

УДК 811. 82 (Роман Кофман)

Соколянский М.Г.

доктор филологических наук, профессор,
г. Любек, ФРГ
m.sokolyansky@gmail.com

ИСКУССТВО КОНТРАПУНКТНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Объектом исследования явилась повесть известного современного киевского дирижёра Романа Кофмана «Пасторальная симфония». Анализируются особенности контрапунктной композиции этого двупланового, но целостного произведения.

Ключевые слова: повесть, симфония, Бетховен, композиция, контрапункт, полифония, целостность.

Имя украинского дирижёра Романа Кофмана широко известно прежде всего музыкантам и любителям классической музыки. В 1991 году возглавил он Киевский камерный оркестр, добившийся под его руководством заслуженной известности. В 2002-2008 гг. работал Р.Кофман в ФРГ, где в качестве «генераль-музикдиректора» руководил Боннской оперой и Бетховенским симфоническим оркестром того же города, успешно гастролировавшим в разных странах мира. В уже независимой Украине был удостоен звания Народного артиста, а в Германии его наградили престижным «Крестом за заслуги перед ФРГ».

Очевидно, с юных лет был он обласкан разными музами, обладая не только музыкальным, но и литературным даром. Из-под его пера вышло несколько стихотворных сборников и автобиографическая «Книга небытия». Иногда разные стороны его одарённости как будто встречались, и в результате таких *контактов* появились книги: «Воспитание дирижёра. Психологические особенности», «Дирижёр и оркестр, или 100 ненужных советов молодым дирижёрам» [6]. Повесть Кофмана «Пасторальная симфония, или как я жил при немцах» вышла отдельным изданием в киевском издательстве «Дух і літера» в 2011 году, а до того была опубликована в литературном альманахе «Егупец» [7]¹.

Уже в полном названии нетрудно распознать заданную двуплановость произведения. Второй план подчёркнуто автобиографичен: дирижёр опирается на впечатления совсем недавней своей жизни и работы в Бонне. Первый же план связан не только с музыкой, но и с ещё не остывшим историческим прошлым Европы. Его действие вынесено в годы Второй мировой войны. В концентрационном лагере с вымышленным (установка на обобщение!) названием Хас-сенау группа еврейских узников-музыкантов по приказу коменданта-меломана

¹ Ссылки на повесть даются в тексте статьи по этому изданию с указанием страниц в скобках

репетирует «Пасторальную симфонию» Бетховена. Уже по месту действия и по составу действующих лиц планы эти чётко дифференцированы¹.

Определённая оксюморонность заявлена не только в противопоставлении двух частей названия повести, но и в выборе произведения, исполняемого концлагерными музыкантами. Шестая симфония (фа мажор) Бетховена, созданная в 1808 году и именуемая «Пасторальной», – одна из наиболее романтических симфоний великого композитора.² Обращение музыкантов, обречённых нацистами на муки и смерть, к творению Бетховена – сюжетный ход, уже встречавшийся в произведениях, близких по тематике. Он использован, например, в известном романе Григория Кановича «Свечи на ветру», в последнем эпизоде которого смешанный хор и оркестр в гетто разучивают финал Девятой симфонии композитора, завершающейся «Одой к радости» на слова Фридриха Шиллера [4, 543], так резко контрастирующей по духу с судьбой исполнителей. У Кофмана действие происходит в ещё более низком круге ада – в концлагере, а исполняющаяся симфония по характеру музыки резко дисгармонизирует с положением лагерных заключённых уже по названию: даже о духе *пасторальности* в этих жизненных условиях не то, что мечтать, но и вспоминать персонажам невыносимо больно.

Вся повесть состоит из сорока семи лаконичных глав, расположение которых можно метафорически назвать *чересполосицей*, в какой-то мере заданной уже двусоставным названием. Действие пятнадцати главок происходит в концлагере во время войны, восемнадцать других «прописаны» автором в автобиографическом поле и относятся к началу третьего миллениума. Элементарный подсчёт показывает, что за пределами представленного выше набора остаётся ещё целый ряд глав.

Из этого остатка первые три главки, открывающие текст повести, выполняют функцию своеобразного вступления (если бы речь шла не о «симфонии», а об опере, их можно было бы назвать *увертюрой*). В первой главе автор вспоминает «молчаливого» печника Клименко – брата того футболиста Клименко, что участвовал в знаменитом киевском «матче смерти», после которого был расстрелян оккупантами. В коротенькой, всего на три абзаца, второй главе трое мальчишек, включая и рассказчика, в освобождённом от оккупантов Киеве, на площади Калинина смотрят, как вешают немцев. А третья глава лишена и героев, и событийности; от площади Калинина ассоциация уводит автора к рассуждению об улицах и площадях, названных в своё время именами отечественных государственных деятелей, многие из которых были ещё до войны уничтожены другим, зеркальным режимом. И уже после этой *увертюры* читатель знакомится с репетирующими лагерными музыкантами, которым постоянно мешает слышать музыку лай служебных овчарок, и каждый из которых совсем не уверен, что завтра он будет ещё жив и сможет участвовать в очередной репетиции.

¹ Теоретические вопросы дифференциации исторического и биографического планов литературного повествования рассматриваются в книге [4].

² См. о ней подробнее, напр., в кн. [2].

Так, профессор Арнштамм спрашиває сотоварища по оркестру Фрумкіса, не бачив ли він «маєстро» (то єсть, дирижера), чому-то запоздуючого сьогодні на репетицію, а той лаконічно і інформативно (по ситуації) відповідає: «Я бачив його у вранці. Він був жив...»(6).

Помімо «увертюри» є ще дев'ять глав, безпосередньо не стосуючихся ні до одного з основних планів оповіщення. Зміст цих глав складає, головним чином, рефлексії автора. В деяких випадках вони сприймаються як свого роду мостики від одного плану до іншого. Така, наприклад, одинадцята глава, в якій намечено плавний перехід від лагерної дійсності через «посередство» *музи географії Неаполя* до недавніх маршрутів самого Романа Кофмана, який нарешті, на новому витку історії, можливість виступати за межами своєї країни, – маршрутам, які привели його в сучасну Німеччину. В інших випадках це роздуми про музику, про топоніміку, про Україну і т. д. Передостання глава (сорок шоста) передає напружене стан дирижера перед відповідальним концертом. А в цілому цей, рефлексивний шар повісті існує як свого роду амортизатор між двома головними планами.

Врешті, поняття «амортизатор» в даному випадку використано суголосно метафорично, і сприймати його буквально ні в якому випадку не слід: ніякого зменшення трагізму немає і в помині. Не розраховано на виконання подібної задачі ні юмористично окрашені епізоди, ні авторська самоіронія в автобіографічних главах. Різкий контраст між безпечною, спокійною, навіть іноді і напруженою життям «при німцях» в 2000-х роках і трагізмом концлагерного існування не знімається і не микшируется. Основний композиційний принцип поєднання головних планів можна назвати принципом **контрапункта**.

Контрапункт – за походженням і частотності застосування термін музичний, позначає одночасне розвиток в творі декількох самостійних мелодій (тем), які утворюють гармонічне ціле.¹ В літературу і літературознавство цей термін увійшов в минулому столітті, в значительній ступені завдяки популярності вийшовшого в 1928 р. роману англійського письменника Олдоса Хакслі «Контрапункт» („Point Counter Point“). Цим поняттям частіше за все позначають співіснування в одному літературному творі (тексті) двох або декількох сюжетних ліній.

Іноді термін «контрапункт» використовують як синонім іншого, більш поширеного в літературознавстві поняття – «поліфонія». Думається, що повна семантична ідентичність цих споріднених термінів сумнівна. Якщо *поліфонія* позначає наявність в творі різних сюжетних ліній, або, згідно концепції Бахтіна, множественність свідомостей, зіштовбуваних в межах одного художнього тексту, то *контрапункт* можна, напевно, визначити як частний випадок поліфонії. Контрапункт при-

¹ См. подробнее: [1].

сутствует в тексте (или сегменте текста), как правило, там, где сопоставлены, а точнее – противопоставлены **два** полярных мира, **две** сюжетные линии или **два** сознания (голоса). В повести Романа Кофмана мы встречаемся как раз с таким противопоставлением.

Принцип контрапункта проявляется не только в двуплановом построении повести, но и на разных других уровнях художественного текста. Например, на уровне сюжетно-событийном. Проблемы музыкального руководителя и директора Боннского симфонического оркестра выглядят смехотворно мелкими и лёгкими по сравнению с мучениями лагерных музыкантов. Так, в предпоследней главе передано взволнованное состояние дирижёра перед исполнением любимой симфонии Бетховена перед Боннской публикой, а в следующей, последней главе повести воссоздаётся картина подготовки лагерных музыкантов перед их, по сути, последним концертом в жизни – исполнением того же самого произведения, но в условиях несравнимо более трагических. Впрочем, Кофман нередко уходит от лобового противопоставления событий и ситуаций разных планов повествования и прибегает к аналогиям, преподносящим иногда «на полном серьёзе», иногда – с изрядной долей иронии¹.

Так, заострены, но тем не менее исторически реальны и вполне серьёзны аналогия между «двумя бандитами Джугашвили и Шикльгруббером» (39) или сопоставление военного парада в современном Киеве с ритуалами первобытного общества (50). Однако при всей точности воспроизведения жизненных ситуаций не может быть воспринято без улыбки, например, остроумное сравнение находчивости филармонических администраторов, заполнявших в «славное советское время» нераспроданные места в зале военнослужащими из какой-либо воинской части, и тактики боннского директора-администратора, рассылающего в подобных ситуациях дешёвые билеты в две непримиримо конкурирующие между собою городские синагоги (42-43).

Принцип контрапункта даёт о себе знать и в **системе** персонажей, причём даже внутри каждого из планов. Особенно это характерно для трагедийного слоя. Сообществу лагерных музыкантов резко противостоит круг коменданта лагеря оберштурмбанфюрера СС фон Шееля с его представлениями о «красивой жизни» и о музыкальном искусстве, спокойно уживающимися с хладнокровной жестокостью. Показателен в этом отношении распорядок дня, предписанный комендантом на торжественный день прибытия генерал-фельдмаршала Хорста и вручения коменданту лагеря ордена:

«17.00. Оркестр играет марш.

17.05. Приветственная речь генерал-фельдмаршала Клауса Хорста и вручение ордена. В момент вручения: Вступление к 3 действию оперы «Люэнгрин».

17.15. (примерно) Моя ответная речь. По окончании: кода из «Путешествия Зигфрида по Рейну».

¹ О роли аналогий в поэтике повествовательной прозы интересно пишет Шломит Риммон-Кеннан: [3, 67-70].

17.30 (примерно) Фуршет для личного состава. Оркестр играет польки, вальсы и чардаши.

Репертуар подать на утверждение сегодня к 20.00.

Жёнам личного состава быть в вечерних платьях» (35-36).

По поводу представленного музыкального репертуара комендант вносит позднее одно уточнение: «А этот последний чардаш больше не играть: в нём мелькает что-то еврейское» (40).

Да и взятые в отдельности характеры ряда персонажей отмечены несомненной гротескностью (сочетаемостью несочетаемого). Таков в какой-то мере и образ самого коменданта, интерес которого к классической музыке несколько не мешает бесчеловечному обращению с несчастными узниками. Чего стоит реплика фон Шееля о понравившемся его любовнице лагерном оркестре: «Оркестр действительно превосходный – видимо, в предчувствии конца музыканты играют как-то особенно выразительно...» (40). «Утончённый» коллега доктора Менгеле (24) доктор Прицль приходит в восторг от идеи коменданта «поставить оркестр у входа в газовую камеру», чтобы играл он «для входящих» (25). Гротескно «громкое» звание имперского *нацпатриота* Христопорова – случайного собеседника повествователя в 27-й главе: «почётный есаул казачьего войска». Гротескно-причудливо итальянско-русское сочетание имён репортёра, берущего интервью у *генеральмузикдиректора*, – Маурицио-Святослав (52).

Гротескно преподносится национальный состав исполнителей главных партий в «Пиковой даме» Чайковского, исполняемой Боннской оперой: «... Герман – болгарин, Лиза – русская, Полина – немка, графиня – американка, Елецкий – армянин, Маша – израильтянка, за пультом – украинец, а всё вместе – немецкий оперный театр» (16). Да и в самохарактеристике автор повести не склонен притушёвывать явную гротескность: «Морской лев, жонглирующий разноцветными мячами, заяц, отбивающий на барабанах джазовую дробь, медведь, пляшущий на задних лапах краковяк, – чудеса, которые вызывают у нас целую череду состояний: от недоверия до изумления почти гипнотического свойства. Украинский дирижёр, предлагающий немецкому оркестру имени Бетховена своё прочтение его симфоний, – явление того же ряда» (13).

Принцип контрапункта детерминирует проходящее через всю повесть сочетание трагического и комического начал. Оно то и дело даёт себя знать в диалогах музыкантов, частенько пикирующих между собой. Да и в речах противоположной группы персонажей оно также иногда встречается; причём то, что представляется нацистам очень забавным, воспринимается совершенно в ином свете и автором и читателями, не заражёнными, разумеется, бациллой человеконенавистничества. К примеру, доктор Прицль со смехом вспоминает: «У нас в городе существовал союз слепых. Так вот, на общем собрании было решено исключить из союза всех евреев. Вы представляете эту картину: вороная бельмами, одни слепцы исключают других – уморительная сцена!...» (24).

В общем же контексте повести этот «забавный» рассказ рассчитан на отнюдь не смеховую реакцию.

Если художественное время обоих планов произведения вполне конкретно, то художественное пространство создаётся не одинаковым образом. В автобиографическом плане произведения конкретно всё – и уютный Бонн с его площадями и улочками, и послевоенный Киев, и вагон немецкого экспресса... В плане историческом появляется вымышленное название Хассенау (Хосвиц), способное на первых порах настроить читателя на восприятие вымышленного мира. Но только на первых! Уже в четвёртой (первой лагерной) главе проявляется жизненность изображаемой действительности, её связь с горькой реальностью трагической истории двадцатого века.

То же самое можно сказать и о персонажах. В автобиографическом слое даже эпизодические фигуры, вроде директора-администратора Боннского оркестра, железнодорожного кондуктора или уличной проститутки, вполне узнаваемы и естественны в круге крепких знакомств или попросту случайных встреч повествователя, как и вполне реальные Михаил Сергеевич Горбачёв, посол ФРГ в Украине или известный гётевед Манфред Остен. В плане историческом абсолютно все персонажи вымышленные и вместе с тем чётко вписанные в реально-исторические обстоятельства, а потому жизненно узнаваемые.

Целостность полифонического текста не нарушается и прямыми выходами в конфликтное поле современности – времени автора повести. В этом смысле характерен диалог повествователя с агрессивным и невежественным носителем «русской идеи» *почётным есаулом* Христофоровым (29-32). Да и своеобразный прямой *разговор* автора с читателем о личности Кнута, которому «удалось» стать одновременно родственником В.И.Ленина и Николая II (21-22), соотносим не только с прошлым, но и с раздумьями о настоящем. Кстати говоря, не нарушается гармония и от многообразия диалогов, вызванного многообразием собеседников автора, равно как и от чередования таких диалогов с внутренними монологами. Это наблюдение относится, собственно говоря, лишь к автобиографическому плану, поскольку в плане историческом диалоги, безусловно, превалируют, что совершенно естественно: развёрнутое авторское повествование при таком композиционном решении выглядело бы не вполне уместным, поскольку автор никак не может мыслиться очевидцем событий в лагере Хассенау.

Не так часто, но всё же изредка прибегает Роман Кофман к интерполяции в текст повести литературных цитат или реминисценций, тем более что их функция отнюдь не иллюстративна. Скорее – это средство усиления авторской мысли, не педалируемой, но логично вытекающей из обрисованного эпизода, или рассуждения об описанном или вспомнутом. Это, например, цитаты из Гёте (47), Пушкина (22), Маяковского (3), Маргариты Алигер (7). Не отягощают повествование и встречающиеся изредка музыкальные термины, вполне, впрочем, естественные в литературном произведении, в центре каждого

из двух планов которого находятся музыканты. Притом знаки двух искусств – литературы и музыки – уживаются в рамках одного художественного текста вполне органично и бесконфликтно. Происходит своего рода «синкретизация поэзии с музыкой»¹.

Обобщающих рассуждений о трагической истории, пережитой в прошлом столетии Европой, в повести немного. Автор не стремится предстать перед читателем в образе всезнающего аналитика или тем более – оракула. Так, даже сгусток своих размышлений о вражде «немцев с русскими» в тридцать девятой главе он сопровождает ироническими абзацами об «эстетике ритуалов». И всё же сами раздумья способны стимулировать мысль читателя, заинтересованного хотя бы наиболее общими суждениями автора. Правда, в названной главе обобщающий вывод особого оптимизма не внушает: «...если Земля и люди на Земле – первый эксперимент Бога, то – не будем кривить душой – опыт провален...» (49).

Однако не стоит, думается, приписывать рассуждению, помещённому в рамки одной (к тому же не итоговой!) главы, пафос и «общую идею» всей повести. Даже в тяжкой истории музыкантов концлагеря, несмотря на отчаяние, охватывающее некоторых из них, содержится глубокий философский смысл, который, несмотря на весь трагизм изображаемого, можно назвать **жизнеутверждающим**. Так, на вопрос пятнадцатилетнего скрипача Яцека: «А... если мы хорошо сыграем, нас отпустят?» – умудрённый жизнью маэстро отвечает: «Мы играем не для того, чтобы нас отпустили... Мы играем, чтобы чувствовать себя людьми...» (9).

Жизнеутверждающий пафос всей повести отчётливо проявляется и в грустном, по сути, предсмертном письме юного Яцека любимой девушке Басе (57-58). Письме, которому вряд ли суждено выполнить свою *коммуникативную* функцию, то есть, маловероятно, что доберётся оно до адресата, но его содержание и подкупающая искренность юношеского самовыражения, несомненно, способны вызвать адекватный душевный отклик у читателя. И, наконец, своеобразная *кода* – последний групповой портрет обречённых музыкантов, которым предстоит сыграть последний в своей жизни концерт:

«...В центре Европы прохладным апрельским вечером по дощатой сцене просторного барака невесомо движутся тени. Это профессор Арнштамм, склонный к истерике Перельмутер, поклонник Шопена пан Крушиньский, любопытный Фрумкис, господин Эммерих – любитель черники со сливками, стукач Гурский, белокурый Яцек, который нашёл время и место влюбиться, гордый валторнист Лилиенталь и ещё несколько десятков людей, обречённых стать дымом. Но через мгновение Бетховен подарит им последний глоток свободы – безбрежной, абсолютной свободы. Чуть более получаса будет длиться их вольный полёт, и не будет на земле людей счастливее» (60).

Такой финал не требует никаких комментариев.

¹ Выражение Б.М.Эйхенбаума [8, 541].

Список использованной литературы

1. Daniel, Thomas. Zweistimmiger Kontrapunkt in 30 Lektionen. 2-e Auflage.- Köln, 2010.
2. Jones, David Wyn. Beethoven: Pastoral Symphony. – Cambridge, 1995.
3. Rimmon-Kennan, Shlomith. Narrative Fiction. Contemporary Poetics.- Lnd.; New York, 1983.
4. Scholes, Robert & Kellogg, Robert. The Nature of Narrative. – Oxford Univ. Press, 1976.
5. Канович, Григорий. Свечи на ветру. 3-е изд. – Вильнюс, 1986.
6. Кофман, Роман. Дирижёр и оркестр, или 100 ненужных советов молодым дирижёрам. – К., 2009.
7. Кофман, Роман. Пасторальная симфония, или как я жил при немцах // Егупец. – 2011. – Вып. 20.
8. Эйхенбаум Б.М. «Мой современник». – СПб., 2001.

Соколянський М.Г.

м. Любек, ФРН

m.sokolyansky@gmail.com

МИСТЕЦТВО КОНТРАПУНКТНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

У статті досліджується повість видатного українського диригента Романа Кофмана „Пасторальна симфонія». Спеціальна увага приділяється функціям контрапункту у побудові цього двупланового, але цілісного твору.

Ключові слова: *повість, симфонія, Бетховен, композиція, контрапункт, поліфонія, цілісність.*

Mark G. Sokolyansky

Lübeck, BRD

m.sokolyansky@gmail.com

ART OF CONTRAPUNTAL COMPOSITION

The article deals with the prominent Ukrainian conductor Roman Kofman's long short story "Pastoral Symphony". The specific character and functions of its contrapuntal composition is the main goal of the exploration. Author of the paper provides an overview of the literary works by Kaufman and focuses on his story "Pastoral Symphony, or how I lived under the Germans." This article takes a look at two plans in the work – modernity of it's author and plan of historical past. So biografizm and reflection on the history are connected in literary work by Kaufman. Plan of biography – main events in author's life: Kaufman, supervised the Kiev Chamber Orchestra, was Director of the Bonn Opera and Beethoven Symphony Orchestra in Germany/ It is a gifted musician and writer. Historical reflection in his work is related to the tragic events during the second world war/ It's heroes are Jews, prisoners of concentration camp. They're all musicians, which for the last time in their life on demand of the Commandant of the concentration camp and rehearsing music performance of Beethoven's pastoral Symphony. The article refers to clear two auxiliary plans in the story, draws attention to the contrast, associated with music that musicians rehearse: opposition of the fate of musicians and romantic spirit of the music.

Key words: *story, symphony, Beethoven, composition, contrapuntal, polyphony, integrity*

References

1. Daniel, Thomas (2010). Zweistimmiger Kontrapunkt in 30 Lektionen. 2-e Auflage.- Köln [in German]
2. Jones, David Wyn (1995), Beethoven: Pastoral Symphony. – Cambridge, [in English].
3. Rimmon-Kennan, Shlomith (1983). Narrative Fiction. Contemporary Poetics.- Lnd.; New York, [in English]
4. Scholes, Robert & Kellogg, Robert (1976). The Nature of Narrative. – Oxford Univ. Press, [in English].
5. Kanovich Grigoriy (1986), Svechi na vetru [Candles in the wind], Vilnyus [in Russian]
6. Kofman Roman (2009), Dirizher i orkestr. ili 100 nenuzhnykh sovetov molodym dirizheram [The conductor and orchestra, or 100 unnecessary advices to young conductors], Kyev, [in Russian].
7. Kofman Roman (2011), Pastoralnaya simfoniya. ili kak ya zhil pri nemtsakh [Pastoral Symphony, Or how I lived under the Germans] [in:] Egupets, issue 20, [in Russian]
8. Eykhenbaum B.M. (2001) «Moy vremennik» [“My annals”], St. Petersburg, [in Russian]

Статтю подано до редколегії 5 жовтня 2017 р.