

Марк Соколянский

**ИСКУССТВО КОНТРАПУНКТНОЙ КОМПОЗИЦИИ
(О ПОВЕСТИ РОМАНА КОФМАНА
‘ПАСТОРАЛЬНАЯ СИМФОНΙΑ’)**

Summary

The Art of Contrapuntal Structure (about Roman Kofman’s Tale ‘Pastoral Symphony’)

The tale of the well-known Ukrainian conductor, Roman Kofman consists of two compositional planes. In one of them the author relies upon the autobiographical events and impressions of his life and work in Bonn during 2002 – 2008. Another plan is dated back to the time of the World War II and contains the description of the last rehearsal of the symphonic orchestra, which was formed from Jewish musicians, who were doomed to death in a German concentration camp.

The main structural principle of combining such different plans can be named a contrapuntal one, and it is analysed in the article.

Key words: autobiographical events, symphonic orchestra, Jewish musicians, contrapuntal

*

Имя дирижёра Романа Исааковича Кофмана широко известно прежде всего музыкантам и любителям классической музыки. В 1991 году он возглавил Киевский камерный оркестр, добившийся под его руководством заслуженной известности. В 2002 – 2008 гг. Р. Кофман работал в ФРГ, где в качестве «генеральмузикдиректора» 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 он был 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*¹. Повесть Коф-

мана *Пасторальная симфония, или как я жил при немцах* вышла отдельным изданием в киевском издательстве *Дух і літера* в 2011 г., а до того была опубликована в литературном альманахе Центра исследований истории и культуры восточноевропейского еврейства *Егупец*².

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 *Хассенау* группа еврейских узников-музыкантов по приказу коменданта-меломана репетирует *Пасторальную симфонию* Бетховена. Уже по месту действия и по составу действующих лиц планы эти чётко дифференцированы³.

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 г. и именуемая *Пасторальной*, — одна из наиболее романтических симфоний великого композитора⁴. 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 Шиллера⁵, 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 тысячелетия. 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, который участвовал в знаменитом киевском *матче смерти*, после чего 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. Так, профессор Арнштамм спрашивает сотоварища по оркестру Фрумкиса, не видел ли он *маэстро* (то есть, дирижёра), почему-то запаздывающего сегодня на репетицию, а тот лаконично и информативно (по ситуации) отвечает: *Я видел его утром. Он был жив <...>⁶*.

Помимо «увертюры» есть ещё девять глав, непосредственно не относящихся ни к одному из основных планов повествования. Содержание этих глав составляют, главным образом, рефлексии автора. В некоторых случаях они воспринимаются как своего рода мостики от одного плана к другому. Такова, к примеру, одиннадцатая глава, в которой намечен плавный переход от лагерной действительности через «посредство» *музы географии Неаты* к недавним маршрутам самого Романа Кофмана, получившего наконец-то, на новом витке отечественной истории, возможность выступать за рубежами своей страны, маршрутам, — приведшим его в современную Германию. В других случаях это раздумья о музыке, о топонимике, об Украине и т. д. Предпоследняя глава (сорок шестая) передаёт нервное состояние дирижёра перед ответственным концертом. А в целом этот рефлексивный слой повести существует как своего рода амортизатор между двумя главными планами.

Впрочем, понятие *амортизатор* в данном случае употреблено сугубо метафорически и воспринимать его буквально не следует: никакого смягчения трагизма нет и в помине. Не рассчитаны на выполнение подобной задачи ни юмористически окрашенные эпизоды, ни авторская самоирония в автобиографических главах. Резкий контраст между безопасной, спокойной, пусть иногда и напряжённой жизнью «при немцах» в 2000х годах и трагизмом концлагерного существования не снимается и не микшируется. Основной композиционный принцип сочетания главных планов можно назвать принципом контрапункта.

Контрапункт — по происхождению и частотности применения термин музыкальный, обозначающий одновременное развитие в произведении нескольких самостоятельных мелодий (тем), образующих гармоническое целое⁷. В литературу и литературоведение этот термин вошёл в прошлом столетии, в значительной степени благодаря популярности вышедшего в 1928 г. романа английского писателя Олдоса Хаксли *Контрапункт (Point Counter Point)*. Этим понятием чаще всего обозначают сосуществование в одном литературном произведении (тексте) двух или нескольких сюжетных линий.

Иногда термин *контрапункт* употребляют как синоним другого, более распространённого в литературоведении понятия — *полифония*. Думается, что полная семантическая идентичность этих родственных терминов сомнительна. Если *полифония* обозначает наличие в произведении разных сюжетных линий или, согласно концепции Бахтина, множественность сознаний, сталкивающихся в рамках одного художественного текста, то *контрапункт* можно, пожалуй, определить как частный случай полифонии. Контрапункт присутствует 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 двухплановом 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, преподносимым иногда «на полном серьёзе», иногда — с изрядной долей иронии⁸.

Так, заострены, но тем не менее исторически реальны и вполне серьёзны аналогия между *двумя бандитами Джугашвили и Шикльс-рубером*⁹ или сопоставление военного парада в современном Киеве с ритуалами первобытного общества¹⁰. 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 непримимо конкурирующие между собой городские синагоги¹¹.

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 «Лознгрин».

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

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

Репертуар подать на утверждение сегодня к 20.00.

Жёнам личного состава быть в вечерних платьях.¹²

По поводу представленного музыкального репертуара комендант вносит позднее одно уточнение: *А этот последний чардаш больше не играть: в нём мелькает что-то еврейское*¹³.

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 нисколько 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...*¹⁴. Утончённый коллега доктора Менгеле¹⁵ доктор Прицль приходит в восторг от идеи коменданта *поставить оркестр у входа в газовую камеру, чтобы играл он для входящих*¹⁶. Гротескно громкое звание имперского *нацпатриота* Христофорова — случайного собеседника повествователя в 27-й главе: *почётный есаул казацкого войска*. Гротескно-причудливо итальянско-русское сочетание имён репортёра, берущего интервью у *генеральмузикдиректора*, — Маурицио-Святослав¹⁷.

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*¹⁸. Да и в самохарактеристике автор повести не склонен притушёвывать явную гротескность:

*Морской лев, жонглирующий разноцветными мячами, заяц, отбивающий на барабане 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.*¹⁹

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 чело-веконенавистничества. 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 представля-*

*ете эту картину: ворячая бельмами, одни слепцы исключают других уморительная сцена!..*²⁰. 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 кругу 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 вымышлены и вместе с тем чётко вписаны 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* Христофоровым²¹. Да и своеобразный прямой *разговор* автора с читателем о личности Кнута, которому «удалось» стать одновременно родственником В. И. Ленина и Николая II²², 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 Гёте²³, Пушкина²⁴, Маяковского²⁵, Маргариты Алигер²⁶. 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*²⁷.

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* <...>²⁸.

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* <...>²⁹.

Жизнеутверждающий пафос всей повести отчётливо проявляется и в грустном, по сути, предсмертном письме юного Яцека любимой девушке Басе³⁰. 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 адекват-

ный 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 Арништамм, склонный к истерике Перельмутер, поклонник Шопена пан Крушинский, любопытный Фрумкис, господин Эммерих — любитель черники со сливками, стукач Гурский, белокурый Яцек, который нашёл время и место влюбиться, гордый валторнист Либиенталь 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.³¹

Такой финал не требует никаких комментариев.

¹ Кофман Р. Дирижёр и оркестр, или 100 ненужных советов молодым дирижёрам. Киев, 2009.

² Кофман Р. Пасторальная симфония, или как я жил при немцах. *Егунец*, вып. 20. Киев, 2011, с. 3—60.

³ Теоретические вопросы дифференциации исторического и биографического планов литературного повествования рассматриваются в книге: Scholes, Robert & Kellogg, Robert. *The Nature of Narrative*. Oxford Univ. Press, 1976, Pp. 214—226.

⁴ См. о ней подробнее, напр., в кн.: Jones, David Wyn. *Beethoven: Pastoral Symphony*. Cambridge, 1995.

⁵ Канович Г. *Свечи на ветру*. 3-е изд. Вильнюс, 1986, с. 543.

⁶ Кофман Р. Пасторальная симфония, или как я жил при немцах. *Егунец*, вып. 20. Киев, 2011, с. 6.

⁷ См. подробнее: Daniel Thomas. *Zweistimmiger Kontrapunkt in 30 Lektionen*. 2-e Auflage. Köln, 2010.

⁸ О роли аналогий в поэтике повествовательной прозы интересно пишет израильская исследовательница Шломит Риммон-Кенан: Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Lond. on; New York, 1983, pp. 67—70.

⁹ Кофман Р. Пасторальная симфония, или как я жил при немцах. *Егунец*, вып. 20. Киев, 2011, с. 39.

¹⁰ Там же, с. 50.

¹¹ Там же, с. 42—43.

¹² Там же, с. 35—36.

- ¹³ Там же, с. 40.
¹⁴ Там же.
¹⁵ Там же, с. 24.
¹⁶ Там же, с. 25.
¹⁷ Там же, с. 52.
¹⁸ Там же, с. 16.
¹⁹ Там же, с. 13.
²⁰ Там же, с. 24.
²¹ Там же, с. 29–32.
²² Там же, с. 21–22.
²³ Там же, с. 47.
²⁴ Там же, с. 22.
²⁵ Там же, с. 3.
²⁶ Там же, с. 7.
²⁷ Выражение Б. М. Эйхенбаума (Эйхенбаум Б. М. *Мой современник*. Санкт-Петербург, 2001, с. 541).
²⁸ Кофман Р. Пасторальная симфония, или как я жил при немцах. *Егунец*, вып. 20. Киев, 2011, с. 49.
²⁹ Там же, с. 9.
³⁰ Там же, с. 57–58.
³¹ Там же, с. 60.

ЛИТЕРАТУРА

- Daniel Thomas. *Zweistimmiger Kontrapunkt in 30 Lektionen*. 2-е Auflage. Köln, 2010.
- Jones David Wyn. *Beethoven: Pastoral Symphony*. Cambridge, 1995.
- Scholes Robert & Kellogg, Robert *The Nature of Narrative*. Oxford Univ. Press, 1976, pp. 214–226.
- Shlomith. Rimmon-Kenan *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London, New York, 1983, pp. 67–70.
- Канович Г. *Свечи на ветру*. 3-е изд. Вильнюс, 1986.
- Кофман Р. *Дирижёр и оркестр, или 100 ненужных советов молодым дирижёрам*. Киев, 2009.
- Кофман Р. Пасторальная симфония, или как я жил при немцах. *Егунец*, вып. 20. Киев, 2011.
- Эйхенбаум Б. М. *Мой современник*. Санкт-Петербург.