, что я не слышал оригинальной копии.

\*\*\*

Содержание меня очень удивило, потому, что я впервые после долгого перерыва, снова услышал музыку, имеющую мелодическое развитие, напоминающее классические жанры. Я стал ходить по знакомым и спрашивать, знает ли кто исполнителей. Но большинство моих друзей не знали, говоря, что они *терпеть не могут музыку без слов.* Другие говорили, что их тошнит от электронных мертвых звуков, а третьи, немного послушав, говорили, что это какая-то "голимая попса". Я подумал как всегда, что в связи со своей неразвитостью чего-то не понимаю, - видимо это действительно нестоящая музыка.

Но я захотел это понять сам. Я подумал, что надо внимательно изучить эту музыку, чтобы понять, в чем мои развитые товарищи видят ее примитивность? Но чем больше я ее слушал, тем больше она мне нравилась и вызывала воспоминания о классике. Во-первых тем, что она была *полифонична*, явно не соответствовала англо-саксонской традиции, не напоминала психоделическую (для полного транса с которой требуются дополнительные химические вещества), была написана авторами, явно не злоупотребляющими вредными привычками, так как несла светлые образы. А главное, имела дополнительное "цветовое" содержание, создаваемое необычными тембрами, складывающимися в драматургические изменения пространства, такие же, как приняты в австрийской, немецкой и французской традиции.

3.

В общем, было очевидно, что англичане к этой музыке не имеют прямого отношения. К тому же было очевидно, что автор этой музыки имеет минимум консерваторское образование, она явно не любительская, в ней прослеживались детали, которые невозможно было так представить и изложить, даже если иметь запредельный врожденный музыкальный талант.

Тогда же я впервые обратил внимание на то, что подавляющее большинство людей, называющих себя меломанами, понимает и воспринимает только английскую традицию, то есть традицию английской народной песни, замешанной на ритмах афроамериканцев. В начале 20 века, африканские народы, гонимые принудительно в Америку и Европу, к середине столетия очень прочно внедрились в английскую культуру. Эта смесь культур, включая все джазовые влияния (так как именно джаз, по-моему, является системообразующим для восприятия музыки популярных жанров в 20 веке) получила в Англии точку кипения в районе 60-годов, и повлияла на музыкальное восприятие и музыкальное становление почти всех народов, считающих сами себя самыми цивилизованными.

Не знаю, насколько самооценка народов верна, но с тем утверждением, что центр музыкальной культуры в 20 веке оказался на островах Британии и англоговорящей Америки, думаю, спорить никто не будет. Можно сказать, что музыкальное влияние, в виде мощного воздействующего психологического поля, перемещалось по свету в течение последних столетий, меняя центры. С 16 века это поле прошлось через итальянскую, австро-немецкую, французскую и русскую культуры, к англо-американской музыкальной культуре в 20 веке. Интеллектуальный и духовный пик музыки пришелся на рубеж 18 и 19 веков, в период творчества композиторов от Баха до Бетховена включительно. После этого периода центр стал размываться, вспыхивать то там, то тут, и, наконец, в 20 веке эстафету популярности перехватили совершенно другие, не академические и не сильно интеллектуальные музыкальные формы. Смешавшись с английским фольклором, афроамериканские жанры вылились в новые музыкальные формы и дали миру новую музыкальную культуру. Сюда я отношу и джаз, и рок-энд-ролл, и «диско», и «поп», и все остальные современные популярные жанры, тяготеющие к Англии и Америке.

Эта культура и стала самой *понятной* большинству за всю музыкальную историю человечества потому, что на ее время пришлась развитая коммуникация, и она не требовала особой предварительной подготовки. *Интеллектуальная составляющая* новой музыки была не столь высокой как прежде, она уже не являлась системообразующей для создания музыкального образа. Скорее, самым важным стало наличие *простой* *эмоциональной составляющей*, не требующей возникновения сложных *чувств*. Главная цель английской популярной музыки – страсть и эмоции - то, что для русского человека на протяжении всей его истории до новейших времен, и фактически (по Православной вере) и культурологически (по традиции предков), является *грехом!* Но к середине двадцатого века в вере и культуре России уже были значительные изменения…

4.

А тогда, после записи этой электронной музыки, я понял, что большинство меломанов понимают музыку только новейшей английской традиции. В принципе, даже русский рок, несмотря на самобытность текстов, и явный интеллектуальный и духовный выигрыш относительно английского (я уж не говорю американского), в большей мере несет в себе так же английскую эмоциональную традицию. Для восприятия этой новой музыки, совершенно необязательно *слышать и понимать* европейскую классическую полифонию. В основе ее лежит песенная форма с трех-четырехкратным повторением куплета и припева, иногда (у продвинутых музыкантов) в импровизационном стиле. Импровизация, кстати, не сильно отклоняет тему от основной мелодии. В зависимости от витиеватости, стиля и манеры партий аккомпанемента и импровизации, ее подразделяют на «попсу» и «не попсу».

О воздействии неевропейских эмоций на классические исполнения начала и середины 20 века, поговорим позже.

\*\*\*

В конце концов, я как-то выяснил, что было записано на этих бобинах. Был записан французский композитор *Жан Мишель Жарр*, первые пять альбомов. Остальные были тогда еще им не написаны.

**Музыка Жана Мишеля Жарра.**

Но называя это имя меломанам, я всегда выслушивал нравоучительные лекции о том, что если уж говорить об электронной музыке, то это в первую очередь «Пинк Флоид», Алан Парсонс, Клаус Шульц, группа «Софтвер» и т.д. Жарр, говорили они, - это "попса".

Я снова стал изучать вопрос, собрав всю коллекцию рекомендуемых ими музыкантов. Но я слышал явные отличия между Жарром и другими музыкантами.

У Жана Мишеля Жарра тембры не «готовые», как у других музыкантов, а синтезированы им самим, причем, они очень необычны, не похожи ни на что. Эти звуки постоянно варьируются, ими он создает пространственные метаморфозы; они постоянно "дышат", то есть меняют выразительные свойства, высоту и громкость в каждое мгновенье - как будто сыграны акустическим способом. Часто используются неклассические лады, а также органные построения аккордов. Это вызывает сильные чувственные реакции, сопровождающиеся пространственными ассоциациями, которые многие связывают с понятием «космических». Во всех перечисленных группах такого нет.

У Шульца - необычная психоделия, не меняющая настроения на больших временных интервалах. Она чем-то напоминает партии клавишных Манзарека из «Дорз», но не в музыкальном плане, а по идее. «Пинк Флоид», хоть и использует иногда похожие с Жарром тембры, но они не так гибки и не являются средством выразительности с точки зрения тембровой драматургии. К тому же, сама музыка группы «Пинк Флоид», несмотря на новое электронное звучание, имеет ярко выраженную английскую традицию, которая ментально не понимает до конца австро-немецкую, а тем более французскую. Там нет сложных вертикальных партитур и органно-построенных аккордов. Стало быть, «Пинк Флоид» намного ближе к «Битлз» и «Лед Зеппелин» (хоть и значительно отличается от них), чем к любой центральноевропейской традиции. О музыке Парсонса и «Софтвер», вообще говорит трудно. Это легкая традиция, использующая в качестве звуков электронные инструменты, и там есть много красивого. Хотя звучит эта музыка, порой, приятно, но когда речь заходит об интеллектуальном содержании произведений - трудно приводить аргументы. Интеллектуальное содержание у любителей популярной музыки понимается вне законов классических понятий об искусстве. Лично я никак не могу поставить ни одну из перечисленных групп и авторов, рядом с Жарром.

Кстати, многие называли еще одну, якобы похожую на Жарра группу. Это группа «Спейс». Эту последнюю группу я вообще рассматривать не буду, раз уж так жестоко обошелся с Парсонсом и «Софтвер». Говорить о какой-либо схожести музыки Жарра с музыкой «Спейс» могут только те, кому совершенно неизвестна ни музыкальная грамота, ни понятия центральноевропейской *полифонии и контрапункта*. Сравнивать музыкантов только отталкиваясь от того, что звучание электронное…

\*\*\*

Выше я говорил, что снизу высокое не распознается, оно снизу непостижимо.

Что мне сразу понравилось в музыке Жарра, так это классическая традиция построения мысли. Во мне стали тогда возрождаться воспоминания от тех состояний, что давала классическая музыка.

Эмоции не являются у Жарра средством *заражения* ими слушателя. Он не выбрасывает на голову слушателю визги, крики, фузы и дисторшены. Он не употребляет специфического английского «сленга», который у русского народа называется матом, а в английской традиции приемлем и допустим для публичного использования.

У англичан – все ради необузданной страсти! У Жарра – переживания пространственно-созерцательных образов, музыкальные приемы воздействия, идущие от классики.

5.

Я до последнего сомневался, писать мне про Жарра или нет. Может это вызовет у кого-то недоверие ко мне. В России Жарра понимают и ценят значительно меньше, чем в Европе. Мне захотелось найти в интернете мнения меломанов о музыке Жарра. К тому же, мне было интересно, есть ли в России ценители музыки Жарра, или мышление наших соотечественников полностью оказалось под властью англо-американской новейшей культуры.

И я нашел российский сайт, созданный любителями Жарра. К своему великому и очень радостному удивлению, я узнал, что есть молодые ребята, которые способны воспринимать искусство глубже и шире, чем это позволяет сделать мышление, полностью подчинившееся английской поп-культуре. Один из меломанов, делившийся своим опытом на форуме, описал субтильные *переживания*, которые свидетельствуют о высокой музыкальной восприимчивости этого молодого человека. Я не вспомню дословно текста, желающие могут сами поискать информацию на форуме Жарра. Формулировка этого парня звучала примерно так: "Жарр научил меня воспринимать музыку *непрерывно*, до этого я музыку *так не слышал".* Именно такого откровения я искал!

Действительно, этот меломан, многократно увеличил "разрешающую способность" своего восприятия с помощью музыки Жарра, - он научился воспринимать одновременно звучащие мелодии с одинаковым вниманием. Это значит, что он стал *слышать* и *понимать* центральноевропейскую *полифонию!* А главное, научился следить за музыкальным развитием мысли *европейской* традиции. Он стал *воспринимать* звуковую оркестровую вертикаль, то есть *наслоение* звуков, отличающихся друг от друга по тембру в оркестровом аккорде, несущих в себе информацию драматургического характера. Если обратиться, например, к альбому Жарра "Зулук", то в первой же композиции мы услышим развитие темы с неповторяющейся формой, не несущей песенной традиции, требующей особого внимания и интеллекта.

Почитание этой музыки представителями молодежи меня радует тем, что оно говорит о потенциальной способности этих ребят *слышать, чувствовать и понимать* Баха и Бетховена, Моцарта и Гайдна, Малера и Брукнера. Ни в коем случае не приравнивая классических композиторов к кому бы то ни было, скажу – мой опыт говорит, что при необходимой информационной помощи, почитателям Жарра значительно легче перейти на классику и начать ее *понимать*, чем тем, кто в достаточно зрелом возрасте продолжает оставаться фанатом популярной танцевальной музыки и рока. Об этом еще косвенно говорит манера и стиль общения участников форума на сайте Жана-Мишеля Жарра. Молодые люди в подавляющем большинстве интеллигентны, доброжелательны и развиты. Они выражают свои мысли точно и емко, в лучших традициях русской речи! Один участник форума, несмотря на возраст, даже цитировал Пушкина – и у меня была полная уверенность в том, что он не просто *знает* этот отрывок, но и *понимает* то, о чем говорит!

Я терпеть не могу всяческие форумы и стараюсь заходить на них только в крайних, профессионально необходимых целях. Мне обычно неприятна атмосфера этих виртуальных сборищ. Особенно отличаются отсутствием развитости и культуры некоторые аудиофильские форумы. Но пока я читал посты на форуме Жана Мишеля Жарра, я не раз для себя отмечал, что нахожусь в очень хорошей компании.

6.

А тогда, в далеком студенчестве, появившиеся в моей коллекции записи музыки Жарра начали вызывать у меня ощущения неудовлетворенности от *качества воспроизведения*. Сразу стало понятно, что не доходят до слуха (точнее было бы сказать "*не доходят до внимания*") многие детали. Так, при сильном напряжении внимания была слышна полифония, а в расслабленном состоянии она звучала невнятно; более тихие линии, а также звуки другой тембровой окрашенности, темы в разных диапазонах – воспроизводились неравнозначно. Откровенно ощущалась какая-то нелинейность звукового тракта. Сложный, многоплановый ритм Жарра был похож на танцевальный, и только при сильном умственном напряжении, сквозь неартикулированный гул, можно было заметить, что в записи есть что-то еще, не воспроизводящееся должным образом…

*Продолжение следует.*