

**В книге статья дана в сокращенном варианте.**

Журнал «ИЗРАИЛЬ XXI», №37.  
Январь 2013 года.

[http://www.2israel-music.com/Muzyka\\_Yanke.htm](http://www.2israel-music.com/Muzyka_Yanke.htm)

## МУЗЫКА В СТИХАХ ВЛАДИМИРА ЯНКЕ

Марк Райс

I

Янке является автором двух книг – «Дыханье музыки» (2010-11) и «Божественная симфония» (2012). Оба заглавия не случайно связаны с музыкой – ибо они в первую очередь написаны о ней. Но книги эти глубоко различны. Каркасом первой книги является история музыки – здесь представлены чуть ли не все музыкальные стили от Пифагора и древнееврейской музыки до Вареза, Ксенакиса, Кейджа, Высоцкого, Битлз. Но кроме этого в книге есть множество стихов о смысле музыки, о музыкантах, об элементах музыкальной формы, большое количество стилизаций музыкальных форм и др. Книга «Божественная симфония» – гораздо более зрелая.

В период, прошедший от начала работы над «Дыханьем музыки», сознание автора претерпело сильную эволюцию – а именно, в его жизни и творчестве усилилась роль духовной стороны, большей частью связанная с православием. В связи с этим мысли о музыке становятся более глубокими – описание заменяется ассоциативным стилем, большая роль уделена другим искусствам, проводятся параллели между музыкой и молитвами, в большей степени, чем в первой книге, усиливается социальная составляющая (отчасти изменения такого рода были позже внесены и в «Дыханье музыки»).

Свой стиль Янке называет Мета-языком или Интегральным языком. Поэтический манифест этого можно найти в IV части микроцикла «И музыканты, и поэты, и пророки», хотя он мало что проясняет. Но анализ стихотворных форм у Янке действительно позволяет дать его стилю такое название.

У Янке важны не только стихотворные тексты. Лишь часть его стихов написана традиционно – словами. Но и здесь для поэта очень важно расположение слов. Лишь немногие стихотворения написаны традиционными четверостишиями («Пифагор»). Чаще встречается лесенка – его излюбленная форма («Людвиг Ван Бетховен»).

Очень любит Янке располагать стихи по центру («Высота музыкального звука»), («И музыканты, и поэты, и пророки»). Есть в обеих книгах и притчи – по стилю своеобразные стихотворения (вернее, целые поэмы) в прозе («Мастер, скрипка, холст»).

Но не всегда стихотворения написаны словами или только словами. Например, в первом номере цикла «Музыка чисел» числа, соединённые со словами, то скрепляют стихотворение рифмами, то образуют аллитерации («Шелесты ветра в зеленых просторах, / В шелесте 6 шелестящих шестерок»). Второй и четвёртый номера образуют только цифры, и их последовательности наглядно передают образы.

Это ещё не всё. Большую роль в книге занимают стихи-рисунки. Чаще всего они перемежаются с поэтическими или прозаическими строками, создавая общий синтетический образ (опять отошлю к циклу «И музыканты, и поэты, и пророки»).

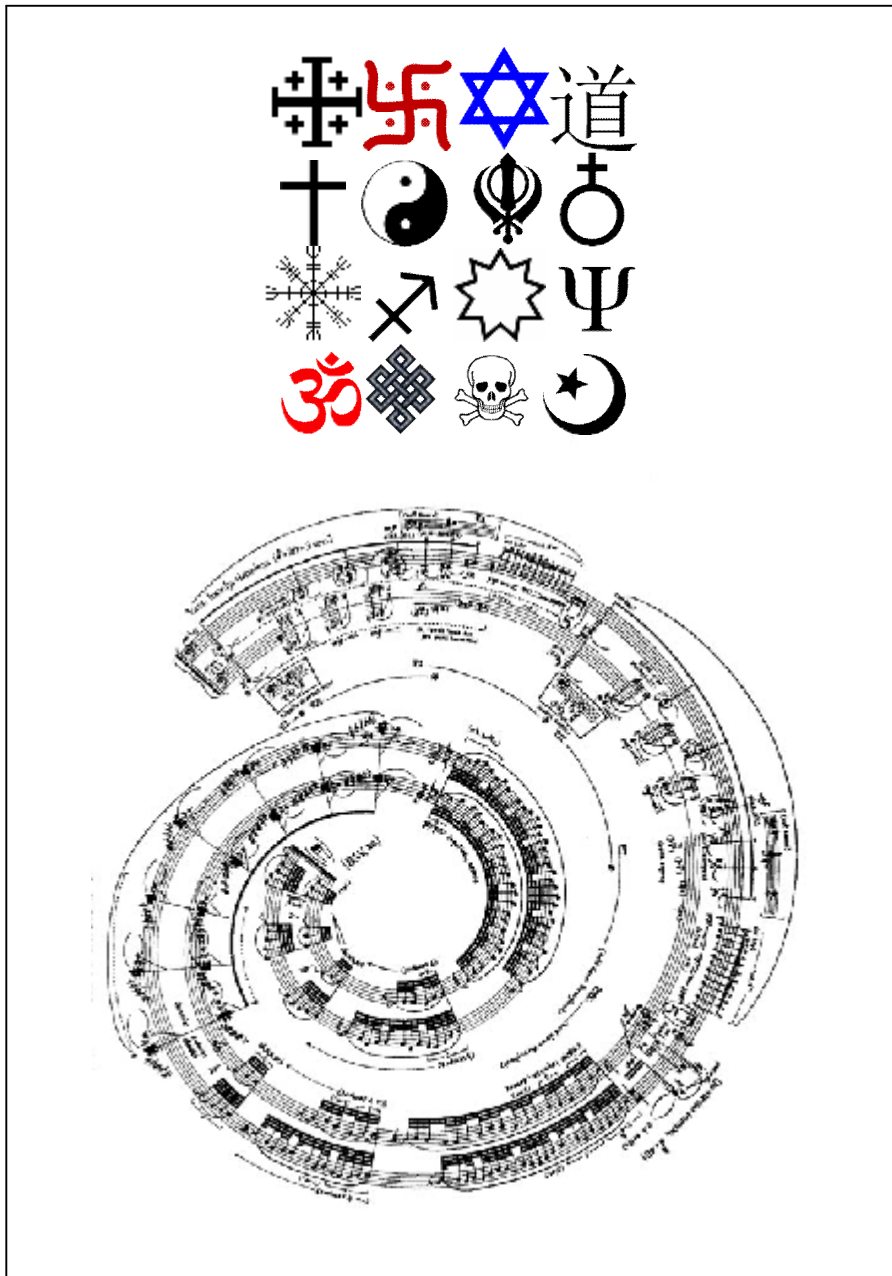
Иногда поэт создаёт два варианта одного и того же стихотворения – один чисто словесный, другой синтетический. Примером может служить цикл «Музыкант, не ведись на ненастья». У меня создаётся впечатление, что вторая версия во всех подобных «циклах» не была бы понятна, если бы рядом не существовало первой – рифмы и ритмы, разделённые рисунками, сами по себе не воспринимались бы как целое.

Есть стихи, где рисунки главенствуют, а слова, буквы или ноты присутствуют разве что в виде символов: стихотворение «Johann Sebastian Bach. Формула». Янке вообще любит создавать такие формулы, знаки, символы. У него есть «Формула музыки», «Формула Шостаковича», «Формула покоя», «Знак интуиции, творчества, алкоголизма», «Символ бессмертия и мученичества» и т.д.

Кроме этого, есть множество стихотворений, названия формул не носящие, но, по-сути являющиеся ими, например, «Геометрия музыки и музыка геометрии», основанное на значимых для человечества символах и произведения «Спиральная галактика» Джорджа Крама.

См. на следующей странице:

**МУЗЫКА ГЕОМЕТРИИ И ГЕОМЕТРИЯ МУЗЫКИ**



Или стихотворение «Музыка языка», состоящее из еврейского алфавита в «тяжёлом» шрифте и крупном масштабе:

**МУЗЫКА ЯЗЫКА**



Есть и рисованные стихотворения на разные темы, не являющиеся символами, из которых приведём только одно – «Моление о вдохновении»:

Ответ  
молящимся и просителям



Как уже было сказано, основной темой обеих книг является музыка. Посмотрим же, как относится Янке к музыке как искусству и к музыкантам, как посредникам между ней и человеком.

Музыка для поэта однозначно является носителем высшего смысла и связью человека с Богом, «игрой», «шалостью» и «радостью» Бога, тем самым Словом, из которого Бог создал мир («Генезис музыки»). Иногда оно даже оказывается и выше самого Бога («И тогда Бог создал человека, чтобы человек создал музыку»). А слова MUSE KE поэт называет «гласом божьим».

Музыка, по Янке, может выразить всё на свете («Дыханье музыки» - стихотворение, давшее заглавие всему первому сборнику). Как составные части формулы музыки упоминаются жизнь и смерть, Бог и Дьявол – «Формула музыки».

С другой стороны, во всех явлениях жизни Янке находит музыку – буквы еврейского алфавита кажутся ему похожими на нотные знаки («Музыка языка», см. выше), она управляет звёздами и планетами, поэт находит её в ноосфере, в атмосфере и в подсознании, в детском смехе и тишине; она бессмертна.

Музыка сравнивается с матерью и богиней, звуки её наполняют душу. «Для слушателей музыка «/ Это – вечное! / Для слушателей музыка / Это – личное!» - восклицает поэт. Её должен создавать только мастер; если в человеке нет дара, а также гармонии и противоборства между Инь и Ян, браться за это не стоит.

Интересно стихотворение из слов и картинок «Музыка (китайская версия)»:

См. на следующей странице.

**МУЗЫКА**  
(китайская версия)

«юэ» (yue) – «музыка»

Иероглиф состоит

Дерево

Нить

Белый

**ЛЕКАРСТВО**

«яо» (yao) – «лекарство»

От иероглифа «музыка» иероглиф «лекарство» отличается только самой верхней частью, словно надстроенная над «музыкой».

В цикле «О чём ты, музыка?» композитор говорит и о зыбкости и неопределённости этого искусства, и одновременно – о конкретности восприятия всего этого слушателями. Для этого он использует технику «синхронной музыки», о которой речь пойдёт ниже. Но музыка в глазах Янке не только отражает и выражает жизнь – она и сама на неё воздействует. В стихотворении «Музыкальные аллюзии и парадоксы» текст состоит как будто из несвязанных собой эпизодов, но объединяет их только общий смысл, а именно – все они «социальны», а также ритм – важнейшее средство выразительности и для музыки, и для поэзии. Перед нами проходят, как карнавальные маски, девочка со скрипкой; ребёнок, играющий гаммы; музыкант, у которого умерла жена; сатир с флейтой; джазмен с трубой; барабаны, кричащие, как кожа животных, из которых они сделаны; Моцарт с телефоном; Паганини с «Моисеем»; шахид; Шерлок Холмс; пьяная баба; «Интернационал» - и множество других образов, связанных крепко, как в театре абсурда.

Квинтэссенцией мыслей Янке о музыке является его цикл «Божественная симфония», давшая название его второй книге. Этот цикл состоит из девяти «контрастов», каждый из которых несёт свою мысль. В цикле представлены все типы стихов, которые использует поэт. Контраст №1 говорит о смутности музыки, о её подсознательном характере:

Ты не противься голосам,  
Которые звучат.  
Звонят  
Чуть слышно.  
Строго по ночам.  
По закоулкам,  
по углам  
Твоей души.

И одновременно – о том, что она объёмлет целый мир. Для этого он использует интересные перестановки слогов (в музыке этот приём называется пермутацией):

Ты послушай  
Мир в себе  
и себя в мире.  
Себя и Мир –  
Мир и Себя,  
Послушай  
СебяМир-МирСебя –  
СебяМир-МирСебя,  
Мир в Себе, В Себе Мир,  
МирбьяСе, СеМирбья и т.д.

Однако поэт указывает, что музыка может довести и до Храма, и до шедевра, и до тюрьмы, и до сумасшествия...

Контраст №2 как бы написан от первого лица. Это разговор с ночным гостем, тёмной силой, которая появляется, как Мефистофель, и соблазняет поэта-музыканта; это то «потустороннее», «дьявольское», что не может не присутствовать в музыке, что одновременно и тянет, и страшит.

Вдохновение Янке тоже считает необходимым для создания полноценной музыки; ему посвящён контраст №3, «Моление о вдохновении». Он состоит из двух частей. Первая из них – собственно молитва:

Благослови, Господи!  
Благослови, Господи!  
Благослови, Господи!  
На труд.

Ты вдохнови, Господи!  
Ты вдохнови, Господи!  
Ты вдохнови, Господи!  
На песнь.

Вторая – рисунок – представляет как бы ответ на молитву; он был приведён выше.

Контраст №4 показывает музыканта, уже справившегося с тёмными силами в душе, уже вдохновлённого, за работой, который веками ищет звучания, достойные Бога.

Контраст №5 – «Рождение в музыке вечности» – посвящён Баху, который, по мнению поэта, достиг той вершины, которой только может достичь музыкант.

В контрасте №6 слова перемежаются со знаками крещендо и диминуэндо. Здесь показаны другие композиторы, неизвестные, не достигшие уровня Баха – талантливый и бездарный.

Контраст №7 называется «На вершине», но эта вершина – не такая, как у Баха, а просто вершина успеха. Это снова рисунок, на нём изображён торжествующий человек, держащий в одной руке лист с нотами, а в другой – мешок долларов; вместо тела у него костыль. Он опирается на гору из компакт-дисков. Но в её основании – вопросительный знак. И действительно, по одной известности и количеству выпущенных дисков ещё нельзя судить о таланте автора музыки.

И, наконец, контраст №9 показывает исполнение музыки – вдохновенное и полное божественного огня, заключительный этап в её творении.

У Янке есть и достаточно устойчивые символы, относящиеся к музыке, проходящие через обе книги. Первый из них – восьмая нота. Она характеризует музыку в целом или музыку в себе, а также различные душевные чувства, связанные с музыкой, причём не обязательно в душе человека – так, например, во втором номере цикла «Одиночество» она передаёт чувства одинокого волка. Устойчивым образом являются также колокола, обыкновенно символизирующие духовную сторону музыки. Скрипка – ещё один сквозной символ, ассоциирующийся обычно с возвышенным характером музыки и вечностью.

Если к собственно музыке отношение Янке в-общем однозначное, то к музыкантам он относится достаточно противоречиво. С одной стороны, музыкант – это человек, воплощающий в себе все самые лучшие свойства искусства. Он является посланником Бога, у него непосредственный контакт с высшими силами, отсюда многочисленные «молитвы», «моления», «заговоры» и пр., написанные как от бы от его лица. Стихотворение «Вопль ко Господу» – это исступлённая мольба такого «вдохновенного» музыканта, внезапно лишившегося своего дара. Мистическое истолкование музыкального гения дано в поэме «Концерт для солиста с бездной звёзд».

Вершиной такой трактовки образа является стихотворение «Музыкант, не ведись на ненастья», имеющийся у Янке в двух версиях – обычной и «синтетической». Музыкант принадлежит к «избранной масти»; когда он играет, ему только один шаг до Солнца; его игра волшебна, она покоряет пространство; это восхождение к небу и Любви. Даже молчание музыканта – это музыка. Быть музыкантом – это счастье, хотя и «горькое»; но благодаря этому он может выразить и тоску, и боль; и в этом – его величие, о котором, возможно, он и сам не подозревает.

В образах Янке воплощено и другое лицо музыканта: это Homo ludens, человек играющий; без элемента игры, по Янке, не может быть музыки. («Параметры творца»).

Достаточно много в книгах поэта и стихов о несчастных музыкантах. Так, в стихотворении «Нищий скрипач» изображается еврей, просящий милостыню на перекрёстке. Автор с сочувствием описывает его «библейское лицо», слышит в его игре повествования и о Мессии, и о Холокосте, и о распятии Христа. Стихотворение «Последний концерт артиста», посвящено Джимми Хендриксу, Владимиру Высоцкому, Майклу Джексону, Фредди Меркьюри, «а также всем артистам, “сгоревшим” на сцене, “улетевшим” навсегда от наркотиков, СПИДа, алкоголизма». Здесь совершенно в духе русских плачей-причитаний отчасти с восхищением, отчасти с жалостью передаются ощущения от последних концертов музыкальных гениев.

С явной симпатией автор описывает и героя стихотворения «Играй, музыкант», который когда-то был известным, его «встречали королевы в ложах»; автор, однако, встречает его пьяненьким, «увечным», изломанным несчастной судьбой. Здесь сделана первая заявка на стихотворение «Ты сыграй, музыкант, на прощанье». «Сюжет» и тут, и там примерно одинаковый: пианист был когда-то великим, ездил по всему миру, а теперь играет в ресторане. Но отношение к «герою» совершенно другое. Сначала в его игре присутствовал Бог; аудитория это чувствовала; зал вставал в одном порыве, слушая его. Потом в душе музыканта что-то надломилось, «Бог ушёл» из него, опустели залы, он вынужден был уйти в ресторан и играть пошлые мелодии. Лично мне такая концепция (реакция публики и место работы есть признак наличия или отсутствия божественности в игре) не особенно близка. Мне гораздо симпатичнее герой стихотворения «Играй, музыкант»: «А если вокруг голода и смерды, / Играл всё равно музыкант бессмертно».

### III

Большая часть книги «Дыханье музыки» посвящена композиторам; по крайней мере, вехами в истории музыки в основном являются именно они. Есть, правда, стихи, посвящённые народной музыке или популярным мелодиям, как, например, «Собачьему вальсу», есть песни-символы, связанные с событиями современности или недавнего прошлого («Интернеционал», «Вставай, страна, огромная» и пр.), есть стихи, посвящённые философам музыки, как тот же Пифагор. За исключением Вертинского ни один из выдающихся исполнителей(!) прошлого не упомянут, исполнители для Янке существуют только здесь и сейчас, как это есть и на самом деле. Поэтому для выяснения его симпатий или антипатий достаточно будет рассмотреть стихи, посвящённые композиторам.

В «Дыхании музыки» каждому из композиторов посвящено обычно отдельное стихотворение, см. например «Метафизика музыки», «Модест Мусоргский», «Франц Шуберт». Как правило, стихи Янке никогда не носят биографического характера, им свойственен скорее философский подход. Так, в вышеупомянутом стихотворении о Шуберте показан лишь один момент – смерть композитора; да ещё показаны два его романа противоположного характера из посмертного сборника «Лебединая песнь» - как пример того, что ещё мог бы написать Шуберт.

Больше стихов, просто осмысляющих философски творчество различных композиторов в целом, или даже общие ассоциации по их поводу. Таковы стихи о Чюрлёнисе, Люлли, Скарлатти, Вивальди, Букстехуде, Ганделе, Гайдне, Шумане, Брамсе, Паганини, Верди, Россини, Мендельсоне, Штраусе, Вагнере, Брукнере... Я перечислил здесь итальянских и немецких композиторов, а вслед за ними идут французские и русские, а также некоторые композиторы других культур. Имя Янниса Ксенакиса служит только отправной точкой для размышлений о метафизике музыки вообще. Бывает, что композиторы характеризуются одним абзацем (стихотворение-

«справочник» «Двенадцать апостолов музыки и тринадцатый», где величайшим музыкальным гениям – от Пифагора и Гвидо до Стравинского и Шостаковича – противопоставляется Хренников, бывший председателем СК СССР при Сталине, а иногда даже – одной строчкой («Бывает в музыке»; правда, здесь на всякий случай фамилии композиторов даны в скобках:

Бывает в музыке – простота, ----- (Рамо).  
Бывает в музыке – пустота, ----- (Попса).  
Бывает музыка – как река, ----- (Верди).  
Бывает музыка – смерть-тоска, ----- (Мясковский).

Иногда автор, отталкиваясь от имени какого-нибудь композитора, выстраивает целые ассоциативные цепи. Так, в стихотворении о Мусоргском, приведённом в журнале, автор делает акцент на таинственности дарования композитора. Но в этой же книге есть стихотворение «Плач Юродивого» с подзаголовком «Почти по Мусоргскому», в котором повествуется об эпохе КГБ, сравнивающимся со Смутным временем и несправедливыми убийствами в «Борисе Годунове». Как противоположность идёт стихотворение «не по Мусоргскому» «Смех Юродивого», дословно повторяющее «Плач» и отличающееся лишь вопросительным знаком в конце после слова «Братья». В примечании поэт пишет: «Вот только страшно становится, когда в ситуации смерти человек неудержимо хохочет, а в ситуации радости плачет взахлеб. Иногда почти невозможно отличить смех от плача». Следующее стихотворение называется «Государю-отступнику» и в таком контексте тоже вызывает ассоциации с «Борисом Годуновым», хотя оно посвящено Николаю II. Далее следует новое, «Молитва уходящего правителя России» - вроде бы тоже о Николае II, но уже переведённое в более общий план. От этого отталкивается «Молитва очередного правителя России» - стихотворение, которое относится ко всем людям, которые были и сейчас есть во власти. Оно состоит из трёх слов «Господи, дай мне», после чего оставлено место, чтобы вставить просьбу, а затем идёт слово «Аминь!»; так заканчиваются все разделы, кроме последнего – очевидно, он относится к ныне действующей власти. При этом масштабы правителей показаны чисто графически – величиной шрифта. Таких ассоциативных цепочек, только отталкивающихся от имени композитора, хотя обычно меньших по размеру, в книгах Янке много.

В других случаях (ещё чаще) стихотворения посвящены лишь какому-нибудь одному произведению, из таких произведений в подборках журнала есть два стихотворения – «Щемящей музыкой заката» (о 15-й симфонии Шостаковича) и «Весна священная И. Стравинского». Но в книгах поэта мы можем найти стихи, посвящённые 40-й симфонии Моцарта и «Дьявольским трелям» Тартини, «Мелодии» Глюка и «Болеро» Равеля, «Неоконченной» симфонии Шуберта и вальсу из «Фантастической» Берлиоза, «Лебедю» Сен-Санса и романсу «Весенние воды» Рахманинова, «Поэме экстаза» Скрябина и маршу «Прощание славянки», концерту для голоса Глиэра и поэме для 100 метрономов Лигети ...

Некоторым произведениям посвящено несколько стихотворений. Так, трижды Янке обращается к «4'33"» Кейджа. Первое стихотворение – философское осмысление тишины, там «4'33"» объединено с двумя другими произведениями. Второе – поэтические рекомендации слушающему эту пьесу, начинающиеся словами «Попробуйте отрешиться от окружающего. / Попробуйте настроиться на Тишину в себе / и Тишину Мироздания» и заканчивающиеся «И да откроется Вам сущность». Эти слова помещены вверху страницы. Вся её остальная часть – пуста, за исключением цифр «4'33"», помещённых в центре. Очевидно, читатель должен концентрироваться на них, вживаясь в тишину. Третье описывает собственные впечатления автора от слушания произведения. Эти стихи разделяются размышлениями о Дао музыки, рождающемуся и умирающему в тишине. И, наконец, в некоторых стихотворениях, как в «Ave Maria», описываются «вечные» сюжеты, проходящие через множество произведений.

#### IV

Любимыми композиторами Янке, чьи образы проходят через обе книги, являются Бах, Бетховен и Шостакович. Им посвящено великое множество стихов, их фигуры показаны в самых разных аспектах. Бах для Янке – композитор, более всего адекватный высокому предназначению музыканта, гений милостью Божьей, чьи произведения смогли запечатлеть мир во всей его полноте. В «Двенадцати апостолах музыки» Бах характеризуется так: «Гений, обобщивший достижения предшественников и определивший развитие музыкального искусства на века». Недаром в «Божественной симфонии» присутствует только Бах – единственный из всех композиторов! – как олицетворение музыки вообще, как символ эталона музыканта. В Бахе поэт видит и наиболее гармоничное сочетание «небесного» и «земного» - высшее, что может достичь композитор. Так, в стихотворении «Признание композитора XXI века», изображается некий наш современник, стремящийся к совершенству музыкального выражения. И когда, наконец, композитор достигает своего идеала, оказывается, что всё это уже было сказано Бахом – к концу его жизни.

Но кроме этого косвенного признания, у Янке существует и множество стихов, посвящённых самому Баху или его музыке. Впервые Бах упоминается в книге «Дыханье музыки» в эпиграфе к «Ave Maria», где как бы впервые даётся характеристика той святости, которая пронизывает музыку на этот сюжет вообще. В последней строфе стихотворения о Букстехуде Бах предстаёт как его духовный наследник, преодолевающий «повторы», начинающие возникать в его музыке; «сюжетно» это обусловлено визитом юноши Баха к Букстехуде.

Из стихотворений, посвящённых Баху «персонально», в книге «Дыханье музыки» первым появляется «Страсти по Иоганну Себастьяну Баху», в «Божественной симфонии» в изменённом виде называющееся «Рождение в музыке вечности». Здесь дан обобщающий портрет Баха, каким

его представляет поэт. С одной стороны, музыка Баха достигает небес, по ней вздыхает вся Вселенная, в ней отражены жизнь и смерть, она может рассказать, «что есть Бог, что есмь мы, дождь и Бах»; показан композитор и в церкви, играющим аскетические хоралы и ведущим воскресную службу. С другой стороны, Бах – жизнелюбец, завсегдатай застолий, имеющий 20 детей и, как полагается хорошему отцу, сочиняющий для них озорные «клавесинки».

В «Божественную симфонию» это стихотворение вошло без изменений, к нему лишь было сочинено «противосложение» - другое стихотворение на ту же тему, идущее параллельно с первым; Янке называет этот приём «синхронной музыкой». Забегая вперёд, скажем, что этот приём – один из излюбленных у поэта. В нём, безусловно, сказалось влияние музыки, и в первую очередь полифоничности, что естественно для человека, для которого Бах является идеалом. Нужно сказать, что поэзия Янке часто предназначена не только для чтения, но и в первую очередь для произнесения вслух. Он часто делает указания о произнесении стихов (вслух или про себя), как в первом номере из «Музыки чисел». К произведениям, сочинённым в технике синхронной музыки, это относится в первую очередь; хотя конкретно стихотворение «Рождение в музыке вечности» прекрасно читается и про себя.

Дальше в книге «Дыханье музыки» идёт изостихотворение «Johann Sebastian Bach. Формула», о котором уже шла речь. Это как бы дробь. В числителе – крест (христианский символ жизни и смерти), горящая свеча (устремлённость к Богу) и сердце (символ любви); оно возведено в квадрат, что обозначает, вероятно, первичность и первоначность любви в сравнении со всем остальным. В знаменателе – слова MUSI KE, которые, как мы помним, означают для Янке музыку как символ божественного; в примечании это поясняется красивой легендой про Моисея – разумеется, сочинённой поэтом, но художественно вполне убедительной. Как результат деления всего этого вечного на вечное и выступает Бах, представленный своей фамилией.

Стихотворение «Орган Иоганна Себастьяна Баха» посвящено исполнению выдающегося композитора. Там также описана прежде всего устремлённость музыки к небесам, к Богу, грандиозность творимых им образов. Заключительные три строчки усугубляют величие композитора сравнением с обычными «прескучными» людьми.

Стихотворение «Последняя прелюдия Баха» изображает, как уже слепой Бах диктует зятю своё последнее сочинение – хоральную прелюдию на мелодию «Пред Твоим престолом я предстаю» («Vor deinem Thron tret' ich hiemit»). Здесь эта картина представлена как своего рода месса, которую служит композитор в ожидании Великой Бесконечности, которая его ждёт.

\* \* \*

Бетховена Янке воспринимает как символ негибкости, человеческого достоинства, борца. Ему, в отличие от Баха, посвящена большая поэма – «Людвиг Ван Бетховен (Симфония судьбы)». Подзаголовок – производное от эпитафии «Так судьба стучится в дверь» (фраза, приписываемая Бетховену и характеризующая главную тему Пятой симфонии). Но, хотя части поэмы будто бы и обозначены музыкальными терминами («Интродукция», «Адажио» и пр.), структурно это не соната и не симфония, как некоторые из последующих стихов; всё строится на тонких ассоциациях, на эмоциях, которые человек испытывает от музыки Бетховена. Человеку, который не чувствует его музыки в унисон с поэтом – я уж не говорю, вообще её не знает, – никогда не прочувствует и этой поэмы. Интродукция, которая также и заключает поэму, фокусирует и её главную мысль:

Есть сопряженье нот,  
как притяженье звезд,  
Как перекрутые рук,  
как перегубье губ,  
Как взбешенная бешь –  
наотмашь  
по виску.  
На связках стынет хрип,  
на бронхах сип хрипит,  
Как струны рвутся нервы.  
И гулко в памяти синкопы –  
... Первый.  
...Первый!  
...Первый!

В начале это поставленная перед собой цель – стать Первым. В конце – достигнутый результат. Но вся поэма – о том, как результат достигается в борьбе, вопреки людскому равнодушию. Мнение «общества» о Бетховене устанавливается почти сразу: «Роялен. Весьма неряшлив. Пошл. Но, гениален!». «Общество», бросив, как подачку, Бетховену признание его гениальности, в первую очередь концентрируется на остальных чертах этой характеристики. Композитор стремится к звёздам, но никто не понимает содержания его творчества. То, что ему кажется само собой разумеющимся, ему нужно разъяснять другим «на пальцах» (здесь у поэта игра слов – иногда «на пальцах», в зависимости от контекста, приобретает и прямое значение – пальцы, сбитые в кровь при игре). Он жертвует здоровьем, комфортом ради достижения неуловимого образа – но люди не замечают ни его одиночества, ни его глухоты и только интересуются: «С кем живёшь?» Джульетта Гвиччарди лишь мелькает одной строчкой, как вдохновительница наиизвестнейшей в будущем сонаты – тоже не понявшая его. Так же не понята была сразу и Девятая симфония, характеризовавшая впоследствии в глазах людей, целую эпоху. Это в поэме – символы, характеризующие отношение людей к самым гениальным из произведений Бетховена и, как следствие, – к их автору.

Судьба в поэме играет с композитором в странные игры, то приподнимая его до звёзд, то доводя чуть ли не до безумия. Даже во сне, даже в воспоминаниях о детстве композитор не может найти успокоения. «Все дети в музыке – несчастливые дети, / когда стремятся с ней на ты» – пишет поэт, сравнивая Бетховена с Моцартом. В последней части поэмы – «Финал» – намечается перелом в отношениях композитора с судьбой. Как небольшие удачи, как прелестные пустяки отмечены будущая «Лунная» соната и «К Элизе» – предзнаменования того великого, что не может не наступить. После этого идёт кульминация: Бетховен «схватил судьбу за глотку» и пишет Пятую симфонию, в которой вроде бы подчиняет её себе. Теперь он на самом деле чувствует себя Первым, и Моцарт с того света аплодирует ему – несмотря на равнодушие мира, которое проходит фоном даже к картине этого высшего экстаза.

Редко что в творчестве Янке может сравниться по масштабам с поэмой «Людвиг Ван Бетховен» и накалом страстей в ней. Поскольку читатель имеет возможность прочитать поэму целиком, я не буду верить гармонию алгеброй и показывать, с помощью каких формальных приёмов автор достигает такой силы высказывания. Скажу только, что остальные стихи, посвящённые Бетховену, написаны гораздо проще, без той бездны ассоциаций, которая есть в поэме. Стихотворение «Лунная» соната Бетховена – как будто лёгкий абрис будущего произведения гения, ещё один пример того, как имя Джульетты становится символом любви. Стихотворение «Apassionato (в какой-то степени по Бетховену)» – скорее ассоциативно; соната в нём служит символом полноты мира.

\* \* \*

Шостаковичу у Янке посвящён цикл «Дмитрий Шостакович в 4 прелюдиях», стихи о 7-й и 15-й симфониях и юношеское стихотворение «Дмитрий Шостакович» - больше, чем кому бы то ни было (и это если не считать эпизодического упоминания имени Шостаковича в других стихах – то как одного из «апостолов» музыки, то как символ трагической судьбы). Этому композитору поэт рассматривает как певца XX века, с его страданиями и унижением духа и одновременно – с его величием. Нравственная диссонантность мышления Шостаковича, вызванная, разумеется, тем, что композитор был верным сыном своей эпохи и своей страны, не могшим не понимать мерзости, царившей вокруг него – очень близка поэту. Именно в стихотворении «Дмитрий Шостакович» поэт высказывает своё кредо:

Я, от дерзости хмелея,  
Присягаю Вам:  
Обращаться жизнью всею  
Не к словам, к делам ...

Жить, бороться, постигая  
Звонких скрипок строй,  
Все отдать, лишь сохранив –  
“Быть самими собой!”



Но не только этим интересно стихотворение «Дмитрий Шостакович». В нём поэт, признаваясь в любви к Шостаковичу, подробно расшифровывает всё, чем его привлекает облик композитора:

Я люблю Вас, Дмитрий Дмитрич!  
В счастье и в беде,  
За смиренное величье  
Классика в венце,

И за то, что не копались,  
Терний или лавр  
Вас венчает, Вы искали  
Чистоту октав,

Резонирующих в сердце  
Верой и мечтой,  
И врезающихся в скерцо,  
Как клинок стальной.

Я люблю за то, что сами  
Свой искали путь,  
Были кратки с подлецами,  
Схватывали суть

Истерических салютов,  
Вздыбленных юнцов,  
Бесноватых сверхублюдков  
В росчерке усов,

Перегибов, перекроек,  
Серости слепой,  
И грядущего раскроя  
Личности литой,

Передразг и злоклучений,  
Смелости идей,  
Всех сердечных увлечений  
Искренних людей,

Казалось бы, Янке просто идеализирует композитора. Но в том-то и заслуга поэта, что он этим не ограничивается. Отнюдь не соглашаясь с теми, кто делает из композитора памятник, поэт, описывая страдания Шостаковича в прошлом, видит и его слабость, и его колебания и призывает жить, быть человеком и гражданином, «пророком в отечестве».

Цикл «Дмитрий Шостакович в 4-х прелюдиях» обязан своим появлением не только жанровой сущности этой музыкальной формы, но и тому, что Шостакович когда-то создал цикл из 24-х прелюдий и фуг,

посвящённых Баху. Янке тоже как бы перебрасывает этим произведением мостик к наиболее почитаемому им музыкальному образу. Это одно из немногих произведений о композиторах, где есть элементы хронологического порядка. Прелюдия №1 – детские ощущения, кончающиеся тем, что юный композитор осознаёт своё призвание. Прелюдия №2 – от осознания призвания в детском возрасте к Первой симфонии и первой всемирной славе. В ней появляется и вопрос, который композитор задаёт самому себе – не является ли эта первая слава просто удачей, везением? И начинаются поиски пути – нахождение своего места в мире, превращение мальчишки-гения в Творца. Здесь Шостакович показывается и с точки зрения его будущего пути, и с точки зрения сегодняшнего дня. В идиллической сначала «прелюдии» уже говорится о том, что он «ещё не бит властью», чем сразу же вносится диссонанс; затем идут общие размышления о XX веке, чуть не уничтожившем мир. говорится и о Пятнадцатой симфонии, финале творчества Шостаковича; Янке, однако, трактует её не как итог, а как уход.

Прелюдии №3 и №4 – более обобщённые. Третья подводит итог всей жизни композитора, роль эпиграфа выполняют слова «Д. Шостакович создал 15 симфоний и 15 квартетов». Их поэт рассматривает как своего рода макропроизведение и находит там «кровь революций», «бойни и войны», вопросы, которые поставило его столетие и на которые оно не дало ответов, а самое главное – «исповедь века». Шостакович, по мнению Янке – творец, а не воин. Поэт не осуждает его здесь за это столь открыто, как в стихотворении «Дмитрий Шостакович», но явно не относится к этому с одобрением. Вглядываясь в лицо Шостаковича, он видит только «лицо озверевшего века <...>, мальчишки лицо, потерявшего Бога». Принимая во внимание, что Янке – человек, для которого Бог является источником духовной жизни, мы можем считать, что это скорее упрёк, чем восхищение. По Янке, Шостакович «мира не принял». Иначе говоря, негативной свободы, первой степени независимого мышления, он достиг, но ничего этому противопоставить не смог. И поэтому его музыка так и осталась только «лицом озверевшего века».

Четвёртая прелюдия ещё обобщённое – это «Формула Шостаковича». Она тоже представляет собой дробь, как и формула Баха, перед которой, как общий множитель, стоит скрипичный ключ, который у Янке, как и восьмушка, является обобщённым символом музыки. В числителе дроби располагаются два сердца – красное и чёрное, причём чёрное больше и располагается под красным, как будто готовое его проглотить. Как будто композитор и рад бы любить, но «век-волкодав» ему не позволяет. В знаменателе – слова «XX век», перо и кандалы, соединённые плюсами. На эту сумму, увы, Шостакович всегда должен был оглядываться в своём творчестве. Как результат такого деления и выступает сокращение DSCH.

Стихотворения о симфониях несколько проще. Седьмую, «Ленинградскую», симфонию автор воспринимает как повествование о смертельной схватке двух миров, о справедливой мести. Недаром поэт позже ввёл это стихотворение в свой «Огненный цикл» под названием «Аз воздам». Написанное белыми буквами на огненно-красном фоне, оно воспринимается

как самостоятельный вариант – хотя текст стихотворения остаётся тем же самым. Смысл Пятнадцатой симфонии Янке передаёт словами «жизнь сложилась». Он показывает, насколько горестна была эта жизнь среди «недрузгов-врагов» и «недрузгов-друзей». Но, в конце концов, она катились сюда, «к закату Прости», и как символ этого «прости» и воспринимает симфонию автор.

## V

С музыкой Янке связывают не только сюжеты его стихов. Его мышление внутренне музыкально, и проявляется это как в используемых им формах стихов, так и в приёмах работы со словом. Самая заметная из музыкальных форм, играющая важную роль для поэта – это, разумеется, *сюита*. То, что я раньше называл для простоты «циклами» - это именно сюиты, где стихи связаны между собой, но не сюжетно, а развитием общего настроения. Даже отдельные стихотворения обозначены у Янке номерами, как части сюит; чаще всего к ним прибавляются и заглавия, а иногда и названия музыкальных жанров – так, цикл о Шостаковиче состоит из 4-х прелюдий, так же определён жанр частей и в «веберновском» цикле «И музыканты, и поэты, и пророки», который уже упоминался выше.

Как правило, в циклах-сюитах Янке есть свои экспозиции, развитие, кульминации и развязки, но не сюжетные, а ассоциационные, как в музыке. Так, в шостаковическом цикле экспозицией служит первая «прелюдия», вторая развивает её по характеру, в третьей наступает трагическая кульминация, а последняя, финальная, подводящая итог жизни Шостаковича – является примиряющей, хотя и не успокаивающей, развязкой. Цикл «И музыканты, и поэты, и пророки», где стихотворения состоят и из слов, и из рисунков – загадочен по образности, как и сами произведения Веберна. В первой «микрорелюдии» речь идёт о странности творчества, во второй – о его божественном начале. Эти два стихотворения носят, так сказать, «экспозиционный» характер. Третий номер – кульминация: с помощью синтеза этих двух начал творцы находят свой путь. Четвёртый же – результат: язык, достигнутый в процессе творчества; он так же непостижим и загадочен, как и сам этот процесс, но гораздо более уравновешен.

Есть у Янке многочастные произведения, состоящие только или почти только из рисунков. Таково «Одиночество», которому автор уже не даёт названия цикла, хотя ещё и не называет сюитой. Сочинение состоит из шести номеров. №1, «Музыка одиночества» – экспозиционный, он передаёт ощущения самого героя, за которым видится автор. Он состоит из одной восьмушки, расположенной в середине пустого листа. Решение, почти одинаковое со стихотворением «4'33'», но здесь действительно достигается впечатление пустоты. №2, «Песнь одиночества» - тоже экспозиционный, введение второго героя, alter ego автора, одинокого волка. Средства выражения почти идентичны, лишь к восьмушке добавлено слово «Волк» да даны несколько пояснительных строк. №3, «Композиция одиночества» и №4,

«Морочь одиночества» - развитие и кульминация. №3 представляет собой рисунок из разноцветных букв, где вводятся новые «герои»: жёлтая луна и ночь, а слова «Я» и «Волк» соединены цепью воя, №4 обрисовывает эту же картину словами; прямо скажем, что рисунок «звучит» более напряжённо и жутко. В №5, «В ожидании музыки» - дальнейший спад энергии; он состоит из скрипичного ключа на пустом фоне. Финал, №6, «Тотальное одиночество» - развязка, возвращение к начальной пустоте. Здесь вся страница заполнена скрипичными ключами, но восьмушка в центре выглядит такой же одинокой, как и в начале.

Одно из лучших произведений Янке в этом жанре – «Dance macabre», которое поэт и сам назвал сюитой. Как следует из названия, внешний толчок этому дали живописные и музыкальные произведения на эту тему. Но сюита носит скорее философский характер и непохожа на средневековые гравюры или вокальный цикл «Песни и пляски смерти» Мусоргского, где показано, как приходит смерть к разным по общественному положению или характеру людям. Первые три стихотворения говорят о неизбежности смерти. В начальном стихе «Соблазнение смертью» Смерть обещает человеку славу и власть, жизнь кипучую и осмысленную, но короткую – вместо 25 лет пустой и никчемной, которая ему предназначена. Во втором, «В конце любой дороги – смерть» говорится об одиночестве человека перед загадкой вечности; автор размышляет, как бы вёл себя человек, если бы точно знал о времени своей кончины. В третьем, «Старушка-смерть» она изображается в виде оптимистичной бабушки, которая среди песен, притопов и прихлопов походя уничтожает людей.

Следующие номера – более конкретны. Смысл стихотворения «И музыка за гранью добра-зла», собственно, весь выражен в заглавии. Человек может совершать какие угодно подвиги, но лишь музыка остаётся в веках. Для пояснения, какое «величие» автор имеет в виду, даны портреты Цезаря, Чингисхана, Наполеона, Гитлера, Сталина. Очень сильное по драматическому накалу стихотворение «Реквием» рассказывает о смерти Чингисхана. Оно написано в технике «синхронной музыки». Слева – диалог желающего стать бессмертным хана с мудрецами, справа – издевательская песенка о равенстве всех перед смертью:

Чингиз-хан Золотой орды  
Жил да был, и не знал беды,  
Но пришла пора умирать,  
Повелел мудрецов он звать  
Из далекой чужой страны,  
Знать про смерть они всё должны.  
Повелел им состав искать,  
Чтобы мог он бессмертным стать.

Рассмеялись они в ответ,  
Дали хану простой ответ.  
Посмотрите на руки свои,

/ Смерть приходит

Хан, по локоть они в крови,	/ Ранним утром
Посмотри на душу, черней	/ Поздней ночью
Не бывает душ у людей.	/ Светлым днем
Думал, смерть приручил, ты, хан?	
То, Великий, само-обман.	/ Смерть приходит
	/ К светлым детям

и т.д.

Следующий номер, «Восходит солнце, и заходит солнце...», посвящён гибели уже не отдельных людей, а целых государств. Это изостихотворение, мы видим флаги пяти крупнейших игроков на мировой арене: СССР, США, ЕС, Китая, России. Первый из них уже мёртв. Очевидно, и все остальные рано или поздно последуют за ним. В центре круга из этих флагов – фотография Эйнштейна, играющего на скрипке. По мнению поэта, лишь такой союз науки и музыки – вечен.

Номер «И жизнь, и смерть переплелись» - самый неинтересный. Здесь изображены 7 символов, которые в разное время или у разных народов символизировали то жизнь, то смерть. Стихотворение «Ангел-хранитель мой», напротив, одно из самых лучших. Оно написано от первого лица; герой благодарит ангела за то, что он его всегда спасал. Параллельно, в технике синхронной музыки, перечисляются те моменты жизни, когда герой мог погибнуть, но оставался в живых; когда он кончает свой поток благодарностей, смерть наступает его.

Стихотворение «Вопросы, вопросы, вопросы» с помощью словесных и изосредств в сущности решает одну проблему – о соотношении жизни и смерти. И последний номер, «Fipe», изображает древних старушек, из которых то одна, то другая покидает этот свет, что не лишает других оптимизма и не заставляет их прекратить петь и танцевать. Здесь чисто музыкантски перекидывается смысловая рамка к номеру «Старушка-смерть»; оказывается, смерти легко противостоять, если не бояться её.

Другим излюбленным музыкальным жанром, в котором написано множество стихов Янке, являются **вариации**. В сущности, микроциклы вроде «Музыкант, не ведись на ненастья», где одно и то же стихотворение представлено в разных видах, являются уже минимальными вариационными произведениями, состоящими из темы и одной вариации. Янке принадлежат семь таких микроциклов. В одних первый вариант это текст, а второй – это текст с рисунками (кроме упомянутого – «Мальчишка и кукушка»). В других, первый вариант – рисунок, а второй – рисунок с текстом («Адам и Ева»). В третьих – оба варианта рисунки, но второй изменён по сравнению с первым («Святая троица», «Зодиак»). В четвёртых – оба варианта тексты, но по-разному оформленные («Рыжее стихотворение», «Посвящение В.Я»). Во всех случаях изменения являются чем-то вроде мелизмов в пьесе, которые преобразуют первоначальное восприятие музыки.

У Янке есть и целый цикл вариаций – «Осенний дождь». В сущности, вариация №1, с таким же заглавием, является на самом деле темой. Это и есть собственно описание осеннего дождя – начинающееся мрачно, но постепенно приходящее к светлым, «серебристым» тонам. Но основа для ассоциативных вариаций – именно первая, самая мрачная строчка: «Осенний дождь. Ни к черту настроение». Вариация №2, «Гитара семиструнная», вся – мрачна, вся посвящена гитарным «рыданиям», и лишь в последней строфе наступает некоторое успокоение – предчувствием того, что после осенних дождей «скоро первый снежок упадёт». Вариация №3, «Альфред Шнитке – Кончерто гроссо», передаёт впечатления поэта от слушания произведения. Всё стихотворение построено на тонких ассонансах:

Благословенны вечера осенние,  
Где тихий Шнитке музыкой дождя,  
Как отголоском позднего Есенина  
Накатит по расхристанному я.

И капли нот дождливым многоточием,  
По партитуре стекол бороздя,  
Сплетут узор, и будет средоточием  
Осенний Шнитке, человек дождя.

Вариация №4, «Осеннее болеро (Ассоциация с Равелем)», посвящена дождю, который начинается с нескольких капель и потом постепенно усиливается до грозы, что мастерски описано поэтом; это вызывает у него ассоциацию с «Болеро», партия барабана из которого выписана в конце. В вариации №5, «Осенний ноктюрн» возвращается «осенняя унылость» из первого стихотворения. Вариация №6, «Поздняя осень в России (Романс с причудами)», безусловно, носит русский характер, но он идёт не от романса, а скорее от частушки. Это единственная часть цикла, где автор на минуту забывает про уныние. Вариация №7 состоит из двух частей. Первая (вступление) – эксперимент автора с иероглифами «дождь» и «одиночество», она в принципе не очень нужна. Вторая (собственно вариация) – описание того зыбкого состояния, когда человек остаётся наедине с осенним дождём. Как фон слышна слабая музыка. Ощущение одиночества становится абсолютным...

Если мы рассмотрим форму более внимательно, то мы заметим, что это так называемые свободные вариации, получившие распространение в эпоху романтизма. Каждая из вариаций (кроме первой, которая является темой) несёт следы или ассоциируется с определённым музыкальным жанром. Последняя совершает прорыв от отдельных жанров в сферу «музыки вообще».

У Янке есть и ещё один вариационный цикл – «Ночные мотивы», тоже в 7 частях. Цикл написан белыми буквами на чёрном фоне, иногда стихотворения дополняются рисунками. Я не рассматриваю его подробно, т.к.

с точки зрения структуры они похожи, хотя каждая вариация и не является новой по жанровым свойствам, но все они строятся по принципу ассоциативности. По содержанию эти вариации – нагромождение ужасов; возможно, ночь вызывает у автора почти исключительно негативные ассоциации – по крайней мере, те позитивные, которые этому противопоставлены, для меня слабы. Здесь поэт приписывает свой страх одиночества и Баху, и даже самому Творцу. А выход он видит... в медитации. Я недостаточно мистик, чтобы это понять. Откровенно говоря, до меня не очень доходит и то, как такой глубоко верующий христианин, как Янке, может видеть в медитации спасение от страхов, одиночества, опасностей сойти с ума и пр. Не настаиваю на своей правоте, но лишь могу свидетельствовать как музыковед, что форма здесь выдержана безупречно.

Другое дело с *рондо*, которое музыкант тоже очень любит. Часто этот жанр появляется в заголовках или подзаголовках произведений, которые по сути дела рондо не являются. Так, в «Цикле снежных рондо» из «Дыханья музыки» я мог бы отнести к рондо разве что первое. В «Божественном рондо-притче» из «Божественной симфонии» тоже нет никаких его признаков. Вообще, я не очень понимаю, зачем нужно ставить в заголовки слова, абсолютно не отражающие содержания стихотворения. Сами-то стихи хорошие, и если бы они назывались не «снежные рондо», а «снежное что-нибудь-ещё», они бы не стали хуже.

Однако есть один случай, когда Янке создал рондо, возможно, даже не желая этого. Я говорю о поэме «Реквием» памяти С. Есенина, М. Цветаевой, О. Мандельштама. В первую очередь это проявляется в области ритма. Основная часть написана четырёхстопным хореем. В нём поэт рассуждает о превратностях судеб поэтов – о их смерти и посмертной славе. Здесь есть и устойчивые эпитеты «речка», «свечка», «сердечко», словечко», рифмующиеся между собой и проходящие через всю поэму в различных сочетаниях. Этот ритм, вместе с эпитетами, является рефреном рондо. Эпизодами являются цитаты из стихов упомянутых поэтов – две из Мандельштама, одна из Цветаевой, две из Есенина. После последнего проведения рефрена есть и кода – своего рода итог произведения. Сначала идёт начало заупокойной молитвы по всем трём поэтам (тоже точная цитата), небольшой раздел о их величии и в заключение – констатация факта, что все эти поэты живы – в своих произведениях, надо понимать.

Но обычно названия музыкальных жанров в подзаголовке стихотворений правильно передают их структуру, а иногда и сущность. Так, к лирическому циклу «4 песенки» это название более чем подходит. Стихи эти такие нежные, что так и хочется их пропеть. Они наивны и по стилю, музыкальному настрою как бы обращены к детям. К тому же они образуют цикл как бы по примеру «Времен года» Вивальди – только здесь перед нами «времена суток»: стихи носят подзаголовки «утренняя песенка», «дневная песенка», «вечерняя песенка», «ночная песенка». Но проблемы в стихах ставятся более чем серьёзные. Так, «дневная песенка» называется «Жизнь

такая короткая» и носит пронзительно лирический характер, свойственный разве что народным девичьим песням:

Жизнь такая короткая,  
Жизнь такая прекрасная,  
Ты не горлица кроткая  
И не зорюшка ясная.

.....

Быть ли песне пропетою,  
Быть ли сказке рассказанной,  
Быть ли счастьем пресветлому,  
Узелку ль быть развязанным?

«Ночная песенка» названа «молитвой-песенкой» и рассказывает об умершей в юности девушке Аппе – возлюбленной поэта или его лирического героя; но из-за разлитого в ней светлого покоя она напоминает не столько заупокойную молитву, сколько колыбельную.

О жанровом соответствии циклов «прелюдий» о Шостаковиче и «микро-прелюдий» по Веберну выше говорилось достаточно подробно.

Стихотворение «Если бы не было ангелов» носит подзаголовок «Рождественский канон». Оно действительно состоит из множества похожих строф, начинающихся с вынесенной в заголовок строки.

Интересна и «тройная fuga» «Ференц Лист». В стихотворении три «темы», каждая из которых располагается ниже и правее предыдущей. Если читать стихотворение подряд (слева направо), возникает смысл, и если читать стихотворение столбиками (по «темам»), тоже возникает смысл. Сложность и виртуозность построения структуры стихотворения, его насыщенность подчас взаимоисключающими образами должна передать сложность и виртуозность исполнения музыки Листом.

Мини-цикл «Малевич. "Чёрный квадрат"» определён автором как «четыре экспромта на тему». В принципе экспромт – это не обязательно музыкальный жанр, но поскольку здесь проводятся ассоциации в первую очередь с музыкой, то это слово лучше истолковать именно так. Впрочем, и в этом случае сходство имеется.

В «антифоне» «Сикстинская мадонна Рафаэля», очевидно, по замыслу поэта одна половина « хора » повторяет слова «Босиком-босиком», с которых начинается каждая строка – как «Аминь» в церкви, – а другая поёт всю оставшуюся её часть. Перед последней строкой – перебивка, я представляю здесь соло священника (пророка?), причем, каждый может толковать её как угодно.

«Неканоническая Аллилуйя» сходна с этим музыкальным жанром по содержанию, а о её нетождественности по форме автор говорит и сам.

Важное место в творчестве Янке занимают три произведения, носящие названия «сонат»: «Соната ангелов», «Соната осени» и «Соната ночи». Во всех в большой степени употребляется техника «синхронной музыки», а потому все они предназначены для чтения вслух. К каждой имеется пролог-дайджест, вводящий в содержание; как и полагается дайджесту, он составлен из строф основного текста. Эти произведения не являются образцами классической сонатной формы по структуре, но сейчас понятие сонаты настолько размыто, что главным является не общая форма, а принцип развития, основывающийся на трансформациях нескольких противоположных тем, а он прослеживается во всех «сонатах». Собственно, циклы с этого сразу и начинаются – ведь создание «дайджестов» означает создание новых контекстов, в которых те же слова звучат по-иному.

Подробнее рассмотрим «Сонату ангелов», так как и её содержание связано с музыкой. Вступление, читаемое Люцифером, рассказывает о тёмной стороне, скрывающейся в искусстве и музыке (как примеры называются Достоевский, Гойя, Байрон, Вагнер, Данте) – о ней уже шла речь в цикле «Божественная симфония». Искусство показывается как забавы Князя Тьмы, где на каждого Моцарта полагается свой Сальери, где Mein Kampf предшествует Mein Gott, а Иисусу предназначается крест. И, несмотря на это, Дьявол призывает «творить, не ведая греха».

Собственно соната начинается со вступления:

Тысяча тьма небесная,  
Сила защитная и чудесная,  
Ангелы передо мной,  
Их крыла надо мной.

после которого звучит «Чакона» Баха.

1-я тема – тема происков Дьявола, господствовавшая в прологе. Повторяются первые строфы пролога, сопровождаемые в технике «синхронной музыки» перечислением имён Дьявола (Люцифер, Вельзевул, Самаэль и пр.). 2-я тема – тема Ангела-хранителя. В качестве вступления к ней рисуется волшебный мир спящей планеты, которую охраняет Ангел. Затем – снова «синхронная музыка». Слева показывается пространство Дьявола в искусстве – либо в произведениях («Дьявольские трели» Тартини, «Мефисто-вальс» Листа, «Бесы» Достоевского и пр.), либо в судьбе (сумасшествие Гоголя, Мопассана, судьба Мусоргского и пр.). Но этому, казалось бы, нагнетанию ужасов противостоит Ангел-хранитель, отводящий угрозы от поэтов и музыкантов. Справа же в хронологическом порядке написаны имена композиторов, начиная с Рамо и кончающиеся нашими современниками – потенциальными жертвами Дьявола. Темы разделяются не

только по содержанию, но и по ритму: торжественной, в стиле сарабанды, поступи «дьявольской» темы противопоставлена чуть ли не частушечная «ангельская».

Но Ангел не успевает охранить всех... Вновь вступает 1-я тема – материал пролога с «противосложением» из имён Дьявола. Но Дьявол «ослаблен»: звучат только шесть его имён вместо девяти в первом проведении темы. Часть текста «остаётся без прикрытия» дьявольскими именами и звучит вне техники «синхронной музыки», что помогает «завоевать пространство» 2-й теме. Слева – нечто вроде песенки о стремлении поэта к небу, но справа оно сопровождается списком «неохранённых»: «Рамо – нелепая смерть / Скарлатти – умер в нищете» и т.д. Правая сторона текста как бы влияет на левую: поэт не может писать и тоскует по соавтору-Богу. Наконец он достигает неба и встречает там своего Ангела-хранителя. Появляется 3-я тема – молитва главного героя; она отличается от первых двух тем и ритмически, и по смыслу. Справа – подлинная молитва (белые стихи), слева – рифмованные стихи того же содержания. Постепенно и ритм, и содержание изменяются – герой от мольбы переходит к описаниям своих страстей. Этим пользуется Дьявол-Люцифер, и 3-я тема постепенно переходит в 1-ю. Ангел оказывается таким же «бретёром» (как известно, Люцифер – это падший ангел). Затем и сама 1-я тема «расщепляется» – «человеческие» слова уходят из неё, звучат только имена Дьявола. Поэт гибнет в поединке с судьбой.

Здесь развитие подобно музыкальному. Благодаря тому, что слова в «темах» должны меняться, темы автоматически должны развиваться. Со всеми проводится как бы «мотивная работа»: темы перебивают одна другую, делятся на части «репликами со стороны», повторяются с изменением длины и функции (даже список имён в конце приобретает самостоятельное тематическое значение), модифицируются ритмически и по содержанию. Всё это действительно даёт право считать произведение подобным сонате по сложности, а значительность поднятой проблемы – трагическая судьба художника – придаёт ему особую глубину.

## VI

И здесь мы подходим к самому интересному в творчестве Янке – его методу работы со словами, чисто поэтической технике, которая на поверку тоже оказывается музыкальной. Обычный способ работы каждого поэта со словом таков: выбирается (или специально выдумывается, как в случае «Онегина») какой-то вид строфы (частный случай – сознательно отвергается, как в белых стихах), и через эту форму, передаются сюжет (если он есть), все самые тонкие чувства героя, пейзажи, окружающая жизнь и пр. Образы меняются в зависимости от слов и фраз в этих строфах.

Для Янке необязателен такой постоянный вид строфы, даже на протяжении одного стихотворения, хотя чаще он предпочитает писать с

рифмами. Но образы в его стихах меняются в зависимости не столько от самих слов и фраз, а от их повторений или изменений, подобных мотивной работе в музыке. Причём слова часто могут оставаться одними и теми же и повторяться множество раз в разных комбинациях – для поэта важно именно узнавание их; как одинаковые интонации в музыкальном произведении, такие слова и фразы, помещённые в разный контекст, имеют и разный смысл.

С музыкой стихи Янке роднит также и тот факт, что многие стихи его предназначены для чтения вслух (а написанные в технике «синхронной музыки» - все) – как известно, музыка без звучания существовать не может. Здесь как будто намечается противоречие – ведь некоторые «стихи» Янке – это вообще рисунки. Но это только внешнее впечатление. На самом деле и рисунки Янке построены как музыкальные произведения, где отдельные элементы играют роль музыкальных мотивов.

После этого длинного вступления приступим непосредственно к рассмотрению поэтической техники Янке, в качестве примеров опираясь по возможности на те стихотворения, которые публиковались в журнале или показанные в отрывках в данной статье. Начнём с приёма «синхронной музыки», о котором здесь уже говорилось неоднократно. Сам по себе этот приём не был изобретён Янке, но он стал у него одним из любимых. Поясню, о чём речь, для тех, кто до сих не понял. «Синхронной музыкой» Янке называет сдвоенные тексты, идущие параллельно и звучащие одновременно. Левый текст обычно важнее и в принципе может быть опубликован отдельно, вне техники синхронной музыки; как правило, это стихотворение. Правый текст отделён от левого косой чертой (/) или восьмой (♩). Эти значки показывают одновременность вступления разных голосов. Это, как правило, комментарий к левому, основному, тексту. Он может состоять из одного-двух слов, как в «Сонате ангелов»:

По полуночным маршрутам,	♩	Рамо
По престранным снам,	♩	Скарлатти
По бормочущим минутам –	♩	Тартини
Чики-таки-дан-н-н...	♩	Вивальди
Дан-н-н... и где-то там Мефисто	♩	Букстехуде
Проронил – Пора!	♩	Иоганн Себастьян Бах
Завихрились «Вальсы» Листа	♩	Гайдн, Моцарт
В росчерках пера.	♩	Людвиг Ван Бетховен

Это может быть и полупрозаический («Рождение в музыке вечности»), и поэтический комментарий к основной теме (см. выше отрывок про Чингисхана из “Dance macabre” с его издевательской песенкой).

Ясно, что техника «синхронной музыки» - прямое порождение мышления Янке, основанного не просто на музыке вообще, но и на полифоническом мышлении Баха как на идеале. Отсюда и стремление непременно к ЗВУЧАНИЮ текстов, но отсюда же и стремление к той же тематике, т.е. как бы к имитационной полифонии, где один голос оказывается главнее остальных. Иногда поэт даже даёт предписания к исполнению. Так, в «Сонате ангелов» один из отрывков следует повторить 2 раза, в первый раз выделяя динамически левую часть, во второй – произнося правую (а здесь это список композиторов с тяжёлой судьбой) наравне с левой. Кстати, и такие повторения целых крупных разделов (тоже музыкальный приём) не редкость в стихах Янке. Реже таким комментарием становится полноценное стихотворение на ту же тему, не совпадающее ни по ритму, ни по размеру с первым и развивающееся как бы самостоятельно от него («Сыплет мелкий дождь»).

Янке повторяет не только целые разделы, но и другие, достаточно крупные образования. При помещении их в другой контекст они, даже повторённые в точности, меняют свой смысл. Ярчайший пример – поэма о Бетховене, где интродукция в точности повторяется в конце поэмы. Но эффект здесь возникает примерно такой же, как в опере «Кармен» - если в увертюре музыка звучит вызывающе весело, то в конце, после и на фоне прошедшей драмы она уже превращается чуть ли не в противоположность самой себе. Так и здесь – те же мечты, осуществившиеся ценой такой борьбы и таких лишений, превращаются в нечто совершенно иное, чем это представлялось вначале.

Единицей содержания в стихах Янке является не слово, а некая короткая фраза или сочетание слов, подобное интонации или мотиву в музыке (разумеется, как частный случай таким мотивом может быть и одно слово, носящее в данном контексте самостоятельный смысл). С этой фразой поэт работает по музыкальным принципам: обособляет, сливает с новыми, образуя новый контекст, удлиняет, сокращает, повторяет и пр.

Например, в стихотворении «Музыкант, не ведись на ненастья» форма распадается надвое, причём вторая половина как бы является изменением первой. Как оно достигается? Сравним:

1-я половина:

Музыкант, не ведись на ненастья,  
Не молчи так тоскливо в ночи.  
Ты же солнечной, избранной масти –  
Музыкант ты.

Да – горькое счастье,  
Но ведь счастье.

А в пику напастям  
Ты гитару возьми.

Помолчи

2-я половина:

Не твое это – страсти-ненастья,  
Не твое – тоскованье в ночи,  
Ты ведь солнечной, избранной масти,  
Так впусти дрожь и солнце в запястья,  
Вспомни сцену,  
Мгновения счастья,  
И гитару возьми.

Как создаётся изменение настроения? В первых двух строчках «просительная» интонация изменена на «повелительную» заменой нескольких слов. Третья строчка (самостоятельный мотив) просто поставлена в иной контекст (выброшена «горечь»), что достигается усилением образа солнца и счастья, благодаря чему старый мотив «гитару возьми» представляется уже не средством спасения от «напастей», а самим этим «счастьем», хотя строчка-мотив сохранена почти точно. Всё это усиливает расположение строк «по центру» вместо «лесенки».

Следующие за этим слова «... и ты вскроешь / Колдовскою своею игрою / Боль, / Тоску, / И ненастье глухое» тоже были в первой половине стихотворения, но здесь они иначе разбиты на строчки (что как бы делит одну фразу на несколько), иначе расположены, а главное – выброшены строчки о ночи и колдовстве, стоящие в первой половине между началом и этими словами, что «осветляет» и изменяет контекст. Точно так же и в дальнейших строфах – выброшено всё «действие», остаётся только результат, «достижение», «утверждение», хотя сочетания слов, «мотивы» повторяются точно или с минимальными изменениями, например, в строках о волшебстве только изменяются знаки препинания, т.е. интонация. Зато слово «помолчи» становится основой целого шестистишия, заключённый в нём образ разрастается, как в разработке сонатной формы, превращаясь в связку между частями:

Помолчи, музыкант, помолчи.

Под страданья слезливой свечи  
Дай гитаре пропеть на прощанье  
Расставанье.

Устроить гаданье  
Мне на горькое счастье-страданье,  
Я приму это, как – До свиданья!

Нетрудно заметить, что в целом вторая часть последовательно укорочена, что придаёт тем же самым образам большую стремительность, утвердительность.

Иногда музыкальный приём становится у поэта основой образа, как в «Додекафонном лете» по А. Шёнбергу.

Тот же «музыкальный» способ работы Янке применяет и к построению рисунков, причём одно и то же изображение сохраняет своё значение, переходя из рисунка в рисунок. Например, слова *MUSI KE* поэт рассматривает как «Глас Божий», и они сохраняют такое же значение и в «Формуле Баха». Точно те же закономерности находим и в рисунке, который составляет 2-ю часть «Моления о вдохновении», приведённом выше. Ангел вверху рисунка означает то самое божественное начало, которое является основой всякого искусства (как ясно из первой части «Моления»), сердце в таком виде – символ любви, также переходящий у Янке из стихотворения в стихотворения, лопаты (очевидно, если судить по другим частям цикла «Божественная симфония») означают труд. Художник работает с этими двумя изображениями чисто музыкальными методами: ряд, составленный из них, нисходя, многократно увеличивается, а затем и дробится. Фигура человека внизу рисунка сама по себе означает «Гимн музыке», но там над его руками есть только скрипичный ключ и восьмушка – обычные для поэта символы музыкального искусства. Здесь же таких фигур гораздо больше (опять музыкальный приём – повторение), к тому же Янке стремится охватить все области, где нужно вдохновение: живопись (рисунок), музыку (скрипичный ключ с восьмушкой), науку (формула). Заключает ряд лавровый венок, который в книге «Дыханье музыки» означает «символ бессмертия и мученичества». Таким способом, с помощью сопоставления, изменения и помещения в другой контекст рисунков-символов, каждый из которых сам по себе, как и отдельная интонация, имеет своё значение, Янке достигает нового художественного результата, отличного от значения всех этих символов в отдельности.

\* \* \*

Разумеется, невозможно в одной короткой статье рассмотреть все связи творчества Янке с музыкой. Кроме того, за её пределами остались стихи на все прочие темы – также очень музыкальные по своей природе. Остаётся только пожелать поэту успехов в его творческом самосовершенствовании.

## Литература

1. В. Янке. Дыханье музыки (стихи). Израиль XXI, №26, 2011 <http://www.21israel-music.com/Yanke.htm>
2. В. Янке. «И время отступило...». Израиль XXI, №27, 2011 <http://www.21israel-music.com/Yanke-2.htm>
3. В. Янке. Утверждаю, любовь всесильна! Израиль XXI, №28, 2011 <http://www.21israel-music.com/Yanke-3.htm>
4. В. Янке. Стихи из книги «Божественная симфония». Израиль XXI, №4 (34), 2012 <http://www.21israel-music.com/Yanke-4.htm>
5. В. Янке. Ты велик, музыкант! Израиль XXI, № 1 (37), 2013 <http://www.21israel-music.com/Yanke-5.htm>
6. В. Янке. Дыханье музыки, 2011.
7. В. Янке. Божественная симфония, 2012.