

An abstract painting featuring a violin in the center, rendered in warm brown and orange tones. The violin is partially overlaid by a sheet of musical notation with black notes on a white background. The background is a complex composition of geometric shapes and colors, including deep blues, greys, and earthy browns. The overall style is modern and expressive.

Скрипка Льва

Итальянское
Приключение

ХЕЛЕНА ЭТТЛИ

Музыкантам группы Moishe's Bagel,
чья музыка стала началом этой истории

Прелюдия

Я помню всё в деталях: и теплую ночь, и ряды сидений, занятых публикой, и себя в первом ряду. Музыка было тесно в затемненной комнате, и она выливалась через открытые окна на улицы небольшого валлийского городка. Теперь уже не имеет значения, какая из мелодий клезмера, народной музыки восточноевропейских евреев, не позволяла нам спокойно сидеть в своих креслах, а некоторых даже поднимала на ноги и заставляла танцевать в узких проходах. Важным оказался момент, когда скрипач вплотную приблизился к нам, а все остальные инструменты: аккордеон, фортепиано, барабаны и контрабас, замолкли. И тогда я вдруг услышала, как скрипка заговорила голосом, способным проникнуть под кожу и заставить всё тело расслабиться, голосом, пугающе близким, который заставил всех нас преодолеть боязнь поддаться эмоциям, большим и неуправляемым, пережить печаль и радость, каких мы никогда не испытывали. И после того, как аплодисменты утихли и загорелся свет, моя старая подруга Рода повернулась ко мне и с шутливой строгостью сказала: «Как он посмел так с нами разговаривать? Мы же замужние женщины!»

Когда мы уже выходили из здания, я увидела скрипача, стоявшего снаружи, и сразу направилась к нему, чтобы повеселить его шуткой Роды, объяснив, что она очень старый друг в прямом смысле слова - ей тогда было уже за восемьдесят. Я ожидала, что он рассмеется и пойдет по своим делам, но вместо этого он отвел меня в сторону и пробормотал что-то о «темной истории скрипки», как будто это могло объяснить или оправдать притягательную глубину и тревожащую силу музыки, которую он играл. «Мне рассказывали, что она была сделана в Италии в начале восемнадцатого века, - сказал он, - но сюда приехала из России. Все называют ее скрипкой Льва, по имени музыканта, которому она принадлежала до меня».

Итальянская скрипка по имени Лев? Что могло быть более неправдоподобным?

Затем он повернулся и сказал: «Взгляните, если хотите», указав на футляр, прислоненный к стене рядом со мной. Когда я открыла футляр и заглянула внутрь, у меня сразу возникло впечатление, что инструмент имеет вид настолько потертый и обтекаемый, что выглядит скорее как предмет, который вы могли бы найти на линии морского прилива, возможно, кусок дерева, обкатанную водой гальку или гладкие останки какого-то морского существа. В прошлом, глядя на скрипки, я всегда воспринимала их как комбинацию изгибов и углов, с четкими краями, подчеркнутыми темной линией инкрустированной древесины. Но жизнь обточила края и затупила углы у скрипки Льва, так что местами швы были совершенно заглажены до уровня ее поверхностей, как будто музыка, веками льющаяся по этим поверхностям, размывала их, как хрупкую береговую линию.

Инструмент в футляре выглядел неодушевленным, просто небольшим предметом из дерева, но всё изменилось, когда я наклонилась и взяла его. За всю свою жизнь я, вероятно, держала в руках больше птиц, чем струнных инструментов, и это ощущение напомнило мне, как я поднимала курицу с ее насеста - маленькое тело всегда оказывалось намного легче, чем я ожидала, и в нем билась жизнь. Куры пахнут курицей, а от скрипки Льва исходил вполне ощутимый человеческий запах — она пахла потом многих поколений музыкантов. До этого я думала о скрипках как об изысканных инструментах, искрящихся лаком, который притягивает свет, играя им. Я представляла, что они всегда готовы во всем своем блеске предстать перед публикой. Но эта скрипка была мягко приглушенного матово-коричневого цвета, и на теле её отражалась длинная история неудач: рабочая поверхность с темными шрамами и глубокими царапинами, столь же выразительными, как морщины на лице старика.

Посмотрев на скрипку, я поняла, что держу её, как новорожденного ребенка, одной рукой нежно поддерживая

головку, а другой - тельце. Но это был отнюдь не ребенок. Жизнь этого инструмента насчитывала столетия, он был изношен до предела годами упорного труда, он путешествовал по миру вместе с поколениями музыкантов, разделяя их нелегкую жизнь. После многих лет тяжелой службы его тело хранило ДНК всех, кто когда-либо играл на нем, поэтому почудилось, что я держу в руках нечто большее, чем просто музыкальный инструмент. Он, должно быть, впитал волнение всех музыкантов вместе с жиром с кончиков их пальцев, он откликался на различные манеры исполнителей, на напряжение их мускулов и громкость голосов. На протяжении веков он совсем не старался изменить свою собственную структуру, чтобы приспособиться к особенностям каждого нового исполнителя, к эмоциям и идеалам каждой новой эпохи, поэтому стал физической копией всех этих людей, дорог, которые они прошли, и музыки, которую они играли.

Не могу сказать, сколько времени я простояла там, прежде чем снова появился скрипач, теперь с пинтой пива в одной руке и свертком в другой. «На самом деле она была сделана в Кремоне, - сказал скрипач, - но, когда я попросил оценить её, мне сказали, что она никакой ценности не представляет». Эти слова не укладывались в моем сознании. В те дни я так мало знала о скрипках и о том, как их оценивают, что мне проще было бы оценить собаку или пирог. Тем не менее, даже я знала, что маленький итальянский город Кремона – это место, где работал Антонио Страдивари, и, как и все, знала, что скрипки Страдивари являются одними из самых ценных музыкальных инструментов в мире. Сказать, что ваша скрипка родом из Кремоны, значит дать ей высшую оценку, доступную струнному инструменту, и меня привела в смятение мысль, что скрипка Льва с ее благородным происхождением, долгой историей и прекрасным голосом может считаться ничего не стоящей. На самом деле, услышать «Кремона» и «никакая» в одном предложении было почти так же тревожно, как и услышать энергичный и страстный голос, который звучал из покрытого шрамами старого тела скрипки.

Если бы музыкант сказал мне, что его скрипка была сделана в любом другом городе мира, я бы, наверное, в течение может даже целого года вспоминала ощущение, с которым держала её в руках, ещё какое-то время слышала в себе звук её прекрасного голоса, но со временем просто забыла бы все, что с ней связано. Но вот в чем дело: я любила Италию с детства, я проработала там, так или иначе, большую часть своей взрослой жизни, просто путешествуя или же собирая материал для книг и журнальных статей. И так сложилось, что, несмотря на годы путешествий в разные уголки Италии, годы, потраченные на изучение её истории, я ни разу не была в Кремоне. Я ничего не знала о скрипках, которые сделали этот город знаменитым, и ничего не знала о музыке, которую оживляли эти скрипки. И стоя той ночью на темной улице, я впервые задумалась обо всем этом.

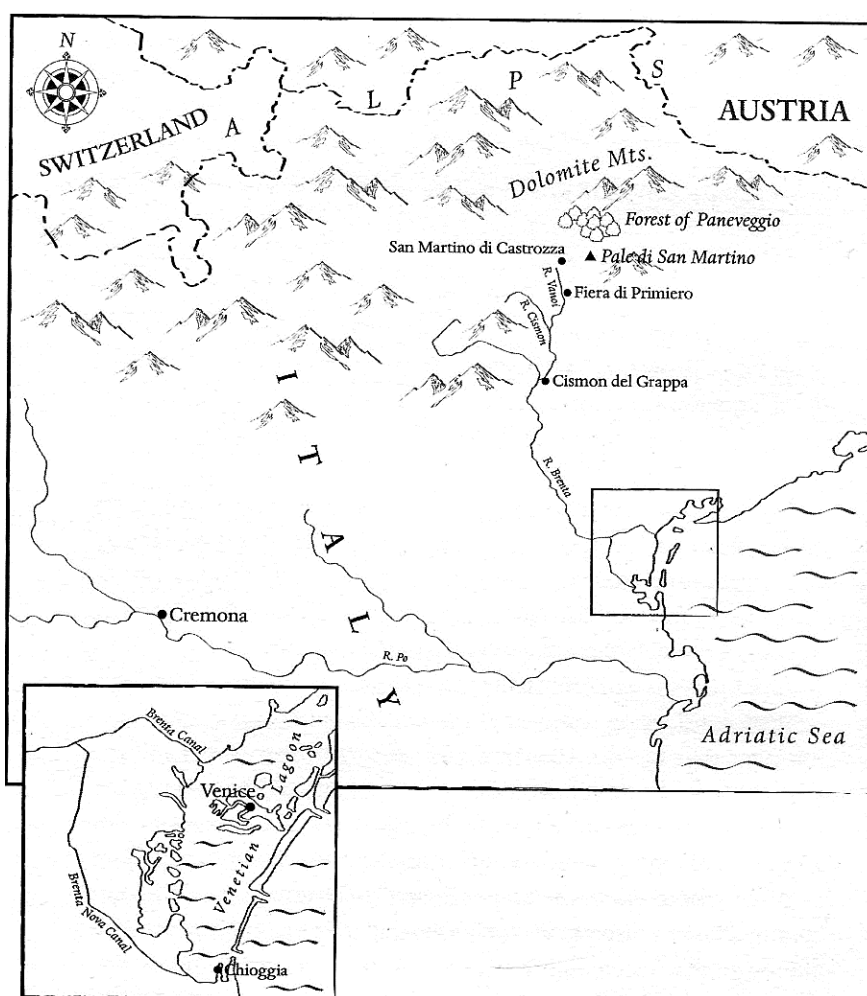
Толпа начала редеть, люди прощались и уходили, но скрипач, казалось, никуда не спешил. Я составляла ему компанию еще какое-то время, пока он не докурил свою сигарету. В моей голове проносились мысли обо всех историях, зашифрованных в скромном существе, которое я все еще держала в руках, о рассказах, которые обещали перенести меня в совершенно новые места в стране, которую я так давно знала - новые места в казалось бы знакомом ландшафте итальянской истории, новые пространства, которые нужно открывать и исследовать. В конце концов, я вернула скрипку, и мы пожелали друг другу спокойной ночи. Но когда я уходила в темноту, у меня было ощущение, что я оставила что-то хрупкое и очень ценное, и мне пришлось бороться с побуждением бежать назад и искать это неведомое что-то. Но если бы я вернулась, что бы я нашла там? Только пустой тротуар, на котором мы только что разговаривали, или, возможно, музыканта, все еще стоявшего рядом со скрипкой, которая, безусловно, была для него хрупкой и дорогой, но не имела ничего общего со мной.

Если я скажу вам, что в то лето снова и снова возвращалась в мыслях к старой скрипке, вы можете подумать,

что мне просто нечего было делать, но на самом деле это было особенно загруженное время. Если вы заподозрите, что меня привлекала не сама скрипка, а воспоминание о её владельце-музыканте с его одухотворенным лицом и музыкой, полной страсти, то это тоже не так. Наша встреча совпала с печальным, странным моментом в моей жизни: только что умерла моя мать и мы освобождали дом от ее имущества, будто вырывали с корнями предметы, которые составляли его мир на протяжении всего моего детства, и отправляли их на произвол судьбы в поисках нового дома. У многих из них были свои истории, истории, которые, как я думала, знаю, потому что слышала их снова и снова на протяжении многих лет. Теперь, когда моих родителей не стало, я поняла, что никогда не слушала их внимательно, так что некоторые из этих воспоминаний были уже потеряны навсегда. И печаль от утраты делала еще более интригующими и притягательными новые истории, которые я воображала, возвращаясь в мыслях к скрипке Льва.

В последующие дни и недели я ловила себя на том, что представляю себе широкие площади и узкие улочки Кремоны, укрытые, как покрывалом, зимним туманом. Я начала оживлять этот город чтением книг о кремонских скрипичных мастерах, и вскоре была очарована тем, как они превратили скрипку из беспомощного новорожденного ребенка в мощный и технически совершенный инструмент, качества которого так и остались непревзойденными за четыреста лет. А потом мне повезло, потому что я получила предложение поработать несколько дней в Милане, всего в нескольких минутах езды на поезде от Кремоны. Я ухватилась за эту возможность, уже планируя использовать часть времени на поездку в родной город скрипки Льва.

Часть первая



Дитя Многих Отцов

Кремона и современная скрипка

Я была на месте, когда солнце уже садилось, и посетители из переполненных баров перемещались на широкие площади, чтобы не спеша наслаждаться Аперолем цвета заката. Ателье скрипичных мастеров на узких улочках были уже закрыты, но в их окнах было выставлено множество инструментов, роскошный золотисто-коричневый лак которых отражал последние лучи солнца. Я ехала на велосипеде, который был стар, хром, и звучно дребезжал на брусчатке улиц. Велосипед принадлежал хозяйке дома, где я поселилась в Кремоне, у него была сломана корзина и не работал звонок; ни цепь, ни шестеренки не были смазаны, но он, тем не менее, не спеша катил меня по городу, вот только его скрипучий голос сопровождал каждый поворот педалей. Был час пик, и меня уже обогнал монах-францисканец, крутящий педали с безумной скоростью, а потом женщина с маленьким спаниелем, крепко спящим в корзинке на руле. Любой, кто видел, как я останавливалась, чтобы заглянуть в окно каждой скрипичной мастерской, попадавшейся на моем пути, мог бы подумать, что я приехала в Кремону, чтобы купить скрипку. Но единственная скрипка, которую я была бы не прочь приобрести, была сделана из шоколада, и видела я её в *пастичерии* недалеко от кафедрального собора. Мне не нужен был новый инструмент - мне хотелось узнать больше о старом. Я приехала в Кремону, чтобы посмотреть, где началась жизнь скрипки Льва. К тому времени я уже знала кое-что об истории скрипичного дела. В старых книгах этот городок обычно называли местом, где было переосмыслено ремесло создания скрипок - старомодные примитивные скрипки, звучавшие по всей Европе, превратились в сложные инструменты, которые мы слышим сегодня. Теперь, когда я ехала по узким улочкам, меня осенило, что Кремона стала не только началом истории скрипки Льва:

пребывание там переносило меня в начало истории каждой великой итальянской скрипки, когда бы она ни была создана.

Ателье мастеров, или *боттега*, были повсюду, но не все были доступны прямо с улиц. Когда я увидела рекламу скрипки, свисающую с балкона второго этажа, я поняла, что это слишком просто – изучать только ярко освещенные витрины. Я прислонила свой велосипед к куче таких же и начала внимательно изучать медные таблички у больших входных дверей, чтобы найти имена скрипичных мастеров, мастерские которых прятались внутри палаццо вдоль Корсо – главной улицы. Затем я прижималась лицом к пыльным окнам, открывая для себя мастерские, скрывающиеся в маленьких двориках. Я даже проскользнула через заднюю дверь бара и обнаружила мастерскую, хитроумно спрятанную под каскадом вьющихся глициний в дальнем конце двора.

Мастера, которым повезло работать в ателье, выходящих прямо на улицы, демонстрировали богатое воображение в оформлении своих витрин. Кто-то сохранял дух золотой эры скрипичного дела Кремоны, превратив свои окна в гостиные начала восемнадцатого века, где скрипки, расположившиеся в позолоченных креслах, вели беседу с пухлыми херувимами, пристроившимися на пьедесталах между ними. Кто-то выставил свои инструменты рядом с антикварными аптекарскими сосудами, по-видимому, содержащими тайные ингредиенты, с шестнадцатого века используемые в Кремоне для изготовления скрипичного лака. А некоторые просто заполнили все доступное пространство деталями инструмента – как в анатомическом музее, вместо полной скрипки, виолончели или альты, вы видели только бледный изгиб её некрашеной деки или красивые завитки, наполовину вырезанную спинку, окруженную инструментами, или просто россыпь бледных деревянных стружек. Ни одна мастерская не была похожа на другую, но все они отражали традицию, восходящую к Андреа Амати и к самой первой главе истории современной лютерии, начинающейся в середине шестнадцатого века. Лютерия, или *liuteria* — это искусство

изготовления струнных инструментов любого типа. В итальянском или английском языке это слово хранит память о тех временах, когда большинство таких инструментов называли лютями на любом из европейских языков. Мне всегда нравилась итальянская привычка переносить названия тех древних ремесел на современные профессии. Стрижка в Италии — это посещение *перрукерии*, которая в старые времена позаботилась бы о вашем *перруке*, то есть парике, а в случае дорожной аварии последует счет от *каррозьера*, то есть каретного мастера, но за ремонт кузова вашего автомобиля, а не вашей повозки или кареты.

Рано проснувшись после первой ночи в Кремоне, я поехала на хозяйкином велосипеде в центр города по узким улочкам, зажатых облупившимися розовыми и охристыми стенами дворцов, укрытыми ветвями жасмина, который спадал с балконов вторых этажей и погружал все в дурман своего густого аромата. Я читала, что большинство свадеб в Кремоне происходят между людьми, которые прожили в городе всю свою жизнь, и в то утро я отчетливо понимала, почему они, скорее всего, никогда не захотят покинуть это прекрасное место^a.

Скрипки и их культура, казалось, заполняли Кремону на всех уровнях. *Museo del Violino* на площади Гульельмо Маркони наглядно представлял историю инструментов, а рядом в магазинах были сложены в крестообразные стопки бруски горного клена и альпийской ели, из которых инструменты были сделаны. Когда я взяла кленовую заготовку, она поймала утренний свет и явила свои размытые тигровые полосы. А стопка еловых брусков переливалась разными оттенками золотого от того, что срезанная ель под действием солнечных лучей «загорает так же, как и мы» — объяснил владелец одного из этих необычных магазинов. Наряду с такими, торгующими материалами для изготовления скрипок,

^a David Gilmour, *The Pursuit of Italy: A History of a Land, Its Regions and Their Peoples*, Allen Lane, 2011, p. 397.

были магазины с инструментами для их изготовления, магазины, торгующие ингредиентами для лака, ну и, конечно же, сувенирные лавки, полные книг по истории скрипок, кухонных полотенец с изображениями скрипок, магнитов и брелоков. Посетители *pasticceria* на Виа Сольферино могли выбирать между скрипками из белого шоколада (как бы без лака) или из темного шоколада (уже с лаком). И как будто скрипкам ещё не уделено достаточно внимания, улицы, по которым я ехала на велосипеде, пересекая площадь Страдивари, носили имена Андре или Николо Амати, Гварнери дель Джезу или Карло Бергонци - в честь величайших скрипичных мастеров Кремоны,

Тема была продолжена в тот же вечер, когда я ужинала в *Ceruti*, ресторане, названном в честь одного из последних представителей славного поколения городских скрипачей восемнадцатого века. Я была единственной, кто заказал марубини, пасту, история которой была такая же длинная, как у самых старых скрипок Кремоны – именно в шестнадцатом веке её стали начинять мясом и подавать в миске с бульоном. В тот вечер в *Ceruti* мне приготовили марубини с удивительно вкусной начинкой из тыквы, а ещё подали амаретти.

Если вы что-нибудь знаете о старых инструментах, то сочтете меня несообразительной из-за того, что я не сфотографировала скрипку Льва перед поездкой в Кремону. Так же, как хороший орнитолог определит вид птицы по только ей присущему оперению, так и мастера Кремоны могут с первого взгляда идентифицировать большинство кремонских инструментов по цвету лака и деталям резьбы.

Однако меня уже интересовала не столько сама скрипка Льва, сколько я хотела вернуться к её истокам и узнать о мастерах, изменивших историю скрипки и небольшого города на берегу реки По, превратив свой город во всемирную легенду, до сих пор способную притягивать музыкантов и торговцев инструментами со всего мира. Кремону часто называют местом рождения современной скрипки, но в Музее Скрипок я обнаружила, что его хранители используют гораздо менее категоричные выражения. Они дипломатично описали скрипку и как

продукт гения Андреа Амати, и как логическое завершение медленного процесса эволюции, которая совершалась одновременно во многих местах. Когда Амати приступил к работе в Кремоне, уже творили другие мастера-новаторы в Брешии, в немецком городе Фюссен, и в Польше, и в Богемии.

Умей мы анализировать ДНК инструментов, в современной скрипке Амати нашли бы гены трех разных инструментов. Первой была бы *violetta*, старомодный струнный инструмент. *Violetta* начиналась как грубая штуковина, сколоченная из планок, с пятью струнами, которые лежали прямо на грифе и могли использоваться только для игры аккордами. На виолетте играли на улицах Италии еще во времена Средневековья, под её пронзительный голос и задававший ритм аккорды танцевали на пустырях, в сараях и на площадях. Другими предками скрипки были *ребек* с грушевидным массивным корпусом и *лира да браччо* с двумя басовыми струнами. Особенности этих трех инструментов в Италии соединились во множестве скрипок, альтов и виолончелей задолго до появления Амати. Если вам когда-нибудь представится возможность поехать в Саронно в Ломбардии, вы найдете изображение целого семейства струнных инструментов, написанное незадолго до того, как Амати приступил к работе. Они – яркая деталь фрески в куполе собора, написанной Гауденцио Феррари в 1535 году. Художник изобразил оркестр ангелов, но в отличие от старомодных небесных созданий, которые могли играть только на ребеках и лютях, эти ангелы, написанные художником, играли уже на виолончелях, альтях и скрипках. Феррари сам играл на струнных инструментах, поэтому, хотя не мог не знать, что прихожане, разглядывавшие купол снизу, никогда не увидят мельчайших деталей фрески, изобразил инструменты с фотографической точностью. Инструменты запечатлены на предпоследнем этапе их долгой эволюции, уже с узкой талией, перекрывающимися краями, изогнутыми верхней и нижней деками, унаследованными от *lira da braccio*, а также боковыми колками для настройки, которые они унаследовали от ребека.

Эти инструменты уже намного сложнее, чем виолетта, поскольку с конца пятнадцатого века мастера использовали вместо гвоздей клей, чтобы скрепить детали, которые теперь могли относительно свободно двигаться, не расслаиваясь и не трескаясь по швам. И уже к 1530 году мастера начали фигурно выстрагивать из дерева верхнюю и нижнюю деки, чтобы сделать свои скрипки более тонкими и гибкими, а внутри между ними помещали вертикальную распорку, что делало инструменты прочнее и позволяло полнее передавать звучание струн между верхней и нижней поверхностями. Эти нововведения сделали скрипку более чувствительной к движению пальцев исполнителя, придав ей благородный певучий тон, который сильно отличался от грубоватых голосов ее предков. И все же это ещё не было концом пути, потому что созданный Феррари портрет семейства струнных инструментов запечатлел только их частичное сходство с «потомками» накануне полного перерождения в Кремоне.

Амати открыл свою мастерскую в суровые дни испанского правления, во время «самой темной ночи» Ломбардии, по словам Стендаля, когда власть церкви была непоколебимой, а монахи внушали людям, «что учиться читать, да и вообще учиться чему-либо, было непростительной тратой времени»^b. Тем не менее, город всегда притягивал художников, ремесленников и торговцев, которые использовали реку По и её притоки в качестве торговых путей. Его музыкальная культура подпитывалась любовью к частным концертам, или *accademie*, которые регулярно проводились во дворцах богатых семей, готовых платить композиторам и музыкантам достойные гонорары за такие развлечения. В других итальянских городах вы так привыкаете видеть статуи Гарибальди или короля Виктора Эмануэля Второго, что даже не утруждаете себя чтением надписей на постаментах под ними. В Кремоне всё не так. Здешние края рождали талантливых музыкантов и композиторов, а её площади осеяны монументы представи-

^b Стендаль, Пармская обитель

телей яркой плеяды местных талантов. Напоминания о Клаудио Монтеверди можно встретить по всему городу. Родившись здесь в 1567 году, он стал величайшим композитором своего поколения. Когда Монтеверди был ребенком, Андреа Амати еще создавал свои скрипки, и не может быть совпадением, что он стал одновременно и скрипачом, и одним из первых в Европе композиторов, писавшим музыку специально для инструментов, которые звучали и обсуждались все его детство.

Центр города, должно быть, выглядел при жизни Амати так же, как сегодня. Великолепные романский собор и баптистерий стояли здесь с двенадцатого века, а восьмиугольная колокольня, известная уже во времена Амати как Торраццо, была построена в тринадцатом веке. Просторные площади, которые я пересекала на велосипеде, к тому времени уже существовали, как и элегантные дворцы эпохи Возрождения, выстроившиеся вдоль улиц; цвета их окрашенных стен уже тогда хорошо сочетались с выветрившимся кирпичом и бледным мрамором более старых зданий. Хотя этот общий колорит жизни Андреа Амати сохранился и сейчас, мы всматриваемся в детали, когда дело доходит до предыстории призрачной фигуры великого гения лютерии. Некто по имени Андреа профессии «мастер инструментов» всплывает в городской переписи 1526 года, но можем ли мы быть уверены, что это действительно был Андреа Амати? Увы, не можем. Однако уже полное его имя появляется в местных архивах в 1539 году, когда он снимал дом в городском приходе Сан-Фаустино, и мы точно знаем, что он жил и работал там до конца своей жизни и что семья его владела этим домом на протяжении последующих двухсот лет.

Никто не знает, где Андреа Амати постигал секреты ремесла, но Кремона издавна была домом для резчиков по дереву, столяров и краснодеревщиков из-за ее положения на реке По - хорошо известном маршруте на юг барж, груженных альпийской древесиной. Лучшие мастера по дереву вырезали замысловатые украшения для интерьеров церквей и дворцов. Часто те же покровители заказывали им и виолы – инстру-

менты, которые предпочитают музыканты-любители, во множестве представленные в среде аристократов. Некоторые предполагают, что Амати начал свою трудовую жизнь среди подобных ремесленников, развивая навыки, ставшие основой последующей карьеры скрипичного мастера^c. Не существует ни биографии Амати, написанной его современником, ни его портрета - да кто бы в Италии шестнадцатого века интересовался тем, как выглядит человек столь низкого происхождения? Только художники оставляли свои автопортреты. И кто из современников Амати взял бы на себя труд записать подробности его биографии? Никто не воспевал ремесленников шестнадцатого века подобно тому, как Джорджо Вазари прославлял художников в своих «Жизнях самых выдающихся художников, скульпторов и архитекторов», и все же то, что нам следует знать об Амати, содержится в его струнных шедеврах. Взгляните на скрипку Андреа Амати, выставленную в Музее Эшмола в Оксфорде. Она была одной из ансамбля инструментов, заказанного в 1563 году для французского короля Карла IX его матерью Екатериной Медичи, и на этикетке написано, что это самая старая из сохранившихся скрипок. Уже одного имени заказчика достаточно, чтобы понять, что Амати в то время был на пике своей славы в Европе. Более того, дата на скрипке говорит ещё и о том, что его путь к успеху был долог. Ему было уже около пятидесяти восьми лет, и потребовались годы неспешной, кропотливой работы за верстаком, чтобы добиться международного признания, которое привело к триумфу.

Перед поездкой в Кремону я, разыскивая скрипку Амати, отправилась в Музей Эшмола. Как и многие из имеющихся там скрипок, она была когда-то частью коллекции инструментов, подаренной музеем компанией W. E. Hill and Sons, непревзойденной фирмой скрипичных мастеров, реставраторов и торговцев инструментами, основанной в 1880 году в Лондоне Уильямом Хиллом. К тому времени, когда сыновья

^c William Henry Hill, Arthur F. Hill and Alfred Ebsworth Hill, *The ViolinMakers of the Guarneri Family (1626—1762)*, Dover Publications, 2016, p. 6.

Уильяма, Артур и Альфред, унаследовали фирму, их все больше волновало дальнейшая судьба красивых старых итальянских инструментов, попадавших к ним для ремонта или продажи. Это подтолкнуло их к благородной идее пожертвовать коллекцию редких инструментов Музею Эшмола, куда они могли бы попадать для хранения после активной концертной деятельности на пределе их выносливости. Переговоры с музеем начались в 1936 году, а первые инструменты были переданы в 1939 г.

Маленькая, изящная, вполне современная скрипка Амати живет в галерее, полной старинных инструментов, созданных для исполнения музыки, которую давно никто не слышит и о которых мы, ныне живущие, даже не знаем. В этом зале, полном призрачных воспоминаний, она воплощает тот высочайший уровень мастерства и понимания законов акустики, которые ставят её на передний край технологий позднего Возрождения. Для слушателей шестнадцатого века, привыкших к нежным голосам альтов, лютни и других соответствующих времени струнных инструментов, довольно резкое звучание новых скрипок могло быть глубоко шокирующим. Английский поэт и драматург Джон Драйден выразил это потрясение в своей поэме «Песня ко дню святой Сесилии», написанной в 1687 году во славу музыки и её святой покровительницы. Он описывает звуки различных инструментов, и, хотя ему кажется приемлемым «резкий металлический звук» трубы и «громоподобный» барабан, в его описании «пронзительных скрипок» есть что-то двусмысленное:

Их ревнивые муки и отчаяние,
Ярость и неистовое возмущение,
Глубина боли и высота страсти,
Всё - ради честной надменной дамы.

Сравните это с описанием звука альтов, сделанным примерно в то же время юристом и историком Роджером Нормом, и вы сможете ощутить контраст между их привыч-

ными старомодными голосами и тревожным современным звучанием, отмеченным Драйденом. Альты теперь звучат как «своего рода гармоничное урчание», которое Норт описал как мелодию или нечто, имеющее больше общего с «беспорядочным пением птиц в роще», чем с «музыкой»^d. Корпус скрипки Амати светится бисквитно-коричневым лаком, который был его отличительным знаком. На нем видны полустертые остатки девиза короля Карла, вьющиеся, как знамя, вокруг ребер инструмента, а на его нижней деке сливаются золотые и черные пятна нарисованного узора. Тонкокостный и элегантный, у него есть одна линия «пурфлинга», которая аккуратно охватывает верхнюю деку и сливается в острые точки в его углах, именуемые «пчелиные жала». Слово «пурфлинг» почти неизвестно за пределами мира лютерии, но если вы найдете повод употребить его, то «пурфлить» будет означать «украсить что-нибудь орнаментной каймой». На скрипке пурфлинг - это узкая полоска черно-бело-черной инкрустации по краю деки. Как и многие другие особенности дизайна Амати, пурфлинг был одновременно практичным и эстетичным. Хрупкую скрипку легко уронить или ударить, а пурфлинг всегда служил барьером, предназначенным для предотвращения фатального распространения трещины от края инструмента к его сердцу.

Если вы, как и я, почему-то предполагали, что звук скрипки исходит от её струн, подумайте еще раз и сообразите, что площадь поверхности струн на скрипке Амати слишком мала, чтобы создавать заметные возмущения в воздухе вокруг себя и создавать звуковые волны. Проникновенный голос совершенно нового инструмента возникает, когда малозаметные колебания струн усиливаются его корпусом, который представляет собой резонирующую камеру, сделанную из дерева, коробку, полную воздуха. Слабые колебания проходили через подставку, которую Амати поместил под струны, на верхнюю деку скрипки. Тщательно выстругав дерево для деки, он сделал её настолько тонкой и гибкой, что она откликалась

^d Ibid., P. xxviii.

на малейшие колебания струн, усиливая их и передавая на нижнюю часть инструмента через небольшой деревянный штифт, который он называл *анима*, или «душка». Верхняя и нижняя деки теперь вибрировали вместе, а басовый стержень - пружина, брусок резонансной ели, расположенный вдоль одной стороны деки, улавливал низкочастотные колебания, так что теперь весь корпус инструмента испытывал колебания и выдавал звук через эфы - изящные отверстия в его верхней деке. Когда Амати начинал работать в Кремоне, повсюду мастера изготавливали скрипки самых разных размеров. Он покончил с этим разбросом, утвердив своими работами производство скрипок только двух размеров. Одна была точно такого же размера, как и скрипка, которую вы увидите, в Музее Эшмола, а другая была немного больше. Идеально гармоничные очертания этих инструментов стали образцом для каждого мастера не только в трех поколениях его собственной семьи, но и для всех остальных мастеров, практикующих в Кремоне. Поистине выдающееся достижение - но это еще не все. Андреа Амати к тому же усовершенствовал технологию - последовательность операций при изготовлении скрипок, которой будут следовать сначала его собственные потомки, а затем и все мастера, приезжавшие работать в город, так что даже 150 лет спустя Антонио Страдивари использовал тот же метод, что и Андреа Амати раньше при изготовлении скрипок.

Амати строил свои инструменты вокруг внутренней формы-балванки, которую он вырезал из доски. Он начинал с приклеивания боковых стенок инструмента - или «обечайки» - по плавно изогнутому периметру формы. Как только клей высыхал, он удалял форму, и тогда уже обечайка становилась шаблоном для выкраивания нижней и верхней дек новой скрипки. Это, по сути, и есть то, что отличает скрипичное мастерство Кремоны от традиций других мест. Во Франции, например, используют внешнюю форму. Это доска с вырезом по форме будущего инструмента, которую используют, чтобы нарисовать контуры верхней и нижней дек скрипки. Метод внешней формы раз за разом дает одинаковый результат, а вот

внутренняя форма Амати всегда приводит к некоторым отличиям, так что и по сей день каждый инструмент, сделанный в Кремоне, является уникальным. Классическая форма Амати для «завитка» или «головы» скрипки была еще одним выдающимся техническим достижением. Его дизайн гармонично соединил все углы и изгибы формы, создав иллюзию, что она полностью круглая, и это стало стандартом для завитков, вырезанных мастерами по всей Европе.

Скрипка Амати была идеальным инструментом для исполнения музыки позднего Возрождения и барокко, но к середине восемнадцатого века её владельцы изо всех сил пытались достичь высоких нот и добиться громкости, требуемой модным классическим репертуаром. Если бы Амати мог видеть свою скрипку в Музее Эшмола сегодня, он был бы потрясен изменениями, сделанными, чтобы позволить ей играть новую музыку, но без них его инструмент стал бы таким же ненужным, как инструменты для какого-то забытого ремесла. Обновление его скрипки включало замену грифа на более длинный и установку его под более крутым углом, чем у оригинала. Это облегчило игру на инструменте на высоких нотах, требующихся классическим композиторам, и увеличило громкость и высоту звучания скрипки за счет большего натяжения струн. Со временем такие изменения были внесены в конструкцию любой скрипки, заслуживающей внимания, но осталось кое-что ещё, о чем стоит сказать. Похоже, не имеет значения, сколько частей скрипки, альты или виолончели было заменено, и даже не имеет значения, были ли каким-то образом изменены формы их корпуса. Подобно тому, как садовая лопата, ручку которой мне приходилось заменять снова и снова, всегда будет лопатой моей свекрови, скрипка Амати всегда будет инструментом великого мастера, сколько бы изменений она ни претерпела.

Андреа Амати умер в 1577 году, передав дело своим сыновьям Антонио и Джироламо. Антонио пришел в мастерскую лет за двадцать лет до смерти своего отца, но Джироламо был значительно моложе своего брата, и когда он

присоединился к делу, Андреа было почти семьдесят, а Антонио был уже опытным мастером тридцати пяти лет от роду. Он обучал своего младшего брата, и после смерти отца более десяти лет братья работали вместе, назвав созданные инструменты «Братья Амати». Однако позже Антонио открыл поблизости собственную боттегу, Джироламо же, не имея сыновей, сохраняя сложившуюся семейную традицию и привлек к работе двух своих зятьев: Винчерицо Тили и Доменико Монегини – с тем, чтобы они помогали ему в мастерской в Сан-Фаустино.

Семья Амати продолжала главенствовать в лютерии Кремоны более века, делая скрипки звездами музыкального мира и формируя принципы ремесла, которое до сих пор ассоциируют с именем города. Я ничего не знала ни о них, ни об истории струнных инструментов, когда впервые услышал скрипку Льва, но теперь я стала велосипедным гидом-биографом семьи скрипичных мастеров и их шедевров. Я изучила каждую деталь их происхождения и посетила место их рождения, где и обнаружила 450-летнюю технику изготовления скрипок Амати, которую до сих пор преподают ученикам лютерии и до сих пор используют в мастерских на тенистых улицах и в сверкающих дворцах по всему городу.

Музыкальный Народ

Как скрипка стала королевой мира музыки

Кремона поведала мне только о том, как задумывались и создавались скрипки. А как насчет целого мира, в котором они потом жили, уже за городскими стенами? Как складывалась их жизнь? Вот что меня теперь занимало. Я представляла, как скрипки выходят из мастерской Амати в мир, наполненный музыкой, ибо из всех старых, затертых клише об Италии одним из самых устойчивых является мнение, что он населен людьми, либо уже поющими, либо готовыми в любой момент запеть. Как и в любом клише, в нём есть доля правды: я помню, во время первого визита в Италию меня поразило огромное количество музыки, звучавшей в этой стране. Уж точно, никого не удивишь тем, что гондольеры в Венеции поют, но я не ожидала встретить поющих таксистов в Риме, продавцов фруктов с голосами оперных певцов в Неаполе, или музыку, плывущую, как дым, над узкими улочками Флоренции во время музыкального фестиваля *Il Maggio*. В те дни Сиена была моим домом, и каждый раз, когда мы с друзьями садились в машину и отправлялись в дальнейшее путешествие, они начинали петь. Выросшая в Англии, я с раннего возраста научилась помалкивать, даже когда вокруг меня пели. Что было удивительно, по крайней мере, для меня, голоса некоторых из моих итальянских друзей были не лучше моего, и тем не менее они пели с удовольствием всю дорогу, пока мы добирались до гор или моря. Потребовалось время, чтобы чувство неловкости ослабило свою железную хватку на моем горле, и довольно скоро я подпевал «Le Settecolline di Roma», «Bella ciao» и что-нибудь еще из репертуара Лючио Далла - итальянского Боба

Дилана.

Все это произвело на меня глубокое впечатление, но было лишь слабым отголоском той Италии второй половины шестнадцатого века, в которой скрипки Амати попадали в мир настолько музыкальный, что их совершенно новые голоса почти гарантированно встречали восторженный прием. В те дни итальянский полуостров был разделен на множество больших королевств, управляемых иностранцами, и маленьких герцогств, крошечных княжеств и мелких владений, принадлежавших нескольким итальянским семьям, боровшимся за власть. Из-за этой запутанной политической ситуации Италию постоянно раздирали войны. И все же, несмотря на кровопролития, эпидемии и голод, которые неизбежно сопровождали войны, итальянское общество было насквозь пропитано музыкой. В городах это чувствовалось повсюду. Нищие на углах улиц старались получить за своё пение мелкие монеты, а странствующие музыканты зарабатывали себе на жизнь, первыми узнавая новости, перекладывая их на музыку и исполняя за малую плату. Торговцы, ремесленники и отряды наемных солдат пели песни, которые позволяли отличать их друг от друга так же, как и инструменты их ремесел или униформа, соответствующая каждому сословию. Эти застольные, сословные или зажигательные патриотические песни естественным образом вписывались в шум городских таверн и сливались со звоном церковных колоколов на улицах. За городскими стенами отголоски этой музыки эхом разносились по полям, лесам и амбарам, где крестьяне песней, рожденной в этой местности, оживляли праздники и знаменательные события, облегчали тяжесть своих будней.

За массивными дверями городских дворцов скрипкам было легко найти общество, в котором люди следовали принципам идеала благородства, увековеченным в 1528 году в модном тогда романе «Придворный (Cortegiano)» Бальдассаре Кастильоне. В соответствии с образом главного героя идеальный придворный был разносторонне образован, играл на нескольких музыкальных инструментах, и поэтому скрипки стали

ассоциироваться с успешными и богатыми молодыми людьми. Этим и объясняется, что музыка стала обязательной составляющей образования отпрысков состоятельных семей, и скрипку эти дети брали в руки уже в раннем детстве. В некоторых местах - например, в Венеции шестнадцатого века - люди, казалось, ценили музыкальность даже выше других видов грамотности - если менее трети богатых купеческих семей в городе владели хотя бы одной книгой, то практически у всех было, по крайней мере, два музыкальных инструмента в доме^a. Одним из них часто была виола, бывшая долгое время излюбленным инструментом высших слоев общества. Однако в XVI веке эти большие инструменты с плоской головкой уступили свое привилегированное положение модной современной скрипке.

Скрипки Амати, впервые изготовленные Андреа в Кремоне, оставались лучшими в мире более столетия и, как посланцы страны, они перемещались между блестящими дворами правителей разных частей Италии. И музыка была исключительно важным элементом триумфальных, аллегорических представлений и шествий, которыми правящие семьи прославляли свое величие. Дворы всех правящих семей Италии возвращали культ великолепия, используя его как символ собственного могущества и мощи в противостоянии со своими врагами, в стремлении ошеломить или запугать своих подданных и убедить каждого в данном им Богом праве на власть. Бал, устроенный семейством Эсте в 1529 году, являет нам прекрасный образец роли музыки в магии великолепия. Яркое повествование об этом музыкальном празднике содержится в книге Кристофоро Мессисбуго под названием «Новая книга, в которой учат приготовлению всех видов пищи» (*Libro nuovo nel quale s'insegna a far d'ogni sorte di vivanda*), изданной в 1549 году. Будучи управляющим в доме кардинала Ипполито д'Эсте, Мессисбуго отвечал за организацию грандиозного пира, устроенного кардиналом в честь свадьбы своего брата с

^a Patricia Fortini Brown, *Private Lives in Renaissance Venice*, Yale University Press, 2004, p.123.

принцессой Рене, дочерью французского короля Людовика XII. Музыка, звучавшая во время трапезы, исполнялась оркестром под управлением Франческо делла Виола, придворного музыканта с символичным именем, и за свадебную музыку ему заплатили так же щедро, как и управляющему кардинала за организацию всего праздника. Торжества состоялись в 1529 году, то есть ещё до рождения современной скрипки. Отчет Мессисбуго служит прекрасным представлением загадочного семейства струнных инструментов, существовавших до революции, которую произвел Андреа Амати в Кремоне. Банкетные столы были накрыты в саду дворца кардинала Ипполито в Ферраре в окружении цветущих деревьев. Шестнадцать музыкантов находились под навесом, увитом зеленью, а с наступлением темноты слуги зажгли факелы среди деревьев и свечи на столах, накрытых белоснежными скатертями и украшенных сверкающим серебром, граненым стеклом, вазами с цветами и позолоченными сахарными скульптурами. Гостей ожидало восемнадцать перемен, каждая из которых состояла из нескольких блюд и сопровождалась музыкой, специально подобранной для того, чтобы оттенять вкус и аромат каждого блюда, а ещё их развлекали пением, жонглированием, выступлениями акробатов, карликов и танцоров. Оглушительная музыка трех тромбонов и трех корнетов сопровождала появление гигантского осетра, украшенного фамильным гербом и подававшегося блюда с чесночным соусом в качестве первого, в то время как икра щуки, зажаренная с апельсинами, корицей и сахаром и усыпанная крошечными голубыми цветками огуречника, подавалась под нежное звучание флейты и гобоя. Французская выпечка, артишоки, моченые яблоки и пироги с устрицами - это тема виолы, трех волынок и трех флейт, а вот жареные кальмары, раки во французском соусе и макароны *alla Napoletana* воспевались солистами в костюмах крестьян, якобы вышедшими на покос. Гостям, которые, вероятно, были переполнены впечатлениями, предложили чаши с ароматизированной водой для умывания рук перед восемнадцатой переменной блюд. Когда подали груды

фисташек, кедровых орехов и семян дыни, миски с засахаренными апельсинами и цедрой лимона, мороженое и нугу, гостей ублажало пение струн шести альтов и цитрона, маленькой скрипки из тех, что используют учителя танцев, когда демонстрируют ученикам элементы танца.

Скрипки Андреа Амати появились на свет спустя тридцать лет после этого великолепного музыкального праздника. Поначалу их можно было сравнить с мощными гоночными автомобилями, управляемыми новичками, поскольку ни музыканты, которые на них играли, ни композиторы, писавшие для них музыку, не имели ни соответствующих навыков, ни хотя бы понимания всех их возможностей, потому и не могли раскрыть их истинный потенциал. Первоначально на них исполняли музыку, написанную для *ogni sorte di strumento*. Когда композитор писал эти слова в верхней части партитуры нового произведения, это означало, что вы могли исполнять его на любых инструментах по вашему выбору. Однако через сорок лет после появления первых скрипок Амати из Кремоны композиторы уже начали писать музыку специально для них. Первым, кто должным образом осознал технические возможности скрипки, был Монтеверди с *La Favola di Oleo*, изящной композицией, созданной в 1607 году для герцога Винченцо Гонзага и его друзей в Мантуе. Представление сочетало в себе музыку с драмой, поэзией, танцами, нарисованными пейзажами и красивыми костюмами и получило название итальянская опера. В третьем акте Орфей пытается убедить Харона переправить его через реку Стикс, исполняя песню *Tossente spirto*. Аккомпанемент скрипки в этой запоминающейся арии стал образцом совершенства для скрипачей начала семнадцатого века. И все же за несколько последующих лет мастерство исполнителей настолько изменилось, что задачи, которые ставил перед ними Монтеверди, были доступны даже новичкам. Он снова подверг испытанию выразительность звучания скрипки в сцене боя на мечах в *Combattimento di Tancredi e Clorinda* в 1624 году. Здесь он использовал пиццикато (перещипывание струн), чтобы имитировать звон

мечей Танкреда и Клоринды во время их смертельной схватки, и тремоло (быстрые и повторяющиеся ноты), чтобы имитировать их прерывистое дыхание. Эти приемы настолько усиливали драматизм сцены и ее эмоциональное воздействие, что и сегодня продолжают оказывать такое же действие, как и в старые времена.

Если вообразить карту распространения популярности скрипки в музыкальной культуре Италии, то станет очевидным, что поначалу она доминировала на севере. Одновременно с решительным продвижением скрипки Амати из Кремоны, увеличивалась популярность скрипок из других северных городов, таких как Брешиа, Мантуя, Феррара и Венеция. С распространением этого инструмента появилось много новой специальной скрипичной музыки. На нашей карте Венеция будет отмечена особым образом, потому что она была самым крупным издателем музыкальной литературы в Европе. В других городах - Риме, Милане, Неаполе, Флоренции и Ферраре - в шестнадцатом веке тоже были свои типографии и издатели, но Венеция была единственным местом, где издавались ноты, и по этой причине в период с 1530 по 1560 год здесь было напечатано больше нот, чем во всей остальной Европе^b.

Уникальные условия, созданные в Венеции и способствовавшие процветанию музыкального издательского дела, стали настоящим подарком скрипичной музыке. У других городов не было достаточно средств, чтобы развивать этот новый, узкоспециализированный бизнес в конце пятнадцатого века, а у Венеции они были. Венецианские купцы всегда искали, во что бы вложить свои капиталы, будучи уверенными в том, что Республика создала правовую основу, гарантирующую справедливое вознаграждение для всех, кто желает вложить свои деньги в предприятия с высоким уровнем риска^c. Они финансировали покупку дорогостоящего специали-

^b Elizabeth M. Poore, *Ruling the Market: How Venice Dominated the Early Printing World*, *Musical Offerings*, vol. 6, no. I, Article 3, 2015, pp. 49-60. [https:// bit.ly/2kpKmCk](https://bit.ly/2kpKmCk)

^c Ibid.

рованного оборудования и обеспечивали высокую заработную плату мастерам, обладающим навыками дизайна и изготовления необходимых шрифтов, способным решить задачу правильного расположения нот на нотном стане во время длительного и дорогостоящего процесса получения двойного оттиска. В то время единственным способом печатать ноты было пропускать через станок одну и ту же страницу два или даже три раза. Сначала печатался нотный стан, а затем листы второй раз аккуратно прогоняли через типографский станок, чтобы можно было точно наложить на стан ноты, и в третий раз – разместить указания композитора. Однако, когда Амати приступил к работе, типографии в Венеции уже давно переняли технику печати с одним оттиском, изобретенную в Лондоне. Теперь новую музыку можно было издавать и распространять ещё быстрее, дешевле и в больших количествах, что в совокупности позволяло типографиям и издателям увеличивать свою прибыль и выходить на новые рынки. Новая музыка, написанная для скрипок, полная виртуозных оборотов, которые можно было исполнять только на этих инструментах, мгновенно разлетелась с печатных машин. Когда дело дошло до её распространения, Венеция снова оказалась идеальным местом: со времен средневековья город снабжал всю Европу товарами, привезенными из Азии, теперь по тем же торговым путям распространялась скрипичная музыка. Так Италия, как благотворной инфекцией, заразила скрипками и скрипичной музыкой всю Европу.

До того, как Амати сотворил чудо, создав изумительный инструмент, скрипачей очень редко можно было увидеть при дворе или в богатых домах. Никому в кругах рафинированных знатоков не нравился голос скрипки: одни считали его слишком приземленным, другие – слишком громким и грубым. Однако по мере того, как шестнадцатый век подходил к концу, все менялось. Социальный статус и скрипок, и их исполнителей повысился, и их уже принимали во всех слоях итальянского общества. К этому времени имя Амати было известно скрипичным мастерам и знатокам по всей Европе, и монополия

Кремоны на торговлю была прочно закреплена.

Мои заметки об истории скрипки в Италии уже начали заполнять потрепанные страницы записных книжек, которые всегда были со мной в Кремоне. И стоит признаться, я даже начала верить в то, что смогу доказать настоящую ценность скрипки Льва.

Паломничество в Кремону

Династии великих скрипичных мастеров

Каждый вечер улицы Кремоны заполнялись студентами, разъезжающими толпами по городу на велосипедах. Смеясь и болтая, они беспечно перемещались по переулкам, словно стайки шумных птичек. Однажды вечером они увлекли меня за собой. Не могу припомнить ни одного другого города, в котором велосипедисты, пешеходы и водители так прекрасно сосуществовали – не возникало никаких конфликтов, когда мы рулили по тротуарам и по пешеходным улицам, несмотря на наше абсолютное пренебрежение дорожными знаками. Я бы оставалась в «стае» и дальше, но наши устремления были разными. Они ехали на вечеринку, а я была своего рода паломником на велосипеде, сосредоточенным на посещении святых мест Кремоны, то есть мастерских, где делают скрипки, и выяснению всего, что могла, о давних предках скрипки Льва. Точнее, я должна была бы это делать, но почувствовала голод, отделилась от кавалькады и нырнула в поисках пищи в дверь небольшого ресторанчика. Свою ошибку я поняла, как только дверь за мной закрылась, потому что оказалась в глубоком темном подвале-клубе. «Bonsoir, - сказал мужчина за стойкой, и, что еще более удивительно - добро пожаловать на вечер бразильской музыки». Я прошла в залитый солнечным светом двор клуба, где фиговое дерево было увешано проволочными скульптурами, которые раскачивались на ветру. Устроившись за столиком, я наблюдала, как в небе проносятся стрижи, а музыканты с тамбурином и гитарами начали собираться за своим столом.

Сидя в компании с одним лишь бокалом вина, я удив-

лялась, что и клуб, и люди в нем шли в ту ночь против великих классических традиций скрипичной музыки Кремоны. Станным образом это заставило меня задуматься о Николо Амати, чей дед Андреа положил начало изготовлению скрипок в городе, установив традицию, которую неукоснительно поддерживали отец Николо Джироламо и его дядя Антонио. Николо родился в 1596 году и стал еще одним бунтарем, потому что он был первым в семье, который пересмотрел конструкцию скрипки деда, создав более крупный инструмент, известный нам как скрипка *Grand Pattern*. Он стал набирать для работы в боттеге сторонних людей, нарушив тем самым традицию привлекать к изготовлению скрипок только членов семьи, и во многом оказал большое влияние на будущую историю скрипичного производства в Европе. И, как будто этих двух достижений было недостаточно, Николо стал одним из первых и самых влиятельных наставников в истории лютерии.

Николо было около двенадцати лет, когда он начал учение у своего отца Джироламо в мастерской, примыкающей к старому дому семьи Амати в городском приходе Сан-Фаустино. Джироламо выкупил дело у своего много старшего брата Антонио в 1588 году, и с тех пор работал со своими двумя зятьями, Винченцо Тили и Доменико Монегини. Теперь к ним присоединился Николо, и в девятнадцать лет он уже работал с отцом над созданием инструментов, которые они продолжали выпускать под маркой «Братья Амати», хотя Антонио не стало ещё в 1607 году. По мере того, как его мастерство и уверенность в своих силах росли, Николо начал экспериментировать с классической скрипкой Амати, меняя её размеры, углы изгиба на верхней и нижней деках и формы краев. Кроме того, он взял клен для тыльной стороны своих инструментов, древесину с более выраженным узором, или «пламенем», чем у более простой древесины, традиционно использовавшуюся его родственниками. К 1620 году Николо стал полноценным мастером и возглавил боттегу Амати. О высокой репутации семейной мастерской мы узнаем из письма немецкого композитора Генриха Шютца курфюрсту Саксонии.

В 1628 году Шютц посоветовал своему покровителю как можно скорее заказать две скрипки Амати и три альты. Почему? «Потому что, когда этих производителей не будет, - предупредил он, - скрипки такого качества будут недоступны»^a.

Его слова оказались пророческими, ибо на жителей Кремоны вскоре обрушились настоящие беды. Началось всё с голода, который город испытывал между 1628 и 1629 годами. Затем в Ломбардию пришла чума, занесенная французскими войсками, сражавшимися в Тридцатилетней войне. Когда болезнь, как биологическое оружие, начала косить венецианские войска на поле боя, они бежали, унося инфекцию с собой и распространяя её по всей северной и центральной Италии. В одной только Ломбардии чума убила 280 000 человек, а Брешия, другой важный центр скрипичного производства в регионе, стала первым местом, где началась полномасштабная эпидемия этой болезни. Смерть от чумы скрипичного мастера Джованни Паоло Маггини в Брешии примерно в 1630 году уничтожила традицию лютерии в этом городе, оставив Кремону монополистом на производство и торговлю до середины восемнадцатого века. Однако довольно скоро пришла очередь и Кремоны. «В этом году, 1630 году, Бог наш послал чуму по всей Ломбардии», - писал местный священник. В Кремоне она появилась в начале января, стала распространяться в начале апреля и бушевала в течение июня, июля и августа в такой степени, что город обезлюдел и производил впечатление пустыни^b.

Последствия чумы в семье Амати и их мастерской были катастрофическими - хотя Николо выжил, но всего лишь за нескольких дней в конце октября - начале ноября 1630 года умерли его отец Джироламо, его мать Лаура, две его сестры, Винченцо Тили, зять и деловой партнер. Чума опустошила и музыкальный мир за городскими стенами, убивая музыкантов и композиторов и создавая культурный вакуум, на заполнение

^a David Schoenbaum, *The Violin: A Social History of the World's Most Versatile Instrument*, Norton, 2013, p. 26.

^b *Ibid.*, p. 7

которого потребуется не менее десятка лет.

Оставшись в мастерской без помощников и учеников, Николо всё же получил несколько заказов сразу после чумы. Уже к 1640-м годам производство стало восстанавливаться, а вскоре возобновился и постоянно растущий спрос на инструменты Амати со стороны правящих дворов и богатых клиентов из других регионов итальянского полуострова и из-за рубежа. Семья всегда строго хранила упорным трудом выработанные секреты своего дела, делая боттегу закрытым предприятием и нанимая только членов семьи. Теперь Николо, скорее всего, понял, что единственный путь спасти дело — это найти подмастерьев за пределами семьи. Никто точно не знает, сколько помощников он нанял в эти годы, но сохранились записи о том, что в доме Амати проживало множество людей. Роль Николо как учителя оказалась едва ли не важнее, чем его собственная работа скрипичного мастера, поскольку имена молодых людей, перечисленные в переписных листах дома в Сан-Фаустино, читались как список будущих известных мастеров лютерии. Среди них - Джакомо Дженнаро и Андреа Гварнери, которые впоследствии достигли высочайших вершин мастерства, а также Бартоломео Кристофори, который начал свою карьеру в качестве скрипичного мастера, но позже ему приписывали изобретение фортепиано. Имена многих других связывали с мастерской из-за их стиля или использования термина «последователь Николаи Аматус» на этикетках, которые они приклеивали к внутренней стороне нижней деки своих инструментов. Среди них Джованни Баттиста Рожери и Франческо Ружьери, а некоторые считают, что и Антонио Страдивари тоже прошел обучение у Амати, потому что самая старая из все еще существующих его скрипок была помечена этикеткой *Alumnus Amatus* (Воспитанник Амати). Среди учеников в доме Амати было и несколько немецких имен. Якоб Штайнер, звезда австро-германской школы скрипичного дела семнадцатого века, часто упоминается как один из учеников Николо. Нет никаких записей, подтверждающих это предположение, но, тем не менее, ранние работы Штайнера

имели столь сильное сходство с работами Амати, что вероятнее всего, именно он принес принципы изготовления скрипок Кремоны в Австрию, свою родную страну, а также в Германию и Англию, где его инструменты пользовались не меньшим спросом.

Несмотря на многочисленность подмастерий, Николо не мог удовлетворить высокий спрос на новые инструменты, и поэтому его ученики смогли самостоятельно выйти в мир и создать свой собственное процветающее дело. Таким образом, техника Амати, доведенная до совершенства и тщательно охраняемая семьей на протяжении более сотни лет, распространилась по всему миру скрипичного производства, так что вскоре в каждом крупном городе Европы появились мастера, следовавшие кремонскому стандарту^c.

После моей первой встречи со скрипкой Льва я начала изучать коллекции инструментов, которые иногда можно встретить в музеях. Сначала скрипки за стеклом казались мне одинаковыми, но со временем я научилась распознавать характерные детали каждого нового инструмента, который видела. Какой формы были эфы на его деке и где они были размещены? В каком стиле был исполнен завиток и насколько тонко он вырезан? Какой формы были углы и каков был узор на их краях? Какого цвета лак скрипки и насколько глубокими были изгибы - или своды - на ее нижней и верхней деках? Постепенно я поняла, что все эти детали отличают одну скрипку от другой так же четко, как черты человеческого лица. Вместе с тем, я нашла некоторые из этих галерей невеселыми местами, в которых рассматривание скрипок вызывало у меня такие же чувства, как и наблюдение за животными в неволе, в клетках в зоопарке.

Нет ничего правильного в том, чтобы прятать скрипку за стекло. Со скрипками обращаются нежно, даже как-то чувственно, и когда их создают, и потом, на протяжении всей их жизни, и они, кажется, жаждут контакта с людьми так же

^c Roger Hargrave, The Cremonese Key to Expertise. <https://bit.ly/30S Zvfl>

страстно, как дикие животные жаждут свободы. Я почувствовала это, когда впервые взяла в руки скрипку Льва - она, казалось, приникла к моей руке и была рада даже прикосновениям незнакомки. Это чувство неожиданно напомнило мне ощущение, что я испытывала, когда держала в руках топор неандертальца, который нашел мой отец, вспахивая поле в Кенте. Он часто находил кремневые наконечники стрел и ножи, но этот огромный камень цвета охры был, безусловно, самым восхитительным и захватывающим открытием, которое он когда-либо сделал. Он предложил его музею, но они, (вот удача!), позволили ему забрать его домой, где он и красовался на подоконнике в пределах легкой досягаемости наших маленьких рук. Трудно представить себе два более разных предмета. Скрипка Льва была легкой, как воздух, и натяжение струн передавалось ее телу таким образом, что она казалась живой на ощупь, в то время как каменный топор оставался мертвым грузом в руке, тяжелым и холодным. Но я до сих пор отчетливо помню ощущение, возникавшее, когда я помещала ладонь своей маленькой руки на выточенную рукоять, сглаженную долгим использованием. Мне казалось, что я чувствую все тех, кто держал топор до меня. Иногда в детстве я представляла, что держать его в руках - все равно что держать за руку неандертальца, который так небрежно уронил его на нашем поле. Похожие чувства я испытала, впервые взяв в руки скрипку Льва.

Рядом с прекрасной скрипкой Андреа Амати в Оксфордском музее Эшмола находится инструмент, сделанный его внуком Николо Амати в 1649 году. Вообще, скрипки похожи на тех разведенных дам, которые хранят фамилии своих знаменитых бывших мужей еще долгое время после подписания акта о разводе. Скрипка «Алар» называется так, потому что принадлежала Жану-Дельфину Алару в середине девятнадцатого века. В том нет ничего предосудительного, так как, помимо того, что Алар был известным скрипачом и профессором Парижской консерватории, он был ещё и зятем Жана-Батиста Вийома, одного из самых известных мастеров, продавцов скрипок и

авторитетных знатоков в Европе того времени.

Укрытый в стеклянном коконе «Алар» - удивительно пышный инструмент, в который можно влюбиться уже только за его внешний вид. Его спинка сделана из горного клена, переливы цветов которого настолько насыщены, что поверхность дерева кажется волнистой. Его углы необычайно длинные и узкие, и это придает всему инструменту хрупкий вид, и нет даже намека на угол в идеальных изгибах нижней деки. Что необычно для такой старой скрипки, у нее все еще есть оригинальная шейка, хотя уже удлинненная. Инструмент имеет цвет кленового сиропа, и я знаю, что, если бы он оказался вне витрины, лак переливался бы на свету, изменяя свой тон при каждом движении инструмента. Хотя он находится в исключительно хорошем состоянии, легкая пatina в виде отметин на его теле свидетельствует о том, что когда-то он жил полноценной жизнью. Некоторые утверждают, что звук скрипки ближе к человеческому голосу, чем звук любого другого инструмента, и я помню, как смотрела на «Алара», безмолвного за стеклом, и была уверен, что ему есть что сказать людям.

Сидя в тот вечер в дворике клуба и все еще ожидая начала вечера бразильской музыки, я увидела, как появился бармен с кружкой пива на подносе. То, что произошло потом, было неожиданным и почему-то вернуло меня к мыслям о Николо Амати. Бармен подошел к миниатюрной женщине за соседним столиком, поставил перед ней пиво на желтую салфетку, а другой салфеткой промокнул ей шею сзади. Затем он прижал салфетку к губам и, ни к кому конкретно не обращаясь, сказал: «Вот что дает мне энергию», а затем нырнул обратно в темный дверной проем бара. Возможно, именно неожиданность этого поступка напомнила мне о человеке, который пренебрег священной семейной традицией и создал новый инструмент, ставший известным как скрипка Grand Pattern. Заказчиками этого нового инструмента были виртуозы, нуждавшиеся в скрипках с голосом, достаточно сильным, чтобы их слышала публика в больших помещениях, или

перекрывал звучание полного оркестра - или *ripieno* - во время концерто-гроссо. В этой новой модели было еще кое-что необычное: она была немного длиннее и шире, чем скрипки, рожденные в семейной мастерской до Николо, и при ее создании он добился пропорций, которые до сих пор считаются идеальными. Им были внесены небольшие изменения в форму дек, чтобы увеличить колеблющуюся область корпуса скрипки, чтобы обеспечить глубину и силу тона, которого требовали его клиенты.

Николо оставался холостяком почти до пятидесяти, но затем наверстал упущенное, женившись и родив девять детей. Его сын Джироламо Амати Второй принял боттегу после смерти отца в 1684 году. Он был уже достаточно опытным мастером, но изготовление скрипок больше не было закрытым ремеслом, каким было, когда Николо начал работать, и Джироламо столкнулся с жесткой конкуренцией со стороны нового поколения мастеров, тех самых, которых выучил его собственный отец. Из-за финансовых проблем он перебрался из Кремоны в Пьяченцу в 1697 году, где в конечном итоге и прекратил скрипичное дело. С его смертью в 1740 году закончилась история первой великой династии скрипичных мастеров Кремоны.

Одним из первых и самых успешных учеников Николо был Андреа Гварнери, который работал вместе со своим учителем около десяти лет, обучаясь изготовлению инструментов и живя в доме как член семьи. Он был так близок с Николо, что выступил свидетелем на его свадьбе и продолжал жить в этом доме даже после своей собственной свадьбы. Возможно, Гварнери не был столь выдающимся мастером, как Николо, но, тем не менее, его инструменты были настолько хороши, что их иногда ошибочно принимали за работу его учителя. Он основал следующую династию мастеров, которые сформировали новую историю скрипичного дела в Кремоне.

Покинув дом Амати, Андреа Гварнери и его жена вернулись в свой старый дом на площади Сан-Доменико, 5. Как и семейство Амати до них, Гварнери оставались в том же доме

и мастерской более века. Площадь Сан-Доменико находилась в центре района, известного как Изола. Вскоре к Гварнери присоединились и другие мастера, и Изола превратилась в квартал ремесленников, где скрипичные мастера жили рядом с краснодеревщиками, плотниками, резчиками, мастерами по изготовлению футляров для скрипок и мастерами фурнитуры. Здесь же находились магазины, торгующие маслами и смолами для приготовления скрипичного лака. Настоящую славу семейству Гварнери принес сын Андреа Джузеппе. К 1730 году все знали его по прозвищу Гварнери дель Джезу (Гварнери-Иисус) из-за маленькой эмблемы, напечатанной после имени на его этикетках. Это был миниатюрный крест, увенчанный буквами IHS, первыми тремя буквами греческого слова «Иисус». Сейчас его скрипки почти так же ценны, как и скрипки Страдивари, но так было не всегда. За свою чуть более двадцатилетнюю карьеру у Гварнери дель Джезу было несколько богатых клиентов, но в основном он производил инструменты для местных фермеров, пастухов и уличных музыкантов, которые не могли позволить себе дорогие инструменты. Создавая инструменты для этих клиентов, он нашел гениальные способы экономить на материалах. Безусловно, выбирая высококачественную древесину для деки своих инструментов, ведь именно от этого зависело их звучание, он обнаружил, что может сэкономить деньги на клене для нижней деки, используя дерево «без пламени», столь любимого другими мастерами. Мэтр никогда не считал себя связанным жесткими стандартами моделей скрипок и способами их изготовления, которым строго следовали другие мастера Кремоны, а его инструменты временами могли казаться довольно неизящными. Однако, руководствуясь инстинктом, Гварнери дель Джезу создавал скрипки с такими красивыми голосами, что многие музыканты и сегодня предпочитают их звук звуку шедевров Страдивари.

Гварнери дель Джезу никогда не считал себя конкурентом Страдивари - старика, который ко времени его рождения уже лет двадцать жил на площади Сан-Доменико, 2.

Скрипки Гварнери не пользовались особым спросом при его жизни, но в начале девятнадцатого века один из инструментов Гварнери дель Джезу попал в руки итальянского виртуоза Николо Паганини, и это стало началом новой главы для Гварнери, хотя и посмертной. Говорят, что ту скрипку Паганини подарил в начале 1800-х годов владелец театра в Ливорно, где он должен был выступать^d. Паганини сразу переключился на новую скрипку, гастролируя с ней по всей Европе. Гармония инструмента и исполнителя вызывали трепет и ужас у других музыкантов. Слишком завистливые, чтобы признать, что Паганини был просто лучшим скрипачом, которого мир когда-либо слышал, многие приписывали совершенство в игре его скрипке, и, как следствие, спрос на инструменты дель Джезу так быстро рос в течение 1830-х годов, что вскоре не уступал спросу на скрипки Страдивари.

Сегодня нет никакой возможности посетить старые дома Страдивари или Гварнери, потому что их снесли в 1930-х годах. Однако вы можете так же, как это сделала я по приезду, пройти до дома в дальнем конце Корсо Гарибальди, где Страдивари начал свою карьеру, переехав сюда, после женитьбы в 1667 году. В наши дни первый этаж этого старого дома занимает магазин посуды, принадлежащий паре, которая, очевидно, смирилась с визитами таких паломников, как я. Могла ли я осмотреться? Да, могла, но, когда они собрались закрываться, мне пришлось быстро пройти по узкому коридору между длинными стеллажами с яркими цветными тостерами, кофеварками и необычными открывалками для бутылок на выход. Увы, больше мне рассказать не о чем! Не многим лучше было и наверху, где я нашла одну из крытых террас - *секкадуру*, которые практичные строители домов в Кремоне соорудили для сушки белья. У Антонио и Франчески было шестеро детей, и пока они все жили здесь, Страдивари постоянно совершенствовал свое ремесло. Это было неспешное начало карьеры.

^d Toby Faber, *Stradivarius: Five Violins, One Cello and a Genius*, Macmillan, 2004, p.119.

еры, сделавшей его колоссом скрипичного мастерства не только в Кремоне, но и во всем мире, и почти через триста лет после смерти его имя все еще на слуху.

Я только-только присела на террасе, как владелец магазина уже поднялся наверх и сказал, что они закрываются. Он обратился ко мне с деликатностью, которую обычно проявляют, прерывая чьи-то молитвы, но ему не о чем было беспокоиться. Мне всего лишь стало любопытно, оставляла ли Франческа пространство между подгузниками на бельевой веревке, чтобы Антонио мог повесить свои недавно покрытые лаком скрипки для просушки.



Семья Страдивари переехала из своего старого дома на Корсо в 1680 году. Их новый дом на площади Сан-Доменико, 2 находился в самом сердце района скрипичных мастерских, в двух шагах от дома Гварнери под номером 5 и недалеко от дома Амати в Сан-Фаустино. Набросок дома можно увидеть в книге о жизни и творчестве Страдивари, написанной известным

лондонским торговцем скрипками и реставратором У. Генри Хиллом и его сыновьями Альфредом и Артуром^е. На рисунке 1870-х годов изображено элегантное трехэтажное здание с витриной на первом и балконом на втором этаже. На первом этаже за витриной был магазин-ателье портного, а этим помещением располагались кухня и гостиная, как и во времена Страдивари. Наверху было достаточно спален, чтобы вместить одиннадцать детей, которых ему родили Франческа и вторая жена Антония Замбелли. Возможно, именно такое количество детей в доме заставило его сделать летней мастерской *секкадуру*, типично кремонскую особенность - крытую террасу на крыше или чердак с открытыми стенами. В любом случае, добраться туда можно было только по стремянке с третьего этажа, что, отгораживало Страдивари от большей части повседневной суеты семейной жизни с маленькими детьми.

В этом шатком сооружении Страдивари создал множество своих скрипок, и, возможно, среди них был маленький и изысканно украшенный инструмент «Страдивари», который я видела в музее Эшмола в Оксфорде. Датированный 1683 годом, он был заказан одной из самых влиятельных семей Италии д'Эсте сразу после переезда мастера на площадь Сан-Доменико. Завиток и обечайки этой скрипки покрыты инкрустированным узором из нежных листьев и волнистых усиков, изгиб отмечен ярким узором из кругов и ромбов цвета слоновой кости, а на пуговке помещена мерцающая перламутровая звезда. Это была работа непревзойденного мастера, уже готового выйти из тени Николо Амати и стать главной достопримечательностью Кремоны.

После переезда Страдивари в мир иной ушли его единственные реальные соперники: Якоб Штайнер, еще один ученик семьи Амати, ставший самым значительным мастером австро-германской школы, умер в 1683 году, а 1684 году за ним последовал его бывший наставник Николо Амати. Мир лютерии вступил эпоху Страдивари, которая продлилась

^е W. Henry Hill, Arthur F. Hill and Alfred E. Hill, *Stradivari, His Life and Work* (1644—1737), Dover, 1963, p. 13.



пятьдесят лет. К этому времени мастер достиг апогея своих способностей. Он вырезал эфы, врезал линии пурфлига и вытачивал с безупречным мастерством завитки. Он выпускал инструменты, непревзойденные по безупречности оформления и элегантности. Его скрипки были созданы, чтобы удовлетворить виртуозов, исполняющих произведения таких композиторов, как Арканджело Корелли, Томазо Альбинони и Джузеппе Торелли, чья музыка была сложнее и смелее, чем все, что было написано раньше. Это было пространство Страдивари, в котором он экспериментировал с различными формами и корректировал детали дизайна до тех пор, пока не создал инструмент с достаточно мощным голосом, не теряющимся на фоне звучания полноценного концертного оркестра. Примерно в 1690 году он начал производить свои собственные скрипки Grand Pattern, но не прекратил экспериментировать с новыми моделями, а в 1700 году вернулся к более короткой и узкой конструкции, с которой музыкантам было легче обращаться. Только в 1704 году Страдивари нашел модель с тембром и акустикой, удовлетворяющую его до конца долгой жизни.

Страдивари работал вместе с двумя сыновьями от

первого брака: Франческо, помогавшего ему в мастерской, и Омобонно, занимавшегося большую часть своего времени переговорами и продажами. Страдивари не передал им гендолголетия, и оба его сына умерли в течение шести лет после смерти своего отца. Франческо оставил содержимое мастерской своему сводному брату Паоло, младшему сыну Страдивари от второго брака. Завещание включало почти сотню скрипок, большинство из которых были незаконченными, и в 1746 году Паоло обратился к мастеру Карло Бергонци с просьбой довести работу над этими инструментами до конца. Бергонци с женой и детьми переезжает на площадь Сан-Доменико, 2 и с помощью своего сына Микеланджело приступает к вырезанию недостающих завитков, подгонке подгрифков, душек и колков.

Хотя к середине 18 века скрипки производили по всей Италии, смерть Антонио Страдивари в 1737 году ознаменовала конец золотого века скрипичного дела в Кремоне. Но даже гораздо большее количество мастеров в Венеции с трудом могло удовлетворить спрос на инструменты со стороны церквей, оперных театров, любителей и частных лиц, не говоря уже о богадельнях или благотворительных больницах.

На улице уже стемнело, музыканты, собравшиеся за соседним столиком, по-прежнему не проявляли никаких признаков подготовки к началу вечера бразильской музыки. Я подумала, что они изучают ноты, но, когда поняла, что это меню напитков, решила уйти. Возвращаясь на велосипеде домой, я поняла, что испытываю чувство искренней благодарности скрипке Льва. Не подумайте, что я вообразила, будто она была сделана Страдивари или кем-либо из других великих мастеров Кремоны, но я все ещё верила, что это могла быть работа ученика в какой-нибудь менее известной мастерской этого города. И если бы не это, я не разъезжала бы на велосипеде по темным улицам, не наслаждалась бы первыми звездами летней ночью в Кремоне и не исследовала бы секреты, передаваемые от отца к сыну в пыльных мастерских великих династий скрипичного города.

Однако я уже знала, что ещё не добралась до настоящих

истоков истории скрипки Кремоны, и искать начало надо в штабелях аккуратно распиленных кленов и елей, выставленных на продажу. Именно эти клены и ели определили дальнейшее: отправиться далеко за пределы уютных и красивых улиц Кремоны и найти дорогу в далекие горные леса, где рождалась главная составляющая этих скрипок.

Пришедшие с Гор

Торговля скрипичным деревом в старину

В те времена, когда Андреа Амати начал делать скрипки, мастера Кремоны для создания дек своих инструментов использовали альпийскую ель (*Picea abies*) с Доломитовых Альп. На протяжении веков из леса под названием Паневеджио скрипичным мастерам было поставлено столько древесины, что местный совет по туризму любит называть его «лес скрипок» (*foresta dei violini*). Тем летом я уже планировала провести пару недель в горах, и теперь мой затейливый маршрут без особых приготовлений потянулся к лесам, растущим в верховьях долин Примьеро и Фьемме, где изрезанный край Италии проникает в Австрию, и итальянский язык уступает место немецкому задолго до официальной границы.

Когда я выезжала из Венеции, воздух, врывающийся в окна машины, нес летнюю жару и запах урожая, но, когда дорога начала подниматься, температура за окном заметно упала. В сумерках я оказалась в узком извилистом коридоре, зажатом между высоких гор. Гроза осталась внизу, в долине, но напоминала о себе раскатами грома, отражающимися от скал, и потоками дождя, заливающими дорогу. Вскоре молнии уже вспыхивали непрерывно, и я с болезненным вниманием всматривалась в зеркала заднего вида, как будто меня, как кого-то преступника, могла преследовать полицейская машина.

Последний подъем привел меня из низины к перевалу Passo Valles, соединяющему долины Travignolo и Biois. Ошалевшая от бури и вконец измученная, я перебежала из машины к двери большого приюта под названием Saranna

Passo Valles. Перед входом спал, громко храпя, старый сенбернар со спутанной шерстью. Он не сдвинулся ни на сантиметр, когда я открыла дверь, так что мне пришлось перешагнуть через его неподвижную тушу. Внутри синьора за стойкой наливала граппу нескольким задержавшимся на пути в свои спальни путникам. Она была одета в традиционный альпийский наряд, состоявший из вышитой блузки, жилета и длинной юбки, причем чувствовала она себя в нем столь естественно, что не возникало сомнений в повседневности такого одеяния. Уже лежа в постели, я слушала, как стонет буря, оставленная за стенами приюта, и думала об Амелии Эдвардс, неутомимой путешественнице и писательнице, чья книга о посещении Доломитовых Альп в 1873 году лежала в моем чемодане. В течение лета, которое Амелия провела, объезжая горы верхом на муле, она наблюдала ежедневно повторяющуюся смену погоды: солнечные лучи утром и в первой половине дня сменялись надвигающейся бурей, начинавшейся вечером и бушевавшей всю ночь. Как-то она пожаловалась, что ей постоянно не дают спать не только громы и молнии, но и непрерывный звон церковных колоколов. И действительно, уже в пять утра следующего дня все жители деревни собрались в процессию и начали умолять Святую Деву защитить их от бурь. Погода успокоилась, но Эдвардс поняла, что в полдень они собираются в новую процессию, на этот раз с просьбой защитить их от засухи. «Богопослушным людям Каприле трудно угодить с погодой», - писала она, и слушая, как ветер громыкает ставнями и бьется о толстые стены убежища, я несколько не удивлялась. И было поразительным сознавать, что поколения скрипок Кремоны с их прекрасными голосами вышли из такого вот хаоса альпийских бурь^а.

Настоящие альпинисты, у которых были эластичные костюмы и защитные шлемы, спали в большой комнате напротив моей. Я слышала, как они уходили на следующий день на рассвете, громко топая своими огромными ботинками. Их уход

^а Amelia Edwards, *Untrodden Peaks and Unfrequented Valleys: A Midsummer Ramble in the Dolomites*, Virago, 1986, pp. 169-71.

изменил демографию столовой - теперь большинство моих собеседников за завтраком были либо очень старыми, либо очень молодыми, что, впрочем, не мешало им съесть весь йогурт и выпить весь компот до того, как я смогла добраться до них. Лес Паневеджио подходит к самому краю летнего пастбища, и хорошо видно, как идеально ровно стоят параллельные стволы альпийских елей, словно штрихи карандаша, сделанные уверенной рукой.

Скрипки Кремоны до сих пор рождаются из влажного сумрака пахнувшей смолой тени за частоколом деревьев, где мох не делает различий между камнями, стволами и лесной подстилкой, покрывая все одним сияющим ковром с плотным ворсом. Скрипки изготавливаются из нескольких пород дерева, но именно альпийские ели оказывают наиболее сильное влияние на их звучание. Их древесина, легкая, гибкая и очень прочная, оказалась исключительно подходящей для передачи легчайших колебаний струн скрипки, и за эти качества древесина получила название *legno di risonanza*, или резонансное дерево.

Амелия Эдвардс восхищалась «реликтовыми соснами высотой от двадцати пяти до тридцати метров, огромными в объёме, и гирляндами из седого серо-зеленого мха, выросшего за века». С середины четырнадцатого века, когда этой территорией владели Габсбурги, и до наших дней мало что изменилось в состоянии лесов.

В доиндустриальной Европе любая древесина имела огромную ценность, поскольку была основным материалом для изготовления инструментов, строительства домов, амбаров и лодок; производство древесного угля было необходимо для кузниц и обжиговых печей, из древесной золы делали мыло и стекло, и просто использовали ее в качестве дров для отопления и приготовления пищи. И когда в Кремоне шестнадцатого века Андреа Амати работал над усовершенствованием своей скрипки, древесина имела такую же ценность, как нефть в двадцатом и двадцать первом веках. Неудивительно, что власти в империи Габсбургов постоянно занимались разработкой

устойчивой системы производства ценной резонансной и всякой другой древесины в имперских лесах. Они строго следили за общим состоянием лесов, разрешая работать там только зарегистрированным лесорубам. Было установлено ограничение на количество продавцов древесины - каждого из них обязали приобрести в Инсбруке лицензию на вырубку леса. Система управления становилась все более сложной, и к середине девятнадцатого века Паневеджио был разделен на квадраты, как гигантская шахматная доска, тщательно регистрировались породы, высота и обхват деревьев в каждом из этих квадратов, называемых *партичелли*. Инвентаризация участков проводилась каждые десять лет, и эти записи служили основой для принятия решений о том, какие деревья могут быть срублены в том или ином году. Это была первая регулярная система ведения лесного хозяйства в Европе, и она до сих пор используется как в Паневеджио, так и во многих других местах, которые когда-то принадлежали Империи. Хозяйствование было настолько эффективным, что Паневеджио по сей день поставляет резонансную древесину скрипичным мастерам по всему миру. Эксплуатация лесов осуществляется по тем же правилам, хотя теперь аэрофотосъемка обычно заменяет пересчет дерева за деревом.

Первую главу в жизни любой старой скрипки Кремоны писали *боскьеры*. Это были местные жители, лесники, которые наизусть знали высоту и обхват каждого дерева на своем участке. Отмеченные шрамами, как знаком профессии, они были достаточно крепкими и достаточно голодными, чтобы соглашаться на эту опасную работу, не говоря уже о риске оползней, лавин или неожиданных наводнений. Несмотря на столь ценный набор навыков, боскьеры чаще всего были слишком бедны, чтобы иметь собственные инструменты, и поэтому зависели от торговцев древесиной, которые нанимали их просто за возможность использовать топоры, скребки для коры, лопаты и мотыги в течение сезона. Некоторые из них даже брали часть своей зарплаты колбасой, хлебом, сыром и вином и выменивали их у торговцев на туфли и куски грубой

ткани, необходимые для изготовления одежды. В Канаде их называли бы лесорубами, но это слово не полностью отражает занятия этих людей, которые к тому же обрабатывали горные склоны и имели весьма развитый словарь для обозначения трав разного качества, не меньший чем эсимосы для обозначения разных состояний снега. Боскьери мог объяснить разницу между «травой для молока» и «травой для мяса», они сразу узнавали «траву жесткую как шерсть осла» и знали, где найти «траву для телят, нежную, как шоколад для детей», и даже «траву, чтобы напоить коз до пьяну»^b.

Торговцам древесиной приходилось иметь дело с этими отчаянными людьми на первом этапе долгого пути, который должен был привести всю древесину, включая резонансную, к их клиентам, при том, что единственным предпочтением боскьери, похоже, было желание работать на собственных фермах, а не подвергать себя опасности, работая на лесопромышленников в лесу.

Первая дорога в Примиеро и его долину была проложена только в 1873 году. Описывая те места до появления дороги, Амелия Эдвардс сообщает, что они были «такими же недоступными для колесных транспортных средств, как Венеция», потому что «для спуска во внешний мир необходимо было следовать по извилистым тропам, которые были проходимы для мулов, но ни одна не пригодна даже для маленькой повозки»^c.

Однако, как и во многих других высокогорных селениях Доломитовых Альп, местные жители преодолевали эту труднодоступность, используя реки в качестве транспортных средств и торговых путей. Еще со времен средневековья древесина из горных лесов отправлялась по рекам Ваной,

^b www.italy-tours-in-nature.com/vanoi.html

^c Amelia Edwards, *Untrodden Peaks and Unfrequented Valleys: A Midsummer Ramble in the Dolomites*, Virago, 1986, pp. 226-7. Если не указано иное, следующая информация о торговле древесиной между Альпами и Венецией взята из Gianfranco Bettiga and Ugo Pistoia, *Un Fiume di legno, fluitazione del legname dal Trentino a Venezia*, with maps and illustrations by Roswitha Asche, *Quaderni di cultura alpine*, Priuli & Verlucca editori, 2010.

Чисмон и Брента в Венецию и другие города на равнине, поэтому хоть история скрипок Кремоны начинается в лесу, она все равно рассказывает о реках, прозрачных, но таких холодных, что даже в самые жаркие августовские дни достаточно тронуть их ногой, чтобы мысли о купании сразу отпали.

На этом трудном пути было много этапов, но в конечном итоге они приносили резонансную древесину с гор к мастерам Кремоны, а начиналось все с вырубki альпийской ели, которая росла на крутых и обрывистых склонах. Это требовало немалой силы и большого мастерства. Непросто было и вытащить срубленные стволы, иногда требовалось до восьми пар волов и двадцати боскьери, чтобы извлечь только одно дерево с особо трудного участка. Лесоповал начинался, как только в первых числах июня таял последний снег. Боскьери оставляли срубленные деревья там, где они упали, только очищали их от коры, чтобы пропитанная соком древесина высохла и стала легче, и её проще было бы перемещать. Завершив этот энергичный, но недолгий этап, они обычно прекращали работу в лесу, потому что теперь их заботой становились коровы: их нужно было перегнать в горы на летние пастбища. Вернувшись, мужчины вновь станут заниматься заготовкой леса до тех пор, пока в июле не наступит время сенокоса, и они не вернутся до тех пор, пока не уложат сено в укрытия. И, конечно же, еще один перерыв в День святого Варфоломея, 24 августа, который отмечался в местном городке Канал Сан-Бово. Боскьери считали его официальным праздником, и торговцы лесом пользовались этой возможностью, чтобы встретить всех, кто работал на них, и расплатиться с ними. Мужчины часто спускали все свои деньги в пьянках, поэтому драки и поножовщина были традиционной частью развлечений на канале Сан-Бово во время *сагры*, или фестиваля, который местные жители называли «нашим собственным Диким Западом».

Перед тем, как люди вернутся в лес в сентябре, нужно было проводить второй покос сена, и, конечно же, они снова оставляли топоры, когда приходило время возвращать коров с

гор в низину до наступления зимних холодов. Только после этого они были готовы добывать древесину в лесу и приступали к работе, как только выпадал первый снег. Они привязывали веревки или цепи к стволам срубленных на неровных склонах деревьев и стаскивали их по заснеженной земле в более доступные места леса, где и загружали на сани, запряженные волами или лошадьми.

Сколь бы сложным ни был путь, боскьери по контракту обязаны были ко Дню Святого Мартина 11 ноября аккуратно сложить всю древесину в штабеля на опушке. Это означало конец их части работы, поскольку теперь древесина переходила в руки *conduttori*. Пришло бы вам в голову перевести это слово как «проводник», если вы вспомните, что оно относится к человеку, занятому транспортировкой бревен с высоких гор? Выбирая подходящее слово, следует учитывать, что оно должно адекватно описывать людей, достаточно находчивых, придумывающих способы преодолеть возникающие препятствия, чтобы доставить тысячи тонн древесины по сложной горной местности в долины рек. *Conduttori* использовали лед и снег для облегчения перемещений, что вынуждало их работать на морозе днем и ночью до глубокой зимы. На протяжении веков они изобрели несколько различных способов и приспособлений для перемещения древесины. В некоторых местах они использовали заснеженные желоба, чтобы бревна скользили в долину. Если бревна двигались слишком медленно, кондuttori заливали желоб водой и оставляли её замерзать на ночь; если бревна двигались слишком быстро, они посыпали снег землей, чтобы замедлить их движение. В местах, где не было готовых путей, они должны были соорудить бревенчатые салазки или подъёмники из длинных бревен и прочно закрепить их на земле. Эти конструкции демонтировались в конце каждого сезона, чтобы дерево, из которого они были сделаны, можно было продать вместе с остальной древесиной.

Торговцы и кондuttori говорили на смеси латинского и германского языков - немецкого, венецианского диалекта и ладино, на котором говорили ещё до прихода древних римлян

и который я, гуляя по горам, часто слышала у местных жителей. Когда бревна мчались под гору, очень важно было лаконичное, но ясное общение, поэтому на протяжении веков местные люди выработали ещё и международный рабочий язык для использования на склонах между Паневеджио и долиной реки. Он состоял из специфических криков, предупреждений, свистов и жестов, которые можно было использовать для общения на больших расстояниях, или, когда было слишком шумно, чтобы слышать обычную речь.

Это была тяжелая и опасная работа на склонах гор, и, когда срубленные деревья с головокружительной скоростью катились под гору, неизбежно случались несчастия. Бревна, несущиеся вниз по желобу, часто сталкивались, а время от времени одно или два внезапно подпрыгивали и вылетали наружу, продолжая свой путь по склону и сметая на своем пути всё и всех. Работники на вершине склона прежде, чем сталкивать вниз бревна, предупреждали криком об опасности. Известна ужасная история, случившаяся в конце восемнадцатого века, о юноше, который решил сделать перерыв в работе и подняться на гору, чтобы посмотреть на свадебный кортеж. Бригадир не дал ему разрешения покинуть место внизу трассы, предупреждая, что выходить на склон, пока бревна несутся вниз, слишком опасно. Но в молодости все мы верим, что совершенно неуязвимы, и поэтому он отправился в гору по краю желоба для бревен. Не прошло и пятнадцати минут, как крик «Зои! Зои! Зои!» донесся с горы, что на жаргоне кондuttori означает «Стой!» и передается вниз от человека к человеку. Через несколько минут прибежал посыльный, чтобы сообщить, что несколько бревен вылетели из желоба и убили юношу. Непослушание, приведшее к трагедии, настолько рассердило бригадира, что вместо того, чтобы остановить работу на целый день – традиционный знак уважения в таких случаях – он просто послал четырех человек с простыней, чтобы собрать разбросанные останки, а потом дать команду на гору продолжать работу.

Когда осень на склонах гор сменялась зимой, холод

создавал идеальные условия для транспорта - кондотты, и кондуттори работали день и ночь целыми неделями, прерываясь только для того, чтобы съесть скудные порции поленты, приготовленной на кухне лагеря и приправленной тертым соленым сыром. Когда я продвигалась вдоль извилистой высокогорной границы, мне приходилось выбирать между тем, чтобы ужинать по-итальянски, то есть питаться кукурузной полентой каждый вечер, или отдавать предпочтение типично австрийским кнедлям, или *канедерли*, так эти пшеничные клецки называют в Италии, - выбор, который иногда ощущался как декларация национальной лояльности. Кондуттори не повезло со стороной. Полента была топливом, которым они поддерживали свои силы, и монотонно подавалась каждые шесть часов.

До оттепели всю древесину нужно было надежно сложить в складских дворах у реки. Древесину из Примьеро обычно транспортировали по рекам Ваной, Сисмон и Брента в периоды паводка, когда они поднимались из-за таяния снегов и весеннего дождя, и можно было начинать сплав, или *менаду*. Торговцы деревом готовились к менаде, выжигая свои личные знаки на комле каждого ствола, чтобы, когда они окажутся в воде, быть уверенным, что их древесина не будет выловлена кем-то другим. Лишь крошечная ее часть в конечном итоге использовалась в качестве резонансной древесины в Кремоне, и тем не менее с шестнадцатого века она играла свою важную роль в поддержании этой важной и небезопасной торговли.

Реки, несущие лес по течению в сторону Венеции, пересекали границу, отделяющую империю Габсбургов от Венецианской республики. Однако их роль не сводилась только лишь к транспортировке леса - это ведь была граница между Северной Европой и Средиземноморьем. Реки не только являлись торговыми путями для всех товаров с гор и из долин, но и служили обмену языками и идеями между двумя культурами, новыми стилями искусства, музыки, песен, рассказов, рецептов, машин и других изобретений.

Древесина затем попадала на берег реки к *menadàs*, или

сплавщикам бревен, другой бригаде профессионалов, которые зарабатывали на жизнь, доставляя лес вниз по течению. Неуправляемые стволы деревьев норовили создать непроходимые скопления, производимые любым завихрением в течении или водоворотом, мешали сплаву, скапливаясь на мелководье или собираясь в плотные хлысты и устремляясь в узкие места, чтобы наглядно продемонстрировать, как на самом деле выглядит «затор из бревен». Когда такое случалось, менады были вынуждены выходить на поле из шатких бревен, балансируя на одном и выталкивая или вытаскивая другое с помощью багра, инструмента, который сочетал шипастый конец с крюком размером с бревно. Все решали секунды, поэтому, менады старались быстро выбраться из затора, как только бревна вновь приходили в движение, но несчастные случаи здесь были так же обычны, как и в лесу или на склоне горы, и часто люди были или раздавлены быстро движущимися бревнами, или унесены мощным потоком реки вниз по течению. Тающий снег делал реки бурными, а воду ледяной, и тогда риск даже просто упасть в воду становился смертельным. Иногда они, привязав себя к скале или дереву, пытались разобрать затор, повиснув в воздухе. Неудивительно, что в церквях небольших городков на берегу реки так много изображений Сан-Николо-да-Бари, покровителя всех, кто подвергается опасности на воде.

Древесина, ценившаяся при изготовлении скрипок, составляла лишь около одного процента всей древесины, попадающей с гор на море. Иногда река становилась слишком мелкой для сплава, и тогда менады призывали на помощь другую группу мастеровых - строителей плотин. Эти речные умельцы строили запруды из бревен, заделывая промежутки между ними грязью и мхом. Если обмелевшие участки были слишком длинными для такого решения, еловые стволы отправляли по постоянному каналу вдоль реки. А там, где пороги перекрывали поток, бревна перетаскивали вниз по специально построенной горке.

В империи Габсбургов любая древесина, независимо от

предназначения: для строительства, для сжигания в печи или для изготовления скрипок – облагалась высокими налогами, и когда она приближалась к границе, её ждал таможенный пост в виде деревянного заграждения через реку. Здесь чиновники из имперских контор Зальцбурга проверяли каждый ствол дерева на наличие меток владельцев и подсчитывали налоги, причитающиеся с каждого купца.

Но вот горы становились далеким воспоминанием, и реки плавно текли через города и селения. В Чисмон-дель-Граппа река Чисмон сливалась с каналом Brenta, на берегах которого располагались лесопилки, шелкоткацкие фабрики, мельницы, кожевенные заводы и небольшие предприятия, использующие тепло от печей, часто были связаны с рекой своими собственными небольшими каналами. Владельцы всех этих предприятий с запасом покупали пиломатериалы, в которых они нуждались в течение года, поскольку древесина проплывала через город только во время весеннего сплава.

Нельзя было допустить, чтобы бревна беспорядочно поплыли вниз по течению через более густонаселенные районы, и по этой причине на набережной каждого города обосновались артели плотоводов. Здесь бревна ореховыми жгутами связывались вместе, чтобы получились большие плоты, или *заттере*. Теперь менады изменили свои прозвища на *zattieri*, или плотоводы, сплавщики с крепкой мускулатурой, способные направить своё плохо управляемое судно вниз по реке. Они причаливали к берегу только для того, чтобы вскипятить воду и приготовить поленту, основной продукт питания и у них. Люди с реки ели свою поленту жидкой из миски, в отличие от боскьери и кондuttori, которые предпочитали употреблять её твердыми ломтиками. Плоты были одновременно средством транспортировки древесины и средством передвижения, потому что заттиери перевозили пассажиров вместе со смешанными грузами дров, кур, сыров, резных деревянных ложек и других альпийских товаров для продажи. В каждом городе были гавани, специально построенные для приема плотов, и, пришвартовавшись, заттиери продавали привезенные товары, а в

конце пути и саму древесину, из которой были связаны их плоты.

Городок Кьоджа, в дальнем конце канала Brenta, был основным рынком всех товаров, привозимых вниз по реке. Древесина либо продавалась там, либо транспортировалась в Венецию через канал Brenta-Новиссима. Там еловые стволы разгружали на *Fondamenta delle Zattere* («набережной плотов»), построенной в 1519 году специально для приема товаров, доставляемых в город на плотках. На рынке древесины, где ко всем стволам наконец-то имелся доступ, лигнароли – торговцы деревом – тщательно изучали и сортировали бревна в поисках древесины для изготовления деревянных каркасов, балок, окон и дверей новых зданий. Городские торговцы деревом снабжали и обширный арсенал Венецианской республики стволами для мачт, которые, как оказалось, должны были иметь многие из тех же качеств, что и резонансное дерево. И те, и другие должны были быть легкими, упругими и не иметь сучков, полостей, залитых смолой, или других дефектов, ослаблявших мачту или искажавших колебания, производимые корпусом скрипки. Такое совпадение свойств было на пользу мастерам Кремоны, потому что, когда дело доходило до получения материалов, необходимых при строительстве и обслуживании флота, на стороне Арсенала были власть венецианского государства и столетия законодательства. Он заключал с лесоторговцами пятилетние контракты, оговаривая как количество, так и качество поставляемой древесины^d. Соответственно, их ждали большие штрафы за любые нарушения в исполнении контрактов, так что мастера Кремоны всегда могли быть уверены в гарантированных поставках высококачественной альпийской ели в Венецию. Вместо того, чтобы самим ехать в Венецию, эти мастера обычно полагались на лигнароли, которые были способны на рынке найти для них резонансную древесину, распилить ее на небольшие бруски и погрузить на баржу для путешествия в Кремону через Кьоджию.

^d Karl Appuhn, *A Forest on the Sea: Environmental Expertise in Renaissance Venice*, Johns Hopkins University Press, 2009, p. 164.

Лигнароли пересекали лагуну к Кьоджиа, затем проплывали оттуда через канал к устью реки По, где они уже могли освободиться от волов, тащивших баржу, и поднять парус, если погода была подходящей. Некоторые города на берегах реки позволяли им проходить бесплатно, другие взимали пошлину, которая могла быть использована на углубление реки, чтобы сохранять судоходные каналы открытыми, на поддержание в порядке дамб и дорог или на уход за шлюзами и шлюзовыми воротами. Такая деятельность по эксплуатации водных путей была подарком реки экономике Кремоны и других городов и селений на берегах рек.

Путешествие вверх по течению к Кремоне обычно проходило без приключений, если только таяние снегов не превращало спокойную реку в бурный поток. Тогда она становилась буйной и непредсказуемой, подмывая берега, меняя русло и заставляя моряков торговых судов плыть по новому и опасному фарватеру, лавируя между отмелями и проплывающими обломками. Лигнароли обычно были вооружены, чтобы при необходимости защититься от местных банд, бродящих по берегам реки в поисках добычи и пытающихся захватить груз любого потерпевшего крушение или выброшенного на берег судна.

На реке По не иссякал поток бурчелли, берлингхер, роскон, скаул и чезили - речных судов называемых так на диалекте верфей и каналов Венеции и темных таверн, где пили вместе городские корабли, рыбаки и речные торговцы. Еще с девятого века эти лодки и баржи с плоским дном снабжали все города на берегах По предметами первой необходимости: солью, вином, маслом и вяленой рыбой. Они поставляли и предметы роскоши, приплывшие на галерах из дальних морских путешествий: перец и другие экзотические специи, шелк, изделия из дамасской стали, золото, серебро, стекло, лекарственные растения, а также семена и луковицы редких цветов. Заморские связи Венеции имели особое значение для мастеров Кремоны, поскольку верхние деки скрипок в Кремоне всегда делались из альпийской ели, а их нижние деки выреза-

лись из клена (*Acer pseudoplatanus*). Сначала мастера использовали для этой цели местные сорта деревьев, но, когда в семнадцатом веке их запасы истощились, пришлось перейти на горный клен с Балкан. Распиливая его поперек волокон, мастера открывали в древесине изумительные узоры, известные как «завитки» или «пламя». Для изготовления грифов и подгрифков необходимо было эбеновое дерево, а для изготовления колков палисандр. Получить эти экзотические индийские породы дерева было несложно, потому что Венеция имела торговые связи с Индией ещё со времен средневековья.

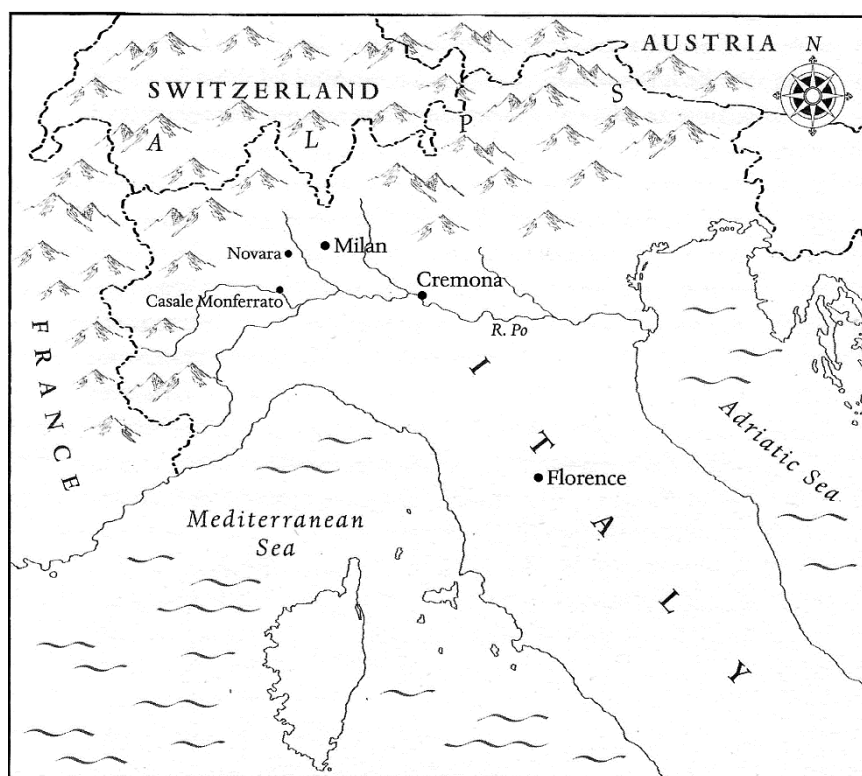
По реке шел и обратный поток товаров: когда лодки и баржи возвращались вниз по течению, они везли для продажи в Венеции белье, воск, сыр, мед, кожу и другие товары из внутренних деревень и городов, таких как Кремона. Речные торговцы не только перевозили грузы, но и доставляли новости в обоих направлениях, так что в середине шестнадцатого века слава первых скрипок, сделанных в Кремоне, с их мастерски выполненными корпусами и захватывающими новыми головами спустилась вниз по течению в Венецию и поднялась вверх к Альпам и в северную Европу.

Когда я представляла себе прибытие баржи с лесом в Кремону, то воображение рисовало, как телеги и ручные повозки заполняли мощеные улицы, соединяющие Изолу с грузовым портом на По, а скрипичные мастера и ремесленники спешили проверить партию свежей древесины. Как люки, открытые на барже, наполняют воздух резким запахом свежеспиленного дерева и смолы, будто послание с гор.

Каждый этап маршрута, доставляющего резонансный лес в Кремону, был жестокой борьбой, полной серьезных опасностей. К тому времени, когда древесина прибывала на место, она, возможно, уже поработала как часть бревенчатой горки или речного плота, так что её клеточная память уже начала формироваться под влиянием этих суровых испытаний и долгого плавания в поднявшихся водах нескольких рек. Вспоминая о тяжелой работе боскьери, о сплаве менад, полном риска, и долгих, неспешных часах работы мастеров в Кремоне,

я вновь была поражена мыслью, что кто-то может назвать скрипку Льва ничего не стоящей.

Часть вторая



Церковь и Музыка

Глава из жизни скрипки Льва

История скрипки Льва, когда я впервые услышала её, была короткой, как телеграфное сообщение. Теперь же, когда я выяснила кое-что о её происхождении и о мире, в котором она родилась, пришла пора узнать еще больше о самом инструменте. Такая возможность представилась только следующим летом, когда я снова столкнулась с её владельцем на небольшом музыкальном фестивале на валлийской границе. Была одна из волшебных летних ночей, невыразимо прекрасная благодаря серебристой луне, проплывающей высоко над флагами, над нескошенной травой и палатками.

Он выделялся в толпе темными вьющимися волосами, которые, обрамляя лицо, ниспадали на плечи, делая его похожим на фигуру с итальянской фрески – совершенно нелепая мысль, потому что вскоре он рассказал мне, что родился в графстве Дарем.

Эта история была не настолько проста, чтобы поведать её в сумерках, когда музыка становилась все громче, а в павильонах начинались танцы, но скрипач настаивал, и я подумала, что он стремится использовать представившуюся возможность рассказать о своем инструменте. Его скрипка, начал он свой рассказ, была «церковным инструментом», специально сделанным в начале восемнадцатого века для музыканта итальянского церковного оркестра. К середине семнадцатого века в Италии у каждой, даже небольшой церкви был свой оркестр, а скрипичная музыка была так популярна, что невозможно было удовлетворить спрос на инструменты. Продолжая историю инструмента, он высказал предположение, что, вероятно, кому-то в церкви пришла в голову блестящая идея решить эту проблему: поехать в Кремону и заказать у мастеров скрипки оптом, - помню, как мне понравилась такая находчивость церковных чиновников в снижении расходов.

Скрипка обычно идентифицируется по этикетке, приклеенной к внутренней стороне нижней деки, где ее можно увидеть через одно из отверстий-эфов на верхней деке. Но сколько ни вглядываться в поисках этикетки в корпусе старой скрипки Льва, так ничего не увидеть. Логично было предположить, что этикетка отклеилась и упала, как это иногда бывает, но владелец скрипки объяснил, что ее там вообще не было, потому что ни один из церковных инструментов никогда не подписывался. По-видимому, это была уловка, чтобы ограничивать стоимость всех скрипок, заказанных церковью. Подписанный инструмент, изготовленный известным мастером, с течением времени рос в цене, так что приходские священники, епископы и кардиналы потенциально могли стать одними из самых состоятельных продавцов скрипок в мире. Настаивая на том, чтобы инструменты не были подписаны, Церковь избегала соблазна подкупа своих должностных лиц, сохраняя при этом жесткий контроль за стоимостью принадлежащих ей инструментов. Почему талантливые мастера Кремоны соглашались на такую сомнительную договоренность? Церковь сама немало поднапорела в искушениях: с одной стороны, она оберегала бескорыстие своих собственных служителей, с другой же, побуждала мастеров производить массу неподписанных инструментов в обмен на необлагаемый налогом доход. По словам моего нового знакомого, даже самые выдающиеся скрипичные мастера не могли устоять против соблазна высокой прибыли.

Неподписанные, анонимные церковные скрипки были исключены из принятой системы оценок. Они потеряли денежную ценность, но приобрели нечто большее: скрипки вплели свои голоса в церковную службу, навсегда меняя форму и структуру литургии. К середине семнадцатого века процесс шел полным ходом, а новые возможности скрипок из Кремоны уже способствовали созданию музыкальных форм, которые постепенно меняли ритуалы церковной службы. Скрипичные концерты и сонаты были введены в литургию в качестве прелюдий и интермедий к пению на богослужениях; песнопения были заменены скрипичной музыкой; когда месса

проводилась в церкви с улучшенной акустикой, прихожане наслаждались торжественным, волнующим скрипичным концертом во время вознесения Духа, отрешенной сонатой для скрипки во время Причастия и серией вставок для струнных между чтениями отрывков из Библии. Многие из этих нововведений были инициированы самой Церковью, потому что епископы, папы и кардиналы были одними из самых щедрых покровителей новой музыки в Италии.

Исполнители и композиторы стекались в Милан, Болонью, Венецию, Рим и Неаполь в поисках работы в соборах, Паломнических церквях и монастырях. Хотя работа в оперном оркестре оплачивалась лучше, чем работа в церкви, контракты в театре заключались только на один сезон, тогда как должность маэстро ди капелла или скрипача в церковном оркестре гарантировала работу на всю жизнь. В некоторых местах, например, в базилике Сан-Марко в Венеции, должности скрипачей переходили от отца к сыну. Это было прекрасным решением для всей семьи, но посторонним было практически невозможно попасть в этот круг^a. Скрипачи получали работу при дворе кардиналов, епископов и других князей церкви, и из всех исполнителей, которые зарабатывали на жизнь таким образом, самым известным был Арканджело Корелли. Виртуоз-исполнитель, композитор и педагог, он лидировал в музыкальной жизни своего поколения и пробуждал страсть к скрипкам и их музыке по всей Европе.

Корелли родился в 1653 году в небольшом городке недалеко от Равенны, в регионе Эмилия-Романья на севере Италии, и, как и многие дети его поколения, он, вероятно, впервые получил уроки игры на скрипке у местного священника. Он, очевидно, продолжил свое обучение в Болонье, которая в те дни считалась центром скрипичной культуры. В двадцать два года Корелли переехал в Рим и почти десять лет играл оратории и концерто-гросси с церковными оркестрами по всему городу, укрепляя репутацию свободного

^a Eleanor Selfridge Field, *Venice in an Era of Political Decline*, in G. J. Buelow (ed.), *The Late Baroque Era, Man & Music*, Palgrave Macmillan, 1993, p. 74.

музыканта. Таким образом, он не только завел знакомства с композиторами, чьи произведения исполнял, но и привлек внимание самых щедрых покровителей. В 1679 году Корелли присоединился ко двору изгнанной королевы Швеции Кристины и создавал сонаты для музыкальной академии в ее дворце. В середине 1680-х годов он сочинял, исполнял и организовывал музыкальные представления при дворе кардинала Бенедетто Памфили, а когда Памфили покинул Рим в 1690 году, Корелли быстро нашел нового покровителя в лице кардинала Пьетро Оттобони, молодого племянника Папы Александра VII. Оттобони назначил Корелли придворным музыкантом, или *musico*, подписал с ним пожизненный контракт и предоставил квартиру в своем дворце.

Несмотря на европейскую известность Амати, Гварнери и даже самого Страдивари, ни одному художнику в Кремонe никогда не приходило в голову писать их портреты. Но Корелли принадлежал уже к другому слою общества. Он общался со своими покровителями как равный, и художники создавали его портреты. Все эти полотна представляют мужчину с широко посаженными глазами и мягким, приятным выражением лица. Но со скрипкой в руках Корелли преображался. Он с успехом гастролировал по всей Европе. Историк и музыковед Франсуа Рагене вернулся из Франции, потрясенный манерой исполнения Корелли: «Я никогда не встречал человека, - писал он, - которого во время исполнения страсти захватывали так сильно, как знаменитого Арканджело Корелли. Временами глаза его горели огнем и лицо искажалось, а временами глаза закатывались, как в агонии, и он так сильно погружался в музыку, что переставал быть похожим на самого себя»^b. Его концерты покорили Европу и привлекали к скрипке внимание все более широкой публики.

Работа Корелли в качестве музыканта при дворе кардинала Оттобони была одновременно и творческой, и глубоко практичной. Сочинение или подбор музыки для каждого собы-

^b David D. Boyden, *The History of Violin Playing from Its Origins to 1761*, Clarendon Press, 1965, p. 243.

тия в церковном календаре возбуждали огромный интерес общественности к нему как музыканту, подпитывая его известность как в Италии, так и за рубежом. Кроме этого, он должен был находить музыкантов для каждого выступления, организовывать их передвижения, составлять контракты, выплачивать им заработную плату, репетировать, дирижировать и играть на скрипке вместе с ними^c. Корелли был известен тем, что собирал самые большие оркестры, которые когда-либо видел Рим, ошеломляя публику мощью звучания, которой они никогда раньше не слышали. Когда Оттобони попросил его собрать оркестр для исполнения оратории Алессандро Скарлатти «Il regno di Maria assunta in cielo», Корелли пригласил сотню музыкантов, из которых, по крайней мере, половину составляли скрипачи. Большая сцена с расписными задниками была построена во дворе Палаццо Канцеллерия, городского дворца его покровителя. Оттобони назначил прибытие своих гостей в сумерках, когда все было уже ярко освещено волшебным сочетанием света пылающих факелов, люстр и цветных фонарей. Гости располагались в экипажах, расставленных бок о бок, как ложи в театре. Как только началось представление, звуки скрипок и других инструментов вылились на улицы, музыка привлекала толпы людей, которые прилагали все силы, чтобы увидеть представление за воротами дворца^d.

В такой атмосфере и я впервые услышала скрипку Льва.

Подопечные Корелли, как итальянские, так и иностранные, первенствовали в музыкальной жизни Европы в течение целого поколения, а его концерто-гроссо, сольные и трио-сонаты издавались за рубежом и исполнялись повсюду. Именно Корелли соединил эти музыкальные формы и создал архетипы, которые служили образцом для композиторов скрипичной музыки по всей Европе. Мне повезло: в то время, когда я изучала творчество и деятельность Корелли по популяризации скрипки, оказалось, что в соборе неподалеку от моего дома

^c John Spitzer and Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra: History of an Institution*, 1650—1815, Oxford University Press, 2005, p. 117.

^d Ibid., p. 122.

будет исполнен один из его концертов, Grossi da Chiesa. Это была прекрасная возможность послушать музыку именно в таких условиях, для которых Корелли и создавал её. Я не раздумывая купила билет и теперь действительно понимаю, почему прихожане восемнадцатого века находили его работы такими привлекательными. У Корелли нет вступления, он сразу приступает к основной теме. И если вы в какой-то момент забудете, о чем идет речь, вы можете быть уверены, что скрипки, вернувшись к теме, напомнят её. Было что-то поистине неземное в их звуке, когда они заполняли темное пространство куполов и сводчатых потолков, и их голоса растекались по всем закоулкам огромного здания.

К концу семнадцатого века богатые и просвещенные люди в таких музыкальных городах, как Венеция, Милан и Болонья, начали посещать церковные службы почти так же, как посещали оперу. Они не роптали, если музыка, сопровождавшая молитвы священника у алтаря, совершенно заглушала его речь. И если соната, сыгранная во время оффертория, заканчивалась слишком быстро, они не сомневались, что оркестр заполнит паузу другой сонатой. В случае же, если музыкальная вставка оказывалась слишком длинной, не возникало сомнения, что священник будет терпеливо ждать ее окончания, прежде чем продолжить службу, так что в конечном итоге скрипки и их музыка стали казаться более важными, чем сама литургия.

Именно в церквях и часовнях при больницах Венеции можно было услышать лучшую в Европе скрипичную музыку. Стоит отметить, что больницы эти заботились о разных недугах жителей Венеции. Страдающие неизлечимыми заболеваниями могли пойти в больницу Ospedale degli Incurabili на Заттере, бездомные находили приют в Ospedale dei Derelitti недалеко от монастыря SS Giovanni e Paolo, а нищих уводила с улиц больница Ospedale dei Mendicanti в Кастелло. Матери-одиночки или матери, которые не имели средств, чтобы заботиться о своих младенцах, могли оставить их в scaffetta, вращающемся ящике размером с колыбель в стене больницы Ospedale della

Pietà на Рива-дей-Скьявони. Конечно, главным приютом для подкидышей была Пьета, но и большинство других больниц также заботились о них и сделали частью своей миссии обучение этих детей полезным профессиям. К началу шестнадцатого века спрос на музыкантов для церквей и театров был столь высок, что музыка считалась наиважнейшим навыком, и больницы начали давать всем маленьким девочкам, проявлявшим признаки музыкального таланта, музыкальное образование. Сначала с ними занимались старшие ученицы, но в ospedali в качестве учителей музыки и маэстри ди капелла работали некоторые из самых выдающихся музыкантов и композиторов того времени. Антонио Вивальди было всего двадцать пять лет в 1703 году, когда его назначили учителем игры на скрипке в Ospedale della Pietà с дополнительной обязанностью приобретения новых инструментов для девичьего оркестра. И вскоре он вдвое увеличил свои заработки, взявшись преподавать игру на альте^е. К 1716 году Вивальди был уже не просто музыкальным руководителем Ла Пьета, а европейской знаменитостью. Никто, конечно же, не предполагал, что сироты в Пьете смогут платить за свои инструменты, и поэтому меня поразило, что Церковь заказывала свои скрипки, как описал владелец скрипки Льва, предлагая приличный, не облагаемый налогом доход любому, кто согласится производить их в достаточных количествах и оставлять без подписи.

К сожалению, его рассказ был кратким, и я начала развивать эту историю в надежде сделать ее более содержательной. Что если скрипку Льва отправили из Кремоны в Венецию, как только высох лак на ее новеньком корпусе? А что, если её подарили девочке-сироте в начале ее музыкального образования в Ospedale della Pietà? Благодаря постоянной практике и поощряемому стремлению к совершенству, характерных для таких заведений, эта маленькая девочка в конечном итоге разовьет навыки, необходимые для того, чтобы

^е Denis Arnold, *Orphans and Ladies*, Proceedings of the Royal Musical Association, 89th Sess. (1962—3), pp. 31—47, 35.

присоединиться к церковному оркестру, где она продолжит совершенствоваться, исполняя до сорока поминальных месс в день на скрипке Льва, не говоря уже о регулярных концертах для прихожан.

Оркестры *ospedali* имели постоянные составы и стабильную работу, поэтому у исполнителей было достаточно времени для репетиций, что значительно отличало их от других оркестров города. Вивальди работал с девушками как с профессиональными музыкантами в *Pietà*, и его музыка, принося ему известность, учила скрипку Льва выражать то, что необходимо было донести до слушателей, наполняя её дивными звуками и формируя её голос. Но этого было не все. Я представляла себя в толпе девушек, перешептывающихся в ризнице перед вечерней: «Это ты взяла мои ноты?», «Есть хочется», «Ты стоишь у меня на ноге». Они в красных платьях с кружевными воротниками, которые надевали только для выступлений, а если служба была особенно долгой или ответственной, им всем двали дополнительную порцию на ужин. Когда Вивальди появлялся в дверях ризницы, девушки выстраивались одна за другой и выходили в освещенный свечами неф церкви. Безмолвные и почти невидимые в темных одеяниях, они разделялись, как ручей, на четыре потока. Певчие должны были подняться по узким лестницам на хоры, обращенные друг к другу и разделенные пространством, озаренным мягким мерцающим светом, а девушка, прижимающая к себе скрипку Льва, вместе с оркестром должна была разместиться рядом с одним из церковных органов.

Я представляла себе, что врата церкви выходят на канал, и вечерний ветерок, смешав запахи сточных вод и соли, тухлой рыбы и хорошей кухни, может подуть, потревожив язычки пламени свечей и развевая черные муслиновые занавески, скрывавшие певцов и музыкантов от прихожан. Затем кто-нибудь прикрывал створки, и единственным запахом оставалась смесь ароматов ладана и пчелиного воска от горящих свечей. У прихожан захватывало дух, когда невидимый хор и оркестр наполняли алтарь музыкой, удивительно светской и

возвышенной. Она заполняла огромное пространство, как будто создавая новую структуру, и эта новая музыкальная архитектура делала собственно литургию чем-то вторичным. А потом, когда музыка умолкала, слышались звуки цеккини, фунтов, скуди, гульденов, флоринов, лир, золотых соверенов и шиллингов, валют всей Италии и Европы, падающих на подносы для пожертвований, как если бы девушки были сельскими молочницами и наполняли подойники не теплым молоком, а монетами, которые в конечном итоге составят их приданое.

Сохранилось множество свидетельств современников о богослужениях в больничных церквях. Некоторые из прихожан специально приходили послушать музыку, а некоторых в не меньшей степени привлекла возможность встретить так много красивых молодых женщин. Жан-Жак Руссо был одним из этих последних. Но его раздражали занавески и железные решетки, скрывающие лица «ангелов», и он «не представлял себе ничего более сладострастного и трогательного, как эта музыка; богатство искусства, изысканный вкус вокальных партий, превосходство голосов, правильность исполнения» - он был одержим идеей увидеть их без преград^f. В конце концов он получил приглашение на обед от своего друга, бывшего членом попечительского совета Ospedale dei Mendicanti. Здесь он был представлен Софии, которая «была ужасна», Каттине, у которой «не было одного глаза», и Беттине, лицо которой было «полностью обезображено» оспой. Так несправедливо по отношению ангелов! И все же Руссо понял, что они не смогли бы создавать музыку, «будучи лишенными ума и чувствительности», и к тому времени, когда он покинул дом, он уже «почти влюбился в каждое из этих уродливых лиц».

Любая из девушек попадала в больницу отверженной — никому не нужный ребенок в мокрых пеленках, но долгие годы обучения могли радикально изменить социальное положение подкидыша с обезличенной церковной скрипкой. Как это прои-

^f Жан-Жак Руссо, *Исповедь*, изд. Азбука, Москва, 2013 (Jean-Jacques Rousseau, *Confessions*, <https://bit.ly/2KZgoiy>)

зошло с Маддаленой Ломбардини. Будучи дочерью бедных родителей, она, казалось бы, не имела никаких светлых перспектив в жизни, но окончив Ospedale dei Mendicanti в 1767 году, стала одной из первых женщин скрипачей-виртуозов в мире. Таким же образом изменилась судьба многих девочек, и когда я подумала об этом, меня осенило, что, хотя именно люди создают вещи, но часто и вещи создают людей.

Музыка Настроения

Жития церковных скрипок и их музыкантов

Какой была жизнь скрипки в церковном оркестре? Когда я задумалась об этом, мне внезапно вспомнился странный случай, произошедший в Падуде много лет назад. Было жаркое утро, и туристические автобусы, как обычно, медленно пробирались по переулкам, высаживая пассажиров везде, где могли ускользнуть от внимания дорожной полиции. Оказавшись на тротуаре, туристы небольшими группами направлялись к площади перед базиликой Сан-Антонио. Утреннее солнце согревало улицы, а на площади уже собрались шумные толпы у киосков, где лик Святого Антония успешно распродавался в виде магнитиков для холодильника и открыток. Повернувшись спиной к площади, я толкнула дверь базилики. До сих пор помню момент, когда дверь закрылась, и прохладная тишина накрыла меня. Я вошла внутрь, чтобы укрыться от толпы, но быстро поняла, что в огромной, насыщенной запахом ладана тишине уже находились сотни людей. Они выстроились в очередь, извивавшуюся по всему зданию, и достаточно было одного взгляда, чтобы понять, что нет никакой возможности как-то обойти её.

Когда я оглядываюсь назад, на годы посещений многих и многих церквей в Италии, я понимаю, что меня всегда тянуло присоединиться к очередям в них, даже когда я не знала, где они заканчиваются, и что случай в Падуде не был первым, что закончился серьезными неприятностями. За много лет до этого я случайно зашла в боковую часовню Сан-Марко в Венеции, стремясь найти уединенное место, чтобы поплакать о какой-то безответной подростковой страсти. Там тоже была очередь, и я

помню, как присоединилась к ней почти автоматически, вероятно, шумно шмыгая носом. Мне все еще неудобно рассказывать вам, что случилось, когда я поняла, что участвую в поминальной службе, слушая мессу вместе с близкими родственниками усопшего, и как мне потом удалось избежать общения с семьей покойного. И вот я опять повторила ошибку, заняв место в церковной толпе, как всегда исступленно невежественной. И через полчаса послушания я обнаружила, что меня поджидало: я оказалась первой в очереди, чтобы поцеловать язык Святого Антония. Все это стало мне более понятным позже, когда я узнала, что святой Антоний был непревзойденным проповедником, умершим в 1231 году. Первоначально он был похоронен в скромной местной церкви в Падуе, но тридцать лет спустя, как только строительство новой базилики было завершено, его перезахоронили на новом месте. Именно тогда явилось чудо, ибо тело его, как и ожидалось, разложилось, но язык, произносивший эти волшебные проповеди, был таким же розовым и влажным, как и при жизни. В конце концов время естественным образом сказалось на предмете в форме языка под стеклянным куполом реликвария, сделав его желтовато-коричневым и зубчатым по краям, так что он выглядел как комок глины в пышном окружении золота.

И вот подходила уже моя очередь, и счет пошел за секунды. Я могла бы преклонить колени и склонить голову, чтобы поцеловать этот священный объект, как и все остальные, но вместо этого я прошла мимо, а затем выскочила за дверь, чтобы вернуться в современный мир. Оглядываясь назад, я жалею, что не запечатлела на стекле реликвария свой поцелуй среди множества других поцелуев сомнительной чистоты: в этот момент встретились бы настоящее и прошлое, как это произошло с каждым, чей поцелуй позволил преодолеть 750-летний промежуток между жизнью святого Антония и их собственным существованием. Хотя мой поцелуй, правда, не был бы предназначен Святому Антонию. Точно так же можно сказать, что некая высшая связь с прошлым сделала и скрипки центром религиозного действия и дала им возможность

изменить окружающий мир.

Музыка скрипки Льва в церковном оркестре была бы всего лишь одной из составляющих в огромном, богатом, красочном, литургическом ритуале поклонения, в представлении, которое воздействовало на все пять чувств верующих потоком звуков, образов и ароматов, прекрасных форм и завораживающих цветов, неповторимых вкусов и ощущений. Поклонение в Италии приобрело форму именно такого сопереживания, сопереживания всей сущностью верующих со времен средневековья, когда вместо того, чтобы рассматриваться мешающими возвышенному духу чувства были наделены религиозным значением и воспринимались как инструменты осознания абстрактных духовных концепций, описывающих духовный опыт и способствующих постижению божественного. Можно было бы ожидать, что роль чувств уменьшилась к тому времени, когда скрипка Льва была передана в аренду церкви в начале восемнадцатого века, когда философы-просветители по всей Европе формировали более рациональный и научный подход к жизни. Однако в начале восемнадцатого века в Италии время, казалось, остановилось, и, как выразился историк Джулиано Прокаччи, даже Рим с его классическими руинами и толпами священников и нищих, «казалось, олицетворял полную противоположность всему, что должно было присутствовать в «цивилизованном» обществе в соответствии с идеалами просвещенного восемнадцатого века»^а. Если даже Ватикан и Папская область так сильно отстали от времени, то не удивительно, что церкви на всем итальянском полуострове были невосприимчивы к изменениям, их старомодный чувственный стиль служения не поддавался никаким новациям «неудобоваримых» новых философий.

Единственный способ для церкви заставить чувства паствы работать на религиозное поклонение – это использование материальных предметов, поэтому не имело значения,

^а Giuliano Procacci, *The History of the Italian People*, Penguin, 1978, p.

принадлежала ли скрипка скромному ансамблю небольшого прихода или оркестру огромного монастырского учреждения - она всегда была частью большого набора предметов. Конечно, в оркестре было много других инструментов, но все они жили рядом с драгоценной и красивой утварью, используемой во время богослужений и других церковных ритуалов, окружены дорогими тканями, покрывавшими алтарь, и ризами священников, а также картинами, скульптурами, мозаиками, библиями и молитвенниками, церковной мебелью. Чарльз Диккенс посетил Сан-Марко в середине девятнадцатого века, но его описание интерьера вполне соответствует сегодняшнему убранству. Он оказался в базилике со старинной мозаикой, украшенной золотом, наполненной благовониями и затуманенной дымом ладана; перед ним были сокровища из драгоценных камней и металлов, сверкающие сквозь железные прутья; раки с мощами святых; радужные переливы света, проникающего сквозь витражи из цветного стекла; полумрак, скрывающий резное дерево и цветной мрамор; загадочную высоту купола; сияние серебряных лампад и мигающих свечей - мир нереальный, фантастически торжественный, немислимый во всем»^b. Подобное сознательное манипулирование ощущениями всегда широко использовалось Церковью, а во время Контрреформации она сделала это заботой общины, возлагая на каждого прихожанина личную ответственность за демонстрацию своих собственных проявлений преданности. Это заставляло прихожан покупать такие материальные атрибуты, как четки, реликвии, молитвенники, изображения святых и распятия, которые, как считалось, помогали им молиться. Говорят, что, однажды соблазнившись на такие приобретения, люди часто испытывали искушение покупать и светские товары, поэтому некоторые историки даже предполагают, что Церковь создала первое поколение потребителей, и они называют христианство одним из основных факторов, способствовавших зарождению современного капита-

^b Charles Dickens, *Pictures from Italy*, Bradbury and Evans, 1846, p. 112.

лизма на Западе^c.

Я искала документальный след, подтверждающий мои фантазии о том, как Вивальди едет в Кремону, чтобы найти скрипки для своих учениц в Ospedale della Pietà, но оказалось, что все инструменты, которые он приобрел, были сделаны в Венеции. Конечно, так оно и было. Это было гораздо более практичным решением, чем поездка в Кремону, когда в Венеции уже было так много своих уважаемых мастеров. А Церковь, безусловно, была практична, когда дело доходило до выбора товаров. Нужны ли им ладан, янтарь, свечи или скрипки, церковные служители спокойно ждали, пока рынок откликнется на их требования. Когда, например, в средние века в Италии не хватило пчелиного воска для изготовления свечей, Церковь просто выжидала своего часа. В конце концов купцы в Генуе и Венеции заметили эту новую возможность расширения рынка и отправились в безлюдные регионы России и Восточной Европы, где пчелиного воска всегда было больше, чем могло бы использовать малочисленное население^d. А еще для церкви производили благовония, изготавливали четки и ковчеги из янтаря, подсвечники и лампы. Как покупатели аристократы всегда были главным конкурентом клириков. Они использовали свечи из пчелиного воска для освещения своих домов и янтарь для пуговиц, украшений и даже духов из измельченного янтаря^e. В Венеции, конечно же, торговали балтийским янтарем, но купцы никогда не могли удовлетворить спрос своих светских покупателей и церкви. И снова Церкви пришлось ждать, пока непомерные цены на балтийский янтарь заставят итальянских фермеров и рыбаков обратить пристальное внимание на окружающие их богатства. В результате рынок был заполнен янтарем из моря у Сицилии, с гор около Болоньи, с итальянской стороны известняковых скал

^c Cissie Fairchilds, *Marketing the Counter Reformation, in Visions and Revisions of Eighteenth-Century France*, ed. C. Adams et al., Penn State Press, 2005.

^d Peter Spufford, *Power and Profit: The Merchant in Medieval Europe*, Thames & Hudson, 2006.

^e Rachel King, *The Beads with which we Pray are Made of It*, in Wietse de Boer and Christine Göttler, *Religion and the Senses in Early Modern Europe*, Brill, 2013, p. 165.

в Умбрии и с полей около Анконы^f.

А как насчет ненасыщаемого спроса на скрипки для церковных оркестров? Церковь снова оказалась в острой конкуренции, на этот раз с театрами и импресарио, собирающими инструменты для множества хорошо финансируемых оперных оркестров. И, несмотря на специальный заказ церковных скрипок, эта проблема в конечном итоге также разрешилась сама собой, когда в XVII веке в Мантуе, Ферраре, Милане, Венеции и других городах по всей северной Италии возникла масса новых мастерских лютерии. Кто знает, возможно, Церковь предлагала свои беспошлинные льготы мастерам и в этих городах. Музыка скрипки Льва стала частью всеобъемлющего эмоционально ориентированного опыта, когда она соединилась со светом свечей из пчелиного воска, янтарными четками и всеми другими предметами, которые сформировали и усилили церковное поклонение. Сила его воздействия частично зависела от контраста между двумя средами, между светским и священным. Я до сих пор помню, как покинув перегретые и загруженные улицы Падуи, случайно попала в базилику, в прохладную тишину ее интерьера.

Снаружи погода, как всегда, продолжала радовать или огорчать наши чувства, но в базилике были свои собственные климат и ландшафт, там стены огромного здания казались далекими холмами, воздух всегда был неподвижен, мягкий рассеянный свет был раскрашен витражами, а свечи помогали поверить, что тьма никогда не опустится. По дороге в базилику Сан-Антонио прихожане преодолевали непрерывный поток запахов, многие из которых были слишком резкими, слишком опасными или крайне неприятными, чтобы их можно было терпеть в современных итальянских городах. Переступить порог означало сменить эту острую смесь на умиротворяющую атмосферу, полную запахов свечей из пчелиного воска, пропитанную небесным ароматом горящих благовоний, сделанных из экзотических смол, камедей и специй. Но из всех

^f Rachel King, *Finding the Divine Falernian*, V&A Online Journal, Issue no. 5, Autumn 2013, ISSN 2043-667X. <https://bit.ly/2BT08p>

воздействий на чувства, связанных с церковным богослужением, звук был самым важным. Леонардо да Винчи сформулировал это в кратких заметках о звуковых ощущениях. «Звук умирает, - писал он, - в момент, когда рождается. Он так же скоротечен в своей смерти, как и в своем рождении». И все же, несмотря на свою быстротечность, музыка, которую исполняли на скрипке Льва, была одним из важнейших элементов религиозного опыта.

С середины XVI века скрипки и их близкие родственники играли все более важную роль в церковном богослужении, и это сделало их основой музыкальной культуры в то время, когда сама Италия была музыкальным центром Европы, когда итальянский был международным языком музыкантов, а итальянская церковная музыка не только вдохновляла композиторов, но и вовлекала их в дебаты, которые не затихали с тех пор, как Тридентский собор в последний раз собрался в 1563 году. Внимательно изучив характер церковной музыки, Собор провозгласил, что в ней не должно быть ничего «похотливого», «нечистого» или «мирского»[§]. Невозможно переоценить путаницу, которую эти три слова вызвали в семнадцатом и начале восемнадцатого веков. Церковь, соблюдая положения Тридентского собора, постоянно стремилась быть источником музыки, в такой степени воодушевляющей и притягивающей, чтобы привлекать огромные массы прихожан, наполнять их духовным чувством и чувством и побуждать их щедро жертвовать во славу Божию.

Конфликт был очевиден, и скрипки были серьезно вовлечены в него, потому что именно их голоса доминировали в церковной музыке тех времен. Каждого нового Папу, должно быть, беспокоила необходимость сохранить чистоту поклонения, и в течение семнадцатого века многие из них изо всех сил старались контролировать музыку с помощью серии энциклик. Они издавали серьезные законодательные акты, и любой маэстро ди капелла, нарушивший их, мог столкнуться с

[§] K. G. Fellerer and Moses Hadas, *Church Music and the Council of Trent, The Musical Quarterly*, vol. 39, no. 4 (October 1953), pp. 576—7.

пожизненным запретом на работу в качестве профессионального музыканта, крупным штрафом (частично выплачиваемым лицу, заявившему о нем) и реальной возможностью тюремного заключения.

Яркой иллюстрацией этого конфликта стало происшествие, случившееся в 1691 году, когда умер Папа Александр VIII, дядя кардинала Оттобони. Чтобы выбрать нового Папу, собрался конклав кардиналов, и Оттобони, который в этот раз не был членом конклава, поручил своему *musico*, Арканджело Корелли, развлечь коллег-кардиналов исполнением *bellissima serenata* непосредственно на территории Ватикана. Собрав певчих, шесть скрипачей, две виолы, два альты и лютню, Корелли обосновался прямо во двореке ватиканского дворца Бельведер и начал свой концерт. Кардинал-декан конклава высунул голову из маленького окна, как только услышал их. То, что произошло потом, невозможно оценить иначе как преступление, которое спровоцировала музыка. Возмущенный исполнением светской музыки так близко к месту Святого Престола, кардинал-декан заявил, что он бы бросил их всех в тюрьму, если бы заранее знал, что они собираются делать. Другие кардиналы распахнули окна и забросали их всем, что попадало под руку, и так сильно ранили одного из музыкантов, что он не смог уйти без посторонней помощи^h.

Разногласия по поводу церковной музыки продолжались и в восемнадцатом веке, только в 1749 году Папа Бенедикт XIV в довольно оскорбительных выражениях признал, что музыку можно терпеть, пока она серьезна и не навевает скуку, не создает серьезных неудобств из-за своей продолжительности певчим или участникам служения у алтаря во время вечерни и мессыⁱ. Папа попытался предотвратить все более беспокоящее сходство между духовной и светской музыкой, оговорив, что церковный ансамбль должен сильно отличаться от оркестра, который зрители слушают в опере. С

^h John Spitzer and Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra: History of an Institution*, 1650—1815, Oxford University Press, 2005, p. 118.

ⁱ Ibid., p. 160.

этой целью некоторые «агрессивные» инструменты должны были быть исключены из церковных ансамблей. Скрипки никогда не входили в этот стоп-лист, и на практике отсутствие названий современных инструментов в неолатинском языке Папы затрудняло понимание того, какие именно инструменты он имел в виду, хотя барабаны, рожки и трубы, безусловно, были запрещены^j.

Когда дошло до того, чтобы узнать, какой же путь могла пройти скрипка Льва в те смутные времена, неоценимым источником информации оказался Чарльз Бёрни. Он жил в восемнадцатом веке, был скрипачом, учителем музыки и автором толстого фолианта под названием «Всеобщая история музыки», в котором речь идет о музыке Великобритании, Голландии, Германии, Франции и Италии. Другие писатели, возможно, удовлетворялись пересказом общеизвестных сведений о музыкальной жизни на континенте, но Бёрни был полон решимости сформировать собственное мнение на основе личного опыта. В 1770 году он отправился собирать всю необходимую информацию во Францию и в Италию, захватив с собой изрядное количество продуктов, кастрюли, постельные принадлежности, меч, набор пистолетов, небольшую библиотеку, отпечатанные копии «плана» своей Всеобщей истории, переведенные на несколько языков, и рекомендательные письма ко всем самым важным итальянским музыкантам, композиторам, меценатам и профессорам^k. Через год он опубликовал свой путевой дневник, назвав его «Современное состояние музыки во Франции и Италии». Миру пришлось еще немного подождать его «Всеобщей истории», которая вышла в четырех томах между 1776 и 1789 годами.

Будучи одновременно и скрипачом, и учителем, Бёрни особенно интересовался обучением скрипачей в Италии и деталями их профессиональной жизни. Когда он посещал разные *ospedali* в Венеции, которые были одними из старейших

^j Michael Talbot, *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi*, L. S. Olschki, 1995, p. 61.

^k Paul Henry Lang, *Tales of a Travelling Musical Historian*, *The Journal of Musicology*, vol. 2, no. 2 (Spring 1983), pp. 196—205.

музыкальных школ в Европе, его особенно впечатлили девушки Ospedale dei Mendicanti, давшие концерт в его честь. Многие умели играть на нескольких инструментах, «и казалось, что повсюду царит благопристойность и соблюдается строгая дисциплина; все эти замечательные исполнительницы, которые были самого разного возраста, вели себя в высшей степени прилично и казались хорошо образованными»¹.

Система образования в приютах при венецианских больницах была настолько успешной, а спрос на музыкантов настолько велик, что к середине XVII века и четыре детских дома в Неаполе превратились в консерватории, но только для мальчиков, находящихся на их попечении^m. Бёрни прослушал учеников этих школ, и был озадачен их плохой подготовкой. Однако все стало ясно, когда он посетил Ospedale di Sant Onofrio, где он обнаружил восьмерых мальчиков, которые сидели на своих кроватях в общежитии и по очереди упражнялись в игре на клавесинеⁿ. Рядом с ними играл скрипач. И в это же время на лестнице снаружи трубач «издавал пронзительные звуки, угрожавшие разорвать его инструмент», а валторна «не уступала ему». Бёрни пришел к выводу, что никто в Ospedale di Sant Onofrio не имел нормальных условий для совершенствования своей техники, так что в целом у него больше не оставалось сомнений в причинах их «неряшливой грубости» в публичных выступлениях^o. В несколько лучших условиях находились певцы-кастраты. Они жили одни на верхнем этаже, где в комнатах было и тише, и теплее, чтобы избежать «холода, который может не только помешать их упражнениям в настоящее время, но и ставит их под угрозу полной и окончательной потери голоса»^p.

Скрипачки, успешно завершившие обучение в приюте

¹ Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, Elibron Classics, 2005, p. 184.

^m David Schoenbaum, *The Violin: A Social History of the World's Most Versatile Instrument*, Norton, 2013, p. 289.

ⁿ Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, p. 326.

^o Ibid., pp. 325-6.

^p Ibid., p. 327.

при венецианской больнице, иногда продолжали свое образование. Маддалена Ломбардини провела восемь лет в Ospedale dei Mendicanti, изучая композицию, пение и скрипку, прежде чем поступила в школу, основанную в 1728 году в Падуе знаменитым скрипачом и композитором Джузеппе Тартини⁴. Тартини предлагал своим ученикам двухгодичный курс по игре на скрипке и композиции. Это была одна из первых официальных программ, специально предназначенных для скрипачей, а Ломбардини стала одной из первых женщин-виртуозов. Тартини давал уроки по десять часов в день в течение сорока лет, привлекая в свою частную консерваторию так много иностранных студентов, что о ней стали говорить как о Школе Наций.

Скрипачи, которые получали место в церковном оркестре сразу после завершения обучения, не могли рассчитывать на хорошую оплату. Бёрни сообщает, что зарплаты церковных музыкантов в течение многих лет оставались неизменными. Он видел причину в том, что оперные театры предлагали огромные гонорары ведущим певцам и музыкантам. Результат? «В то время, как церковная музыка приходит в упадок, становится все хуже и хуже, ... в театрах наблюдается постоянный прогресс благодаря дополнительным вознаграждениям». Бёрни пошел дальше в своих выводах, отметив, что «все музыканты в церквях в настоящее время – это те, кого отвергли оперные театры»⁵.

Иной была жизнь исполнителей-виртуозов, которых Бёрни встретил во время своих путешествий, и которые, как выяснилось, зарабатывали больше, работая куда как меньше. В Королевской капелле в Турине он познакомился со скрипачом и композитором Гаэтано Пуньяни, которому платили восемьдесят гиней в год за исполнение сольных партий, «да и то только тех, которые ему нравились». Несмотря на это, Пуньяни, похоже, не особенно напрягался во время их

⁴ Toby Faber, *Stradivarius: Five Violins, One Cello and a Genius*, Macmillan, 2004, p.72.

⁵ C.Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, pp. 273 and 303.

исполнения, что было неудивительно, «поскольку ни его величество король Сардинии, ни кто-либо из многочисленной королевской семьи, похоже, не уделяют большого внимания музыке»^s. Итальянские виртуозы были совершенно космополитичны. Когда Бёрни встретил Пуньяни, тот только что вернулся из триумфального трехлетнего пребывания в Лондоне, а другой скрипач, Джованни Пиантанида, которого Бёрни видел играющим во время утренней мессы в Болонье, провел четыре года в Англии, где опубликовал шесть сонат для скрипки и иногда выступал вместе с Генделем.

Струнные инструменты преобладали в церковных оркестрах по всей Италии. Даже в самых будничных случаях хор и оркестр базилики Сант-Антонио в Падуе насчитывал сорок музыкантов, половина из которых играли на струнных^t. Эти музыканты размещались либо в нишах для органа, либо на балконах, опоясывающих под куполом здание собора, так что хоры перекликались друг с другом через огромное пространство над алтарем. Качество исполняемой музыки сильно варьировалось от церкви к церкви. Бёрни обязательно делал заметки в своем дневнике сразу после окончания службы, создавая свежий, честный, критический отчет обо всем, что он слышал. Несмотря на блестящую репутацию за рубежом, не вся итальянская музыка была хороша. Бёрни предупреждал, что, если вы попадете в церковь не во время фестиваля или не в день какого-нибудь святого, вы, скорее всего, услышите музыку, «столь же традиционно унылую, как двести лет назад». Участниками таких ординарных служб были «священнослужители, торговцы, механики, деревенские клоуны и нищие», которые, по словам Бёрни, были «очень невнимательными и беспокойными слушателями, редко высиживая в церкви до окончания службы».

Я, пожалуй, чувствовала бы себя своей на таких собраниях, потому что слишком мало знала о музыке до того дня, когда впервые услышала скрипку Льва. Мы все легко

^s Ibid., p. 72.

^t Ibid., pp. 129—30.

находим оправдания собственному невежеству, и когда дело касалось музыки, мне нравилось винить в отсутствии знаний свое воспитание. О моем отце всегда говорили, что он человек музыкальный, но, когда я была ребенком, мы могли слышать классическую музыку, только если вставали очень рано и шли в коровник. Вот там-то мы и видели отца, который доил коров, одним ухом уткнувшись в теплый бок коровы, а другим прислушиваясь к звуку струи молока в ведре у его ног. А может и не к этому звуку, а к огромному бакелитовому радио на пыльной полке над его головой, всегда настроенному на БиБиСи-Радио-3 и включенному на полную громкость, так что у меня всякая классическая музыка стала ассоциироваться с ранним утром, духотой коровника, мычанием коров и запахом парного молока. А в доме я слышала только музыку, которая нравилась моему брату. У нас были смежные комнаты, и к тому времени, когда мне исполнилось десять, а ему двенадцать, я впервые слышала через стену своей спальни Джими Хендрикса. А потом ещё раз. И снова, и снова, и снова. Именно так я впервые слышала Дилана и все остальное, что сформировало зарождающийся музыкальный вкус подростка. Конечно, в итоге я бы создала саундтрек своей собственной жизни, но мне так и не удалось избавиться от того чувства изоляции, которое я испытывала в детстве в своей спальне, когда слышала эти приглушенные звуки, как если бы эта музыка была предназначена только избранным членам некоего клуба, доступ в который мне был закрыт.

Когда я впервые слышала скрипку Льва, мне показалось, что она обращалась прямо ко мне и несла глубоко личное послание. И теперь я начала наполнять свои дни радостными звуками Корелли, Сан-Мартини, Галуппи, Вивальди, Джузеппе Тартини, великого героя книги Бёрни, и всех других композиторов, чью музыку Бёрни называл бы «чистой», «богатой» или «благодарной». Недели прослушивания превращались в месяцы, и я начала слышать музыку, погружаться в нее и сопереживать так, как никогда раньше. Я полагаю, что это было связано с возникшей уверенностью в том, что я тоже

получила доступ в музыкальный клуб, и отныне я его полноправный член, теперь уже окончательно находящийся с правильной стороны стены.

Инструменты и Власть

Скрипки при дворе Медичи во Флоренции

Какой была жизнь скрипки в церковном оркестре? Когда я задумалась об этом, мне внезапно вспомнился странный случай, произошедший в Падуе много лет назад. Было жаркое утро, и туристические автобусы, как обычно, медленно пробирались по переулкам, высаживая пассажиров везде, где могли ускользнуть от внимания дорожной полиции. Оказавшись на тротуаре, туристы небольшими группами направлялись к площади перед базиликой Сан-Антонио. Утреннее солнце согревало улицы, а на площади уже собрались шумные толпы у киосков, где лик Святого Антония успешно распродавался в виде магнитиков для холодильника и открыток. Повернувшись спиной к площади, я толкнула дверь базилики. До сих пор помню момент, когда дверь закрылась, и прохладная тишина накрыла меня. Я вошла внутрь, чтобы укрыться от толпы, но быстро поняла, что в огромной, насыщенной запахом ладана тишине уже находились сотни людей. Они выстроились в очередь, извивавшуюся по всему зданию, и достаточно было одного взгляда, чтобы понять, что нет никакой возможности как-то обойти её.

Когда я оглядываюсь назад, на годы посещений многих и многих церквей в Италии, я понимаю, что меня всегда тянуло присоединиться к очередям в них, даже когда я не знала, где они заканчиваются, и что случай в Падуе не был первым, что закончился серьезными неприятностями. За много лет до этого я случайно зашла в боковую часовню Сан-Марко в Венеции, стремясь найти уединенное место, чтобы поплакать о какой-то безответной подростковой страсти. Там тоже была очередь, и я

помню, как присоединилась к ней почти автоматически, вероятно, шумно шмыгая носом. Мне все еще неудобно рассказывать вам, что случилось, когда я поняла, что участвую в поминальной службе, слушая мессу вместе с близкими родственниками усопшего, и как мне потом удалось избежать общения с семьей покойного. И вот я опять повторила ошибку, заняв место в церковной толпе, как всегда иступленно невежественной. И через полчаса послушания я обнаружила, что меня поджидало: я оказалась первой в очереди, чтобы поцеловать язык Святого Антония. Все это стало мне более понятным позже, когда я узнала, что святой Антоний был непревзойденным проповедником, умершим в 1231 году. Первоначально он был похоронен в скромной местной церкви в Падуе, но тридцать лет спустя, как только строительство новой базилики было завершено, его перезахоронили на новом месте. Именно тогда явилось чудо, ибо тело его, как и ожидалось, разложилось, но язык, произносивший эти волшебные проповеди, был таким же розовым и влажным, как и при жизни. В конце концов время естественным образом сказало на предмете в форме языка под стеклянным куполом реликвария, сделав его желтовато-коричневым и зубчатым по краям, так что он выглядел как комок глины в пышном окружении золота.

И вот подходила уже моя очередь, и счет пошел за секунды. Я могла бы преклонить колени и склонить голову, чтобы поцеловать этот священный объект, как и все остальные, но вместо этого я прошла мимо, а затем выскочила за дверь, чтобы вернуться в современный мир. Оглядываясь назад, я жалею, что не запечатлела на стекле реликвария свой поцелуй среди множества других поцелуев сомнительной чистоты: в этот момент встретились бы настоящее и прошлое, как это произошло с каждым, чей поцелуй позволил преодолеть 750-летний промежуток между жизнью святого Антония и их собственным существованием. Хотя мой поцелуй, правда, не был бы предназначен Святому Антонию. Точно так же можно сказать, что некая высшая связь с прошлым сделала и скрипки центром религиозного действия и дала им возможность

изменить окружающий мир.

Музыка скрипки Льва в церковном оркестре была бы всего лишь одной из составляющих в огромном, богатом, красочном, литургическом ритуале поклонения, в представлении, которое воздействовало на все пять чувств верующих потоком звуков, образов и ароматов, прекрасных форм и завораживающих цветов, неповторимых вкусов и ощущений. Поклонение в Италии приобрело форму именно такого сопереживания, сопереживания всей сущностью верующих со времен средневековья, когда вместо того, чтобы рассматриваться мешающими возвышенному духу чувства были наделены религиозным значением и воспринимались как инструменты осознания абстрактных духовных концепций, описывающих духовный опыт и способствующих постижению божественного. Можно было бы ожидать, что роль чувств уменьшилась к тому времени, когда скрипка Льва была передана в аренду церкви в начале восемнадцатого века, когда философы-просветители по всей Европе формировали более рациональный и научный подход к жизни. Однако в начале восемнадцатого века в Италии время, казалось, остановилось, и, как выразился историк Джулиано Прокаччи, даже Рим с его классическими руинами и толпами священников и нищих, «казалось, олицетворял полную противоположность всему, что должно было присутствовать в «цивилизованном» обществе в соответствии с идеалами просвещенного восемнадцатого века»^а. Если даже Ватикан и Папская область так сильно отстали от времени, то не удивительно, что церкви на всем итальянском полуострове были невосприимчивы к изменениям, их старомодный чувственный стиль служения не поддавался никаким новациям «неудобоваримых» новых философий.

Единственный способ для церкви заставить чувства паствы работать на религиозное поклонение – это использование материальных предметов, поэтому не имело значения,

^а Giuliano Procacci, *The History of the Italian People*, Penguin, 1978, p.

принадлежала ли скрипка скромному ансамблю небольшого прихода или оркестру огромного монастырского учреждения - она всегда была частью большого набора предметов. Конечно, в оркестре было много других инструментов, но все они жили рядом с драгоценной и красивой утварью, используемой во время богослужений и других церковных ритуалов, окружены дорогими тканями, покрывавшими алтарь, и ризами священников, а также картинами, скульптурами, мозаиками, библиями и молитвенниками, церковной мебелью. Чарльз Диккенс посетил Сан-Марко в середине девятнадцатого века, но его описание интерьера вполне соответствует сегодняшнему убранству. Он оказался в базилике со старинной мозаикой, украшенной золотом, наполненной благовониями и затуманенной дымом ладана; перед ним были сокровища из драгоценных камней и металлов, сверкающие сквозь железные прутья; раки с мощами святых; радужные переливы света, проникающего сквозь витражи из цветного стекла; полумрак, скрывающий резное дерево и цветной мрамор; загадочную высоту купола; сияние серебряных лампад и мигающих свечей - мир нереальный, фантастически торжественный, немыслимый во всем»^b. Подобное сознательное манипулирование ощущениями всегда широко использовалось Церковью, а во время Контрреформации она сделала это заботой общины, возлагая на каждого прихожанина личную ответственность за демонстрацию своих собственных проявлений преданности. Это заставляло прихожан покупать такие материальные атрибуты, как четки, реликвии, молитвенники, изображения святых и распятия, которые, как считалось, помогали им молиться. Говорят, что, однажды соблазнившись на такие приобретения, люди часто испытывали искушение покупать и светские товары, поэтому некоторые историки даже предполагают, что Церковь создала первое поколение потребителей, и они называют христианство одним из основных факторов, способствовавших зарождению современного капитализма на

^b Charles Dickens, *Pictures from Italy*, Bradbury and Evans, 1846, p. 112.

Западе^c.

Я искала документальный след, подтверждающий мои фантазии о том, как Вивальди едет в Кремону, чтобы найти скрипки для своих учениц в Ospedale della Pietà, но оказалось, что все инструменты, которые он приобрел, были сделаны в Венеции. Конечно, так оно и было. Это было гораздо более практичным решением, чем поездка в Кремону, когда в Венеции уже было так много своих уважаемых мастеров. А Церковь, безусловно, была практична, когда дело доходило до выбора товаров. Нужны ли им ладан, янтарь, свечи или скрипки, церковные служители спокойно ждали, пока рынок откликнется на их требования. Когда, например, в средние века в Италии не хватило пчелиного воска для изготовления свечей, Церковь просто выжидала своего часа. В конце концов купцы в Генуе и Венеции заметили эту новую возможность расширения рынка и отправились в безлюдные регионы России и Восточной Европы, где пчелиного воска всегда было больше, чем могло бы использовать малочисленное население^d. А еще для церкви производили благовония, изготавливали четки и ковчеги из янтаря, подсвечники и лампы. Как покупатели аристократы всегда были главным конкурентом клириков. Они использовали свечи из пчелиного воска для освещения своих домов и янтарь для пуговиц, украшений и даже духов из измельченного янтаря^e. В Венеции, конечно же, торговали балтийским янтарем, но купцы никогда не могли удовлетворить спрос своих светских покупателей и церкви. И снова Церкви пришлось ждать, пока непомерные цены на балтийский янтарь заставят итальянских фермеров и рыбаков обратить пристальное внимание на окружающие их богатства. В результате рынок был заполнен янтарем из моря у Сицилии, с гор около Болоньи, с итальянской стороны известняковых скал

^c Cissie Fairchilds, *Marketing the Counter Reformation, in Visions and Revisions of Eighteenth-Century France*, ed. C. Adams et al., Penn State Press, 2005.

^d Peter Spufford, *Power and Profit: The Merchant in Medieval Europe*, Thames & Hudson, 2006.

^e Rachel King, *The Beads with which we Pray are Made of It*, in Wietse de Boer and Christine Göttler, *Religion and the Senses in Early Modern Europe*, Brill, 2013, p. 165.

в Умбрии и с полей около Анконы^f.

А как насчет ненасыщаемого спроса на скрипки для церковных оркестров? Церковь снова оказалась в острой конкуренции, на этот раз с театрами и импресарио, собирающими инструменты для множества хорошо финансируемых оперных оркестров. И, несмотря на специальный заказ церковных скрипок, эта проблема в конечном итоге также разрешилась сама собой, когда в XVII веке в Мантуе, Ферраре, Милане, Венеции и других городах по всей северной Италии возникла масса новых мастерских лютерии. Кто знает, возможно, Церковь предлагала свои беспошлинные льготы мастерам и в этих городах. Музыка скрипки Льва стала частью всеобъемлющего эмоционально ориентированного опыта, когда она соединилась со светом свечей из пчелиного воска, янтарными четками и всеми другими предметами, которые сформировали и усилили церковное поклонение. Сила его воздействия частично зависела от контраста между двумя средами, между светским и священным. Я до сих пор помню, как покинув перегретые и загруженные улицы Падуи, случайно попала в базилику, в прохладную тишину ее интерьера.

Снаружи погода, как всегда, продолжала радовать или огорчать наши чувства, но в базилике были свои собственные климат и ландшафт, там стены огромного здания казались далекими холмами, воздух всегда был неподвижен, мягкий рассеянный свет был раскрашен витражами, а свечи помогали поверить, что тьма никогда не опустится. По дороге в базилику Сан-Антонио прихожане преодолевали непрерывный поток запахов, многие из которых были слишком резкими, слишком опасными или крайне неприятными, чтобы их можно было терпеть в современных итальянских городах. Переступить порог означало сменить эту острую смесь на умиротворяющую атмосферу, полную запахов свечей из пчелиного воска, пропитанную небесным ароматом горящих благовоний, сделанных из экзотических смол, камедей и специй. Но из всех

^f Rachel King, *Finding the Divine Falernian*, V&A Online Journal, Issue no. 5, Autumn 2013, ISSN 2043-667X. <https://bit.ly/2BT08p>

воздействий на чувства, связанных с церковным богослужением, звук был самым важным. Леонардо да Винчи сформулировал это в кратких заметках о звуковых ощущениях. «Звук умирает, - писал он, - в момент, когда рождается. Он так же скоротечен в своей смерти, как и в своем рождении». И все же, несмотря на свою быстротечность, музыка, которую исполняли на скрипке Льва, была одним из важнейших элементов религиозного опыта.

С середины XVI века скрипки и их близкие родственники играли все более важную роль в церковном богослужении, и это сделало их основой музыкальной культуры в то время, когда сама Италия была музыкальным центром Европы, когда итальянский был международным языком музыкантов, а итальянская церковная музыка не только вдохновляла композиторов, но и вовлекала их в дебаты, которые не затихали с тех пор, как Тридентский собор в последний раз собрался в 1563 году. Внимательно изучив характер церковной музыки, Собор провозгласил, что в ней не должно быть ничего «похотливого», «нечистого» или «мирского»⁸. Невозможно переоценить путаницу, которую эти три слова вызвали в семнадцатом и начале восемнадцатого веков. Церковь, соблюдая положения Тридентского собора, постоянно стремилась быть источником музыки, в такой степени воодушевляющей и притягивающей, чтобы привлекать огромные массы прихожан, наполнять их духовным чувством и чувством и побуждать их щедро жертвовать во славу Божью.

Конфликт был очевиден, и скрипки были серьезно вовлечены в него, потому что именно их голоса доминировали в церковной музыке тех времен. Каждого нового Папу, должно быть, беспокоила необходимость сохранить чистоту поклонения, и в течение семнадцатого века многие из них изо всех сил старались контролировать музыку с помощью серии энциклик. Они издавали серьезные законодательные акты, и любой маэстро ди капелла, нарушивший их, мог столкнуться с

⁸ K. G. Fellerer and Moses Hadas, *Church Music and the Council of Trent, The Musical Quarterly*, vol. 39, no. 4 (October 1953), pp. 576—7.

пожизненным запретом на работу в качестве профессионального музыканта, крупным штрафом (частично выплачиваемым лицу, заявившему о нем) и реальной возможностью тюремного заключения.

Яркой иллюстрацией этого конфликта стало происшествие, случившееся в 1691 году, когда умер Папа Александр VIII, дядя кардинала Оттобони. Чтобы выбрать нового Папу, собрался конклав кардиналов, и Оттобони, который в этот раз не был членом конклава, поручил своему *musico*, Арканджело Корелли, развлечь коллег-кардиналов исполнением *bellissima serenata* непосредственно на территории Ватикана. Собрав певчих, шесть скрипачей, две виолы, два альты и лютню, Корелли обосновался прямо во двореке ватиканского дворца Бельведер и начал свой концерт. Кардинал-декан конклава высунул голову из маленького окна, как только услышал их. То, что произошло потом, невозможно оценить иначе как преступление, которое спровоцировала музыка. Возмущенный исполнением светской музыки так близко к месту Святого Престола, кардинал-декан заявил, что он бы бросил их всех в тюрьму, если бы заранее знал, что они собираются делать. Другие кардиналы распахнули окна и забросали их всем, что попадало под руку, и так сильно ранили одного из музыкантов, что он не смог уйти без посторонней помощи^h.

Разногласия по поводу церковной музыки продолжались и в восемнадцатом веке, только в 1749 году Папа Бенедикт XIV в довольно оскорбительных выражениях признал, что музыку можно терпеть, пока она серьезна и не навевает скуку, не создает серьезных неудобств из-за своей продолжительности певчим или участникам служения у алтаря во время вечерни и мессыⁱ. Папа попытался предотвратить все более беспокоящее сходство между духовной и светской музыкой, оговорив, что церковный ансамбль должен сильно отличаться от оркестра, который зрители слушают в опере. С

^h John Spitzer and Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra: History of an Institution*, 1650—1815, Oxford University Press, 2005, p. 118.

ⁱ Ibid., p. 160.

этой целью некоторые «агрессивные» инструменты должны были быть исключены из церковных ансамблей. Скрипки никогда не входили в этот стоп-лист, и на практике отсутствие названий современных инструментов в неолатинском языке Папы затрудняло понимание того, какие именно инструменты он имел в виду, хотя барабаны, рожки и трубы, безусловно, были запрещены¹.

Когда дошло до того, чтобы узнать, какой же путь могла пройти скрипка Льва в те смутные времена, неоценимым источником информации оказался Чарльз Бёрни. Он жил в восемнадцатом веке, был скрипачом, учителем музыки и автором толстого фолианта под названием «Всеобщая история музыки», в котором речь идет о музыке Великобритании, Голландии, Германии, Франции и Италии. Другие писатели, возможно, удовлетворялись пересказом общеизвестных сведений о музыкальной жизни на континенте, но Бёрни был полон решимости сформировать собственное мнение на основе личного опыта. В 1770 году он отправился собирать всю необходимую информацию во Францию и в Италию, захватив с собой изрядное количество продуктов, кастрюли, постельные принадлежности, меч, набор пистолетов, небольшую библиотеку, отпечатанные копии «плана» своей Всеобщей истории, переведенные на несколько языков, и рекомендательные письма ко всем самым важным итальянским музыкантам, композиторам, меценатам и профессорам². Через год он опубликовал свой путевой дневник, назвав его «Современное состояние музыки во Франции и Италии». Миру пришлось еще немного подождать его «Всеобщей истории», которая вышла в четырех томах между 1776 и 1789 годами.

Будучи одновременно и скрипачом, и учителем, Бёрни особенно интересовался обучением скрипачей в Италии и деталями их профессиональной жизни. Когда он посещал разные *ospedali* в Венеции, которые были одними из старейших

¹ Michael Talbot, *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi*, L. S. Olschki, 1995, p. 61.

² Paul Henry Lang, *Tales of a Travelling Musical Historian*, *The Journal of Musicology*, vol. 2, no. 2 (Spring 1983), pp. 196—205.

музыкальных школ в Европе, его особенно впечатлили девушки Ospedale dei Mendicanti, давшие концерт в его честь. Многие умели играть на нескольких инструментах, «и казалось, что повсюду царит благопристойность и соблюдается строгая дисциплина; все эти замечательные исполнительницы, которые были самого разного возраста, вели себя в высшей степени прилично и казались хорошо образованными»¹.

Система образования в приютах при венецианских больницах была настолько успешной, а спрос на музыкантов настолько велик, что к середине XVII века и четыре детских дома в Неаполе превратились в консерватории, но только для мальчиков, находящихся на их попечении^m. Бёрни прослушал учеников этих школ, и был озадачен их плохой подготовкой. Однако все стало ясно, когда он посетил Ospedale di Sant Onofrio, где он обнаружил восьмерых мальчиков, которые сидели на своих кроватях в общежитии и по очереди упражнялись в игре на клавесинеⁿ. Рядом с ними играл скрипач. И в это же время на лестнице снаружи трубач «издавал пронзительные звуки, угрожавшие разорвать его инструмент», а валторна «не уступала ему». Бёрни пришел к выводу, что никто в Ospedale di Sant Onofrio не имел нормальных условий для совершенствования своей техники, так что в целом у него больше не оставалось сомнений в причинах их «неряшливой грубости» в публичных выступлениях^o. В несколько лучших условиях находились певцы-кастраты. Они жили одни на верхнем этаже, где в комнатах было и тише, и теплее, чтобы избежать «холода, который может не только помешать их упражнениям в настоящее время, но и ставит их под угрозу полной и окончательной потери голоса»^p.

Скрипачки, успешно завершившие обучение в приюте

¹ Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, Elibron Classics, 2005, p. 184.

^m David Schoenbaum, *The Violin: A Social History of the World's Most Versatile Instrument*, Norton, 2013, p. 289.

ⁿ Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, p. 326.

^o Ibid., pp. 325-6.

^p Ibid., p. 327.

при венецианской больнице, иногда продолжали свое образование. Маддалена Ломбардини провела восемь лет в Ospedale dei Mendicanti, изучая композицию, пение и скрипку, прежде чем поступила в школу, основанную в 1728 году в Падуе знаменитым скрипачом и композитором Джузеппе Тартини⁴. Тартини предлагал своим ученикам двухгодичный курс по игре на скрипке и композиции. Это была одна из первых официальных программ, специально предназначенных для скрипачей, а Ломбардини стала одной из первых женщин-виртуозов. Тартини давал уроки по десять часов в день в течение сорока лет, привлекая в свою частную консерваторию так много иностранных студентов, что о ней стали говорить как о Школе Наций.

Скрипачи, которые получали место в церковном оркестре сразу после завершения обучения, не могли рассчитывать на хорошую оплату. Бёрни сообщает, что зарплаты церковных музыкантов в течение многих лет оставались неизменными. Он видел причину в том, что оперные театры предлагали огромные гонорары ведущим певцам и музыкантам. Результат? «В то время, как церковная музыка приходит в упадок, становится все хуже и хуже, ... в театрах наблюдается постоянный прогресс благодаря дополнительным вознаграждениям». Бёрни пошел дальше в своих выводах, отметив, что «все музыканты в церквях в настоящее время – это те, кого отвергли оперные театры»⁵.

Иной была жизнь исполнителей-виртуозов, которых Бёрни встретил во время своих путешествий, и которые, как выяснилось, зарабатывали больше, работая куда как меньше. В Королевской капелле в Турине он познакомился со скрипачом и композитором Гаэтано Пуньяни, которому платили восемьдесят гиней в год за исполнение сольных партий, «да и то только тех, которые ему нравились». Несмотря на это, Пуньяни,

⁴ Toby Faber, *Stradivarius: Five Violins, One Cello and a Genius*, Macmillan, 2004, p.72.

⁵ C.Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, pp. 273 and 303.

похоже, не особенно напрягался во время их исполнения, что было неудивительно, «поскольку ни его величество король Сардинии, ни кто-либо из многочисленной королевской семьи, похоже, не уделяют большого внимания музыке»^s. Итальянские виртуозы были совершенно космополитичны. Когда Бёрни встретил Пуньяни, тот только что вернулся из триумфального трехлетнего пребывания в Лондоне, а другой скрипач, Джованни Пиантанида, которого Бёрни видел играющим во время утренней мессы в Болонье, провел четыре года в Англии, где опубликовал шесть сонат для скрипки и иногда выступал вместе с Генделем.

Струнные инструменты преобладали в церковных оркестрах по всей Италии. Даже в самых будничных случаях хор и оркестр базилики Сант-Антонио в Падуе насчитывал сорок музыкантов, половина из которых играли на струнных^t. Эти музыканты размещались либо в нишах для органа, либо на балконах, опоясывающих под куполом здание собора, так что хоры перекликались друг с другом через огромное пространство над алтарем. Качество исполняемой музыки сильно варьировалось от церкви к церкви. Бёрни обязательно делал заметки в своем дневнике сразу после окончания службы, создавая свежий, честный, критический отчет обо всем, что он слышал. Несмотря на блестящую репутацию за рубежом, не вся итальянская музыка была хороша. Бёрни предупреждал, что, если вы попадете в церковь не во время фестиваля или не в день какого-нибудь святого, вы, скорее всего, услышите музыку, «столь же традиционно унылую, как двести лет назад». Участниками таких ординарных служб были «священнослужители, торговцы, механики, деревенские клоуны и нищие», которые, по словам Бёрни, были «очень невнимательными и беспокойными слушателями, редко высиживая в церкви до окончания службы».

Я, пожалуй, чувствовала бы себя своей на таких собраниях, потому что слишком мало знала о музыке до того

^s Ibid., p. 72.

^t Ibid., pp. 129—30.

дня, когда впервые услышала скрипку Льва. Мы все легко находим оправдания собственному невежеству, и когда дело касалось музыки, мне нравилось винить в отсутствии знаний свое воспитание. О моем отце всегда говорили, что он человек музыкальный, но, когда я была ребенком, мы могли слышать классическую музыку, только если вставали очень рано и шли в коровник. Вот там-то мы и видели отца, который доил коров, одним ухом уткнувшись в теплый бок коровы, а другим прислушиваясь к звуку струи молока в ведре у его ног. А может и не к этому звуку, а к огромному бакелитовому радио на пыльной полке над его головой, всегда настроенному на БиБиСи-Радио-3 и включенному на полную громкость, так что у меня всякая классическая музыка стала ассоциироваться с ранним утром, духотой коровника, мычанием коров и запахом парного молока. А в доме я слышала только музыку, которая нравилась моему брату. У нас были смежные комнаты, и к тому времени, когда мне исполнилось десять, а ему двенадцать, я впервые услышала через стену своей спальни Джими Хендрикса. А потом ещё раз. И снова, и снова, и снова. Именно так я впервые услышала Дилана и все остальное, что сформировало зарождающийся музыкальный вкус подростка. Конечно, в итоге я бы создала саундтрек своей собственной жизни, но мне так и не удалось избавиться от того чувства изоляции, которое я испытывала в детстве в своей спальне, когда слышала эти приглушенные звуки, как если бы эта музыка была предназначена только избранным членам некоего клуба, доступ в который мне был закрыт.

Когда я впервые услышала скрипку Льва, мне показалось, что она обращалась прямо ко мне и несла глубоко личное послание. И теперь я начала наполнять свои дни радостными звуками Корелли, Сан-Мартини, Галуппи, Вивальди, Джузеппе Тартини, великого героя книги Бёрни, и всех других композиторов, чью музыку Бёрни назвал бы «чистой», «богатой» или «благодарной». Недели прослушивания превращались в месяцы, и я начала слышать музыку, погружаться в нее и сопереживать так, как никогда раньше. Я полагаю, что это

было связано с возникшей уверенностью в том, что я тоже получила доступ в музыкальный клуб, и отныне я его полноправный член, теперь уже окончательно находящийся с правильной стороны стены.

Коцио

Первый в мире коллекционер и знаток скрипок

Возможно, вы помните, что моя первая встреча со скрипкой Льва пришлась на тоскливые недели, которые я провела, освобождая дом матери после ее смерти и пытаюсь мысленно оживить память о каждом предмете, которым она владела. Видела ли я при этом наш дом под странным углом и как бы издалека? Или это было то, что я воображала себе в детстве, когда каждая картина на стене каким-то образом отражала мой маленький мир? Или маленькие картонные квадратики, на которых были напечатаны буквы, это по ним отец учил меня читать? А может мы использовали их, играя в скрэббл на потертой старой доске? Был ли старый сосновый шкаф привезен из дома моей бабушки в Норвегии, или моя мама купила его за бесценок на местном аукционе? Без истории и географии эти вещи были такими же неопознанными, как все незнакомцы, и теперь было слишком поздно вновь вслушиваться в их истории, слишком поздно узнавать их секреты. А потом явилась скрипка Льва. Владельцу сказали, что она ничего не стоит, и все же история, окружавшая её и скрывавшая, как туман, придавала ей иную ценность, которая, в моем понимании, всегда превышала её денежную цену.

В те месяцы я жила в окружении вещей, пока ещё находящихся в старом доме, который уже был выставлен на продажу, вещей, которые я знала всю свою жизнь. Полированный буфет с загадочным пряным запахом на полках и в ящиках, стол с памятной трещиной посередине, в которую мы вставляли кончики наших ножей и заставляли их вибрировать до самой рукояти; ржавый металлический ковш для раздачи

корма животным; шкафчик, в котором мы устраивали на Рождество библейские ясли из битых гипсовых фигурок; настольные игры, в которые мы играли - правда, не очень часто; книги, которые мы читали, кастрюли, куртки, велосипеды, бинокли - эти вещи, накопившиеся за всю жизнь, и которые, казалось, вот-вот направятся к моему собственному дому, хромая, плача и жалуясь: «Теперь мы все сироты!». Я обнаружила, что не способна выбрать, кого из них приютить. Моим братьям и сестрам они не были интересны, а меня каждый отвергнутый предмет заставлял снова и снова переживать потерю матери. Ее имущество было единственным, что осталось от времени и места, которые я давно покинула, и они вызывали необъяснимую грусть, похожую на отчаянную тоску по дому.

Я была легкой мишенью для этих осиротевших объектов, ищущих новые места для поселения, и сначала я была настолько гостеприимна, что наш дом стал выглядеть так, будто фургон какого-то торговца старыми вещами потерпел здесь аварию. Мы жили среди нависающих теней лишней мебели и привыкли бочком пробираться к своей спальне по ущелью из картин, сложенных вдоль стен. Пробираясь сквозь эти лабиринты, я иногда думала об однозначной и безжалостной оценке скрипки Льва – не представляющая ценности - а затем задавалась вопросом, может ли такая оценка скрипки чему-то научить меня: что из вещей моей матери стоит сохранить, что продать, а что просто отдать кому-нибудь.

В наши дни торговля скрипками - это развитый международный бизнес, но если вы проследите его вплоть до истоков, вы обнаружите единственного человека, восемнадцатилетнего парня, родившегося в 1755 году в местечке Казале Монферрато в Пьемонте, которое находится примерно в 150 километрах от Кремоны вверх по реке По. Имя его, граф Игнацио Алессандро Козио ди Салабуэ, звучало величественно, и он только что унаследовал не только состояние отца, но и скрипку Андреа Амати. Не имея никаких обязанностей, кроме присмотра за семейным именем, он, должно быть,

искал какое-нибудь более живое занятие, и именно скрипка вызвала у него особый интерес к Кремоне. Со дня смерти Страдивари прошло меньше сорока лет, но Козио, однако, знал, что традиция изготовления скрипок в Кремоне постепенно угасает. Некоторые винят в том Страдивари. Он доминировал в профессии, лишая мелких мастеров заказчиков и тем вынуждая их покинуть город в поисках работы, поэтому, когда вслед за его смертью в 1744 году последовала смерть Гварнери дель Джезу, Карло Бергонци стал единственным и последним мастером, работавшим в Кремоне.

После смерти Антонио Страдивари мастерскую возглавил его сын Франческо, который, в свою очередь, передал ее Паоло, младшему сводному брату от второго брака отца. В 1746 году Паоло обратился к Карло Бергонци с просьбой привести в надлежащий вид для дальнейшей продажи оставшиеся запасы. Однако менее чем через два года сам Бергонци покинул этот мир, и это положило конец золотому веку Кремоны. Говорят, что к 1795 году, когда армия Наполеона проходила через город, в нём уже не было ни одной скрипки старых мастеров. Откуда нам это известно? Просто один из наполеоновских генералов отстал от войска, пытаясь найти и купить старую скрипку. Говорят, что он повсюду тщетно искал Амати или Страдивари и вынужден был с пустыми руками догонять свою армию.

Должно быть, в трагическом упадке скрипичного дела в Кремоне было что-то захватившее воображение Козио, поскольку он взялся за возрождение традиций со всей юношеской страстью. Начал он с изучения всего, что можно было узнать о старой, доброй Кремоне. Козио поговорил со всеми, кого смог найти еще живыми и способными вспомнить те времена. Затем он решил создать коллекцию образцов скрипок Кремоны, которую можно было бы использовать в качестве материала, как он выразился, для понимания «секретов этого сложного искусства, чтобы знания эти можно было снова использовать в Италии»^a. Если бы Козио взялся за дело в

^a John Dilworth and Carlo Chiesa, *Luigi Tarisio*, part 1, Cozio Archive, 22 November 2017.

одиночку, его наверняка обвели бы вокруг пальца старые коварные мастера, работавшие по всей Италии. К счастью, во время поездки в Турин в 1773 году он встретил Джованни Баттиста Гуаданьини, одного из лучших мастеров своего поколения. Возможно, Гуаданьини сам был не до конца честен, поскольку убедил Козио в том, что он является учеником и последователем одного из мастеров Кремоны, хотя в действительности его обучал профессии собственный отец в Пьяченце. Тем не менее, у Гуаданьини за плечами была сорокалетняя карьера, он знал всех в скрипичном мире, и все знали его. Козио поручил ему покупку как старых инструментов в Кремоне, так и инструментов, сделанных лучшими современными мастерами Италии. Он также взял на себя обязательство покупать все инструменты, произведенные в собственной мастерской Гуаданьини.

Козио проводил профессиональную экспертизу каждого нового сокровища, доставленного Гуаданьини, и таким образом накопил глубокие знания о методах работы и стилях как кремонских мастеров, так и лучших современных ему мастеров Италии. Он заполнял страницу за страницей убогими записями об истории всех инструментов, с которыми он имел дело, тщательно описывая их внешний вид, дизайн и размеры. Это развило в нем уникальную способность узнавать работы разных мастеров, что сделало его первым в мире истинным ценителем скрипок и других струнных инструментов.

Доходы от собственного имения освободили Козио от необходимости зарабатывать на жизнь, и через год после знакомства с Гуаданьини он сам начал заниматься скрипками. Но его не интересовала их рыночная стоимость, поскольку намерения его все еще были альтруистическими. Он видел в этом возможность найти новые инструменты для своей коллекции и изучить как можно больше скрипок, чтобы обогатить свой опыт. Хотя он покупал инструменты, сделанные мастерами из разных городов Италии, Козио по-прежнему выше всех остальных ценил скрипки из Кремоны, и когда он узнал, что Паоло Страдивари распродает инструменты,

оставшиеся в мастерской своего отца, он решил пополнить ими свою коллекцию и купить всю партию. К тому же он намеревался приобрести всё, чем пользовался в своей работе Страдивари: инструменты, шаблоны для изготовления корпусов скрипок, альтов и виолончелей, и даже записные книжки, в которых он записывал имена своих клиентов. Козио избегал личных встреч с Паоло Страдивари, предпочитая общаться через Гуаданьини или посылая ему письма. Кроме Гуаданьини ему помогали Джованни Ансельми, торговец галантереей из Турина, и братья Пьетро и Доменико Мантегацца, представители первого поколения миланской династии скрипичных мастеров^b. Используя эту небольшую и размастную команду в качестве посредников, Козио оказывал постоянное давление на Паоло Страдивари, засыпая того посланиями с бесконечными списками вещей, которые он был готов купить. Из писем, хранящихся в городской библиотеке Кремоны, видно, что Паоло становился все более раздражительным в течение двухлетних переговоров. В какой-то момент он в гневе поклялся, что «ни одной вещи, принадлежащей моему отцу, не остнется в Кремоне»^c.

Каждая деталь сделок Паоло Страдивари с Козио записывалась, упомянута даже баночка восхитительной кремонской горчицы из цукатов и горчичного масла, которую Страдивари обещал преподнести, чтобы «подсластить» сделку, и имя лодочника, который доставит товар по реке в Казале Монферрато. В конце концов, Паоло не дожил до завершения сделки, и уже его сын Антонио Страдивари Третий завершил продажу.

Помимо собственно инструментов и шаблонов Страдивари, Козио купил несколько чертежных калек с набросками инкрустированных узоров для корпусов инструментов, чертежи футляров для скрипок и их защелок, замочных скважин и петель. И все же, несмотря на постоянные

^b David Schoenbaum, *The Violin: A Social History of the World's Most Versatile Instrument*, Norton, 2013, p. 150.

^c Toby Faber, *Stradivarius: Five Violins, One Cello and a Genius*, Macmillan, 2004, P. 79.

усилия Козио, к тому времени, когда лодка пришвартовалась в Казале Монферрато, кое-что уже бесследно исчезло. Его особенно огорчила пропажа учетных книг из мастерской, в которые, как он считал, «в логическом порядке вносились важные записи о конструкции инструментов и список всех изготовленных инструментов, а также описание лиц, которым они были проданы». Исчез штамп, который Страдивари использовал для изготовления этикеток - «AS» и кружок с крестом - и сами этикетки. После столь долгого ожидания каким огромным разочарованием стал этот факт для Козио!

Тесные отношения Козио с Гуаданьини продержались только до завершения сделки в 1776 году. Полагаю, Гуаданьини был смертельно обижен, когда Козио предложил одолжить ему некоторые формы из мастерской Страдивари, объясняя, что они помогут ему «сделать скрипки более похожими на Страдивари»^d. Тем не менее, Козио продолжил свою деятельность, продлившуюся более пятидесяти лет, в течение которых он имел дело со многими лучшими скрипками Гварнери, Страдивари и Амати и вел письменный учет коллекции. Эта Перепись (Carteggio) - именно так обозначены записи - хранится в Biblioteca Statale в Кремоне. В одной из папок хранятся 300 листов, датированных 1816 годом, на которых Козио кратко описал все инструменты, проходившие когда-либо через его руки, и некоторые секреты старых мастерских Кремоны. Он был первым, кто классифицировал инструменты Страдивари по шаблонам, использованным для их изготовления. У него не было времени на аккуратное письмо, грамматику, пунктуацию или правописание, и он, как правило, использовал сленг вместо стандартного итальянского. Это были лишь рабочие заметки, поэтому он часто вычеркивал, вносил исправления между строк и вставлял на полях дополнительные комментарии и имена своих клиентов. Тщательные заметки Козио о размерах инструментов определенно сбивают с толку, потому что он использовал разра-

^d D. Schoenbaum, *The Violin*, p. 42.

ботанные им сочетания различных систем измерений. Вся эта несогласованность затрудняет чтение Переписи, но, тем не менее, это самое первое подробное описание многих великолепных инструментов старых мастеров.

Козио далеко не всегда выказывал к старым мастерам такое же уважение, как мы делаем это сегодня. Нам не приходится в голову судить о правильности решений Страдивари, но Козио видел в работе Страдивари лишь часть непрерывного пути к совершенству и не стеснялся надписать чернилами свои собственные критические комментарии на шаблонах инструментов, истончать скрипичные деки, если считал их слишком толстыми, или изменять угол их грифа, чтобы придать силу, необходимую для исполнения современного репертуара, заменяя их на более длинные и вставляя новые подставки вместо оригиналов. Он поручил Пьетро и Доменико Мантегацца выполнить для него эти работы в Милане. В то время большинство мастеров направляли всю свою энергию в создание новых скрипок, но братья Мантегацца первыми предложили услуги по ремонту и реставрации. Они выступали в качестве консультантов Козио, помогая ему подтверждать происхождение и подлинность новых поступлений в его коллекцию.

Когда Наполеон вторгся в Ломбардию в 1796 году, Козио принял меры предосторожности и перевез коллекцию скрипок из своего дома в Казале Монферрато в Милан, где хранил инструменты в подвале дома своего старого друга Карло Карли. Французская оккупация была временем больших потрясений для большей части населения Ломбардии, но не для Козио. К тому времени он был признанным дилером и, конечно же, ухватился за возможность найти новых французских клиентов. Однако, когда я перебирала имущество моей покойной матери, я задумалась вовсе не о жизни Козио как торговца или знатока, а о его роли биографа всех кремонских скрипок, с которыми он работал на протяжении многих лет, восстанавливая и сохраняя их жизненные истории почти так же, как и сами инструменты. Если кому-то из людей его

профессии и было чему меня научить, так это именно ему, потому что меня вдруг осенило, что когда дело доходит до вещей моей матери, на самом деле, наибольшую ценность имеют истории, которые они мне напоминают. В этом и состоит суть вещей.

Таризио

Первый в мире коллекционер и знаток скрипок

Козио положил начало торговли, которая, в конечном итоге, вывела скрипки Кремоны на международный рынок и открыла их всему миру. И все же с возрастом его страсть, казалось, угасала, и, когда ему перевалило за семьдесят, он по-настоящему интересовался лишь семейной историей, вытеснившей в его памяти скрипки с их почетного места. К этому времени другой коммерсант уже готовился сменить Козио, как самого авторитетного знатока и продавца скрипок в Европе. Его звали Луиджи Таризио, и, как и Козио, он родился в Пьемонте. Но на этом сходство закончивалось. Отец Козио владел замком, а Таризио был сыном крестьянина-фермера. Козио не нужно было зарабатывать на жизнь, в то время как Таризио начал свою карьеру как странствующий плотник, бродя по Пьемонту в поисках мебели, требующей ремонта. Добравшись до какого-нибудь города или деревни, он устраивался на площади и начинал играть на скрипке, чтобы привлечь внимание людей, у которых могла быть такая мебель.

Поиски работы приводили Таризио в монастыри, церкви и частные дома, где люди, услышав, как он играет на площади, часто показывали ему не только сломанную мебель, но и свои старые скрипки. Многие из этих инструментов происходили из боттег известных старых мастеров, но теперь уже лежали, нелюбимыми и забытыми несколькими поколениями владельцев. Острым глазом Таризио не только замечал повреждения и пыль, но и узнавал изысканное мастерство, когда попадался достойный инструмент. Со вниманием врача, осматривающего пациента, он исследовал каждую скрипку, с которой

сталкивался и фиксировал все детали в своей фотографической памяти. Именно так у него развился инстинкт знатока работ старых мастеров. В отличие от Козио, который делал записи о каждом встреченном инструменте, Таризио никогда не описывал ни одного из своих открытий, потому что был практически неграмотным.

Никто точно не знает, на какие средства Таризио удалось купить свои первые скрипки, но часто говорят, что у него была хитрая система приобретения инструментов, которые он находил опутанными паутиной на чердаках и в темных кладовых. Деньги при этом никогда не были частью его стратегии. Вместо этого он предлагал забрать скрипку и починить ее, а затем, как если бы это было только что пришедшей в голову мыслью, предлагал заменить этот старый, скрипучий, потрепанный Страдивари, Гварнери или Амати на новенький инструмент, случайно оказавшийся в его сумке, который, между нами, он приобрел почти задаром. Люди часто попадались на эту уловку, и поэтому Таризио постепенно собрал собственную коллекцию ценных скрипок.

В начале своей карьеры, когда Таризио копался в пыльных углах чуланов, сараев и чердаков, он часто находил скрипки старых мастеров с их оригинальными этикетками. Это научило его распознавать подлинный знак, но в таких случаях он не чувствовал необходимости делиться своей находкой. Его часто обвиняют в том, что он был первым, кто стал подправлять надписи на скрипках. Иногда он менял дату на этикетке, а иногда менял одну этикетку на другую, так что Андреа Гварнери становился Гварнери дель Джезу, или дата на раннем Страдивари переносилась во времена его «золотого периода». Фактически Таризио положил начало сомнительным и даже мошенническим практикам, которые и по сей день преследуют торговлю скрипками.

Когда я впервые задумалась о скрипке Льва, то поняла, что, следуя ее истории, я смогу глубже погрузиться в историю только Италии, но Таризио изменил все, когда в 1827 году упаковал шесть старых скрипок из Кремоны в мешок,

перекинул его через плечо и зашагал прочь в сторону Парижа. В этот момент история итальянских скрипок превратилась в поистине международную, строки которой разбежались по странам всего цивилизованного мира. Я могла бы остановиться на этом, потому что именно Италия привязала меня к скрипке Льва. И все же, когда я подумала, что она находится в целом потоке инструментов, в котором каждая несет груз собственной истории, любопытство не позволило мне остановиться. Сначала я воображала, что этот груз представляет собой не более чем сказки из собственной жизни скрипки и жизней людей, которые на ней играли. Затем я поняла, что, как и любая другая старая итальянская скрипка, она также несла в себе гораздо более глубокий, похожий на скрипичную музыку рассказ о социальной и культурной жизни Италии. В той истории, что она разделяла со всеми своими предками и родственниками, скрипка Льва вдохновляла на создание первых сонат и концертов, она навсегда изменила представление о церковной службе, её голос имел вес в дипломатии и представлении дворов по всей Италии, и, в довершение, произвела революцию в музыкальных формах и технике исполнения, породив первые оркестры. И когда я задумалась о том, что скрипка Льва поселилась и в моем сознании, я поняла, что она произвела революцию и в моей жизни, подтолкнув меня к приобретению совершенно нового музыкального опыта. Размышляя обо всем, что я уже сделала с тех пор, как впервые услышала о ней, я почувствовала себя объектом какого-то странного эксперимента. Что случилось бы с женщиной, привязывающейся год за годом к истории, которую она согревает своими руками, позволяя ей при этом разворачиваться непредсказуемо? Что случилось бы с ее жизнью, если бы она неизменно поддавалась внушению и позволила этой истории направлять себя, радовать и разочаровывать ее любым способом, который та выберет? Я участвовала в процессе поиска ответов, и теперь снова обратила свое внимание на Таризио, бредущего через Альпы. Когда он прибыл в Париж, он уже знал, что должен сделать, и

поэтому направился прямо на улицу Бюсси, где у Жан-Франсуа Альдрика - одного из величайших имен французского скрипичного дела - была мастерская. Когда Таризио появился в дверях, Альдрик бросил взгляд на дыры в ботинках и пыль на его одежде, и приветствовал его с презрением, на которое способен только человек, проживший в Париже сорок лет. А поскольку французский у Таризио был слишком беден, чтобы с ним торговаться, Альдрик вынудил его согласиться на очень низкие цены на сокровища, которые тот достал из мешка^а.

Эта встреча научила Таризио всему, что ему нужно было знать о работе в Париже. В свой следующий визит он вышел из экипажа, элегантно одетый. Он уже договорился о встречах со всеми ведущими продавцами скрипок, включая легендарного мастера, дилера и знатока Жана-Батиста Вийома. На этот раз Таризио правильно разыграл свои карты и сумел спровоцировать торговую войну за свое собрание инструментов.

Между тем в Италии, где даже жители Кремоны, казалось, забыли о золотом веке скрипичного великолепия, инструменты старых мастеров теперь уже не ценились столь высоко, как раньше. Однако перемещение их через Альпы в северную Европу поднимало цены, и похоже, они росли с высотой преодолеваемых перевалов. Таризио стал первым, кто осознал это явление, и вскоре он начал работать с ведущими дилерами не только в Париже, но и в Лондоне. Никто в Лондоне не знал, как к нему обращаться. Иногда он одевался так, как будто был человеком богатым, а иногда появлялся в гостиных взлохмаченным и помятым, как странствующий разносчик, которым, в сущности, и был. Он был малообразованным человеком во всем, что не касалось скрипок, но инстинкт его по отношению к инструментам казался почти сверхъестественным. Однажды он поразил коллекционера скрипок в Лондоне тем, что смог назвать производителя и дату изготовления всех инструментов в его коллекции, даже не прикасаясь к ним. Этот сверхъестественный уровень знаний порой заставлял людей чувство-

^а Toby Faber, *Stradivarius: Five Violins, One Cello and a Genius*, Macmillan, 2004, p.112.

вать себя неуютно. Джеймс Годинг, британский коллекционер, отчасти уловил их беспокойство, когда заметил, что Таризио «чуует скрипку, как дьявол чуует заблудшую душу»^b.

Таризио возвращался в Париж каждый год. И каждый год он рассказывал Вийому и всем другим дилерам и музыкантам, которых знал, одну и ту же историю о прекрасной скрипке Страдивари, изготовленной в 1716 году. По всей видимости, Козио удалось купить ее у Паоло Страдивари вместе с инструментами из мастерской его отца. В отличие от большинства инструментов, купленных Козио, этот был уже закончен, но, как и на тех, на нем никогда не играли. Таризио знал об этом в течение многих лет, с тех пор как ему удалось купить его у Козио в 1823 году, и теперь он рассказывал всем, что звучание его настолько прекрасно, что помыслить невозможно, чтобы продать его, слишком благозвучно, чтобы играть на нем, и столь волнующе, что заставляет опуститься на колени перед ним. Он отказался привезти его с собой в Париж, но не мог перестать говорить о его красоте и идеальном состоянии. Услышав, как Таризио снова начинает рассказ в мастерской Вийома, Жан-Дельфин Алар - композитор и музыкант, зять Вийома - вынужден был прервать его, сказав: «Ваша скрипка подобна Мессии, синьор Таризио, как и его, все ждут её явления, но она так и не появляется». Так у скрипки и появилось имя «Мессии Страдивари».

В 1839 году Таризио отправился к Карло Карли в Милан чтобы попытаться узнать, что осталось от коллекции Козио. В этот раз что-нибудь купить у него не получилось, но, когда через год Козио умер, Таризио вернулся. Козио продал бы душу, чтобы сохранить сокровища, полученные из мастерской Страдивари, и ему даже не приходила в голову мысль когда-либо расстаться с ними. Но после его смерти, все, что осталось от коллекции, по завещанию перешло к дочери Матильде. Таризио теперь удалось заплатить значительно меньше первоначально запрашиваемой цены за тринадцать скрипок и

^b Ibid., p. 143

виолончель^с. Среди этих сокровищ были инструменты Карло Бергонци, Джузеппе и Пьетро Гварнери, Франческо Руджери и Гуаданьини. Так Таризио разом стал обладателем собрания одних из самых престижных инструментов в Европе.

В 1855 году Матильда умерла, оставив своему кузену, маркизу Роландо Джузеппе делла Валле, предметы из мастерской Страдивари вместе с письмами Карло Карли и раздраженными ответами Паоло Страдивари на письма её отца.

Козио предпринял пробные, не слишком энергичные попытки продвинуть итальянские скрипки на зарубежный рынок, но ему удалось установить контакт лишь с несколькими французскими клиентами, в то время как Таризио приезжал в Париж по делам не реже одного раза в год и работал напрямую с самыми крупными торговцами скрипками в городе. А пока Козио робко заигрывал с британским рынком, переводя свой каталог на английский, Таризио уже стал завсегдатаем лондонских гостиных. Козио унаследовал богатство, а вот Таризио именно скрипки сделали богатым, и все же он, несмотря на приобретенное богатство, продолжал жить в Милане весьма скромно. Его соседи в течение нескольких дней после его смерти, случившейся в 1854 году, даже не обеспокоились его отсутствием. Говорят, им пришлось сломать дверь, чтобы попасть в его комнату в доходном доме, где он жил, и там они нашли его лежащим на кровати с двумя скрипками, прижатыми к груди. Матрас под ним был набит банкнотами и золотыми монетами на сумму, эквивалентную сегодня миллиону фунтов стерлингов.

Все это случилось в Милане, и все же первым дилером, узнавшим о смерти Таризио, был Вийом. Он знал, что торговцы по всей Италии и Франции отчаянно пытаются заполучить коллекцию Таризио, поэтому он не терял времени даром. В течение часа он выгреб все наличные, которые смог найти, и вскочил в поезд, идущий из Парижа в Новару в Ломбардии.

^с John Dilworth and Carlo Chiesa, *Luigi Tarisio*, part 2, Cozio Archive, 22 November 2017.

Оттуда он направился прямо в маленькую деревню, где родился Таризио и где по-прежнему жила его сестра с семьей. Когда он прибыл на ферму, она показала ему шесть скрипок, хранившихся в старом сундуке. Среди них был легендарный «Мессия», и эта скрипка, действительно, была столь же прекрасна, как рассказывал ему Таризио, да и все, кому удалось её послушать. На следующее утро Вийом упаковал эти сокровища и отправился в Милан с двумя племянниками Таризио. В унылой комнате, где жил и умер Таризио, они обнаружили груды скрипок, альтов и виолончелей. Вийом не колебался. Он вытряхнул содержимое бумажника на старую кровать Таризио и пересчитал свои деньги. Он привез с собой сумму, эквивалентную 200 000 фунтов стерлингов. «Это все мои деньги», - сказал он, подталкивая пачку денег и стопку монет через одеяла к двум мальчикам.

Вийом вернулся в Париж не только с «Мессией» и пятью другими инструментами, хранившимися на ферме, но и со всеми теми, которые он обнаружил в комнате Таризио в Милане. Всего их было 150, а двадцать четыре были изготовлены самим Страдивари^d. Вернувшись в Париж, Вийом принялся приспособливать их для концертных выступлений, не пощадив даже «Мессию». Он удлинил его гриф, снабдил новыми штифтами и пружиной, и добавил резной подгрифок с изображением Рождества - остроумная отсылка к названию, под которым он был известен^e.

На протяжении многих лет Вийом продавал скрипки Таризио одну за другой с огромной прибылью, но только не «Мессию». История того, как он обнаружил ее в мрачном фермерском доме, превратилась в легенду, так что теперь это была самая известная скрипка в мире. Он мог продать её за любую цену, которую бы назвал, и все же он не смог расстаться с ней. Он хранил его в стеклянном шкафу в своем доме на улице Демур-о-Терн, где, возможно, пытался копировать её раз за

^d Faber, *Stradivarius*, pp. 143—5.

^e Jon Whiteley, *Stringed Instruments, Ashmolean Museum*, Oxford University Press, 2008, p. 56.

разом^f. После смерти Вийома в 1875 году «Мессия» перешел к его зятю, Дельфину Алару, от которого пошло это имя и благодаря которому слава инструмента стала всеевропейской. Следующий поворот в судьбе инструмента произошел в 1890 году, когда он был куплен Альфредом Хиллом в Лондоне. Хилл смог собрать необходимые ему 2000 фунтов, только заключив соглашение с богатым шотландцем по имени Роберт Кроуфорд, который купил инструмент от его имени, пообещав вернуть его Хиллу за справедливую цену^g. К тому времени, когда в 1904 году скрипка была включена в коллекцию Хилла, на ней удалось поиграть всего лишь нескольким музыкантам, и лак на корпусе был все еще таким же свежим, каким был, когда Страдивари повесил её сушиться.

«Мессия» выглядел таким новым, что казалось, будто Страдивари опять творит в Кремоне, и все же в этом городе к моменту смерти Таризио искусство лютерии было почти полностью забыто. Нижняя часть узких улочек Изола исчезла, а в 1869 году Сан-Доменико, массивная церковь с гробницей Страдивари, была снесена, а окружающая ее площадь была превращена в сквер и переименована в площадь Рима (Piazza Roma). Никто не озаботился сохранением останков Страдивари, и к тому времени, когда в 1870-х годах прибыл некто Хью Хавейс, все в городе, казалось, совсем забыли о великом мастере. Хавейс был лондонским священником, скрипачом и писателем, и он приехал в Кремону, совершая своего рода паломничество, как и я сама. Описывая этот визит в своей книге, он объясняет его решением «пойти и посмотреть, где великий Страдивари прожил девяносто три года, где он любил и трудился с такой настойчивостью и столь искусно, что в течение 180 лет вряд ли нашлась хотя бы одна столица в цивилизованном мире, где не воздавали бы должное его величию». Но, увы, только не в самой Кремоне, и когда Хавейс

^f Ibid., p. 147.

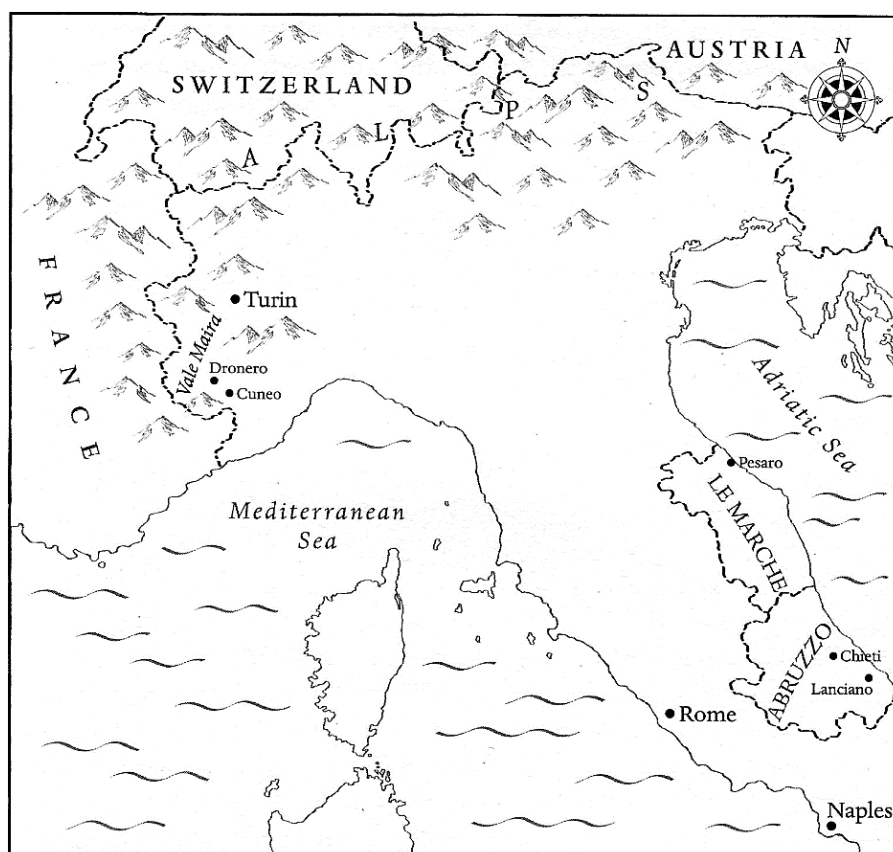
^g Charles Beare, *The Life of a Masterpiece*, in *The Absolute Stradivari: The «Messie» Violin 1716/2016*, Catalogue for 'Lo Stradivari Messia torna a Cremona' Exhibition, 2016, pp. 26—7.

прибыл на железнодорожную станцию и попросил отвезти его в casa - или дом - Страдивари, таксист ответил: «Какая ещё casa? И мне не известно такое имя»^h.

Единственный, кто в Кремоне ещё помнил о Страдивари, был местный поверенный. Хавейс был настолько разочарован, что в конце концов устроил очень неанглийскую демонстрацию, остановив свою карету на площади Рима и во весь голос вопрошая прохожих, знает ли кто-нибудь из них, где жил Страдивари. Некоторые даже останавливались, но только для того, чтобы сказать нечто вроде: «Я думаю, что это тот человек, что здесь делал скрипки, но он уже умер».

^h H. R. Haweis, *My Musical Life*, Longmans, 1868, p.317.

Часть третья



Старые итальянцы

Скрипка в современную эпоху

Мне всегда нравились старые итальянцы. Эта фраза означает только одно: когда я была моложе, мне нравились пожилые люди, которых я наблюдала прогуливающимися по улицам итальянских городов, подпирающими барную стойку с кофе-эспрессо в одной руке и газетой в другой или покупающими персики на рынке. По сравнению со старыми людьми, которые меня окружали дома, эти были подобны райским птицам. Они повязывали красные шарфы на шею, носили брюки, яркие, как полудрагоценные камни, и отвечали на мой пристальный взгляд ответным, который, казалось, не придавал значения пятидесяти годам разницы в наших возрастах. Я никогда не отвечала ни на одно из этих невысказанных предложений, но какое-то время встречалась с «пожилым» мужчиной. По крайней мере, мне он казался старым, пожалуй, лет за тридцать. Он посвятил себя обтесыванию англосаксонских углов моего характера и попыткам переделать мою личность в нечто более средиземноморское. Конечно, были некоторые вещи, которые невозможно было изменить, что, должно быть, понял даже он, когда, посмотрев сверху вниз на мое бледное тело, распростертое под солнцем на сицилийском пляже, выдал одно из своих суровых указаний. «Постарайся стать коричневой, - сказал он, - а не красной».

Но как же все меняется. Когда я сегодня думаю о старых итальянцах, мои мысли - только о старинных скрипках, потому что именно так их называют в музыкальном мире. Скрипка Льва не могла не быть «старинной итальянской» из Кремоны. Владелец скрипки объяснил мне, что ценит её больше, чем любой другой инструмент, который у него когда-либо был, но, тем не менее, дилер сказал, что она ничего не стоит. Поскольку это противоречие прочно поселилось в моей голове, меня особенно поразила история, рассказанная мне моей младшей

дочерью Конни. История эта не имела ничего общего со скрипками, однако оказалась прекрасной иллюстрацией того, как люди могут по-разному оценивать один и тот же предмет. Итак, на выходные к ней приехала подруга. В субботу утром эта подруга объявила, что собирается за покупками. Ничего необычного в этом не было за исключением того, что она вышла из дома без кошелька и с единственным леденцом на палочке в сумке. Конни в деталях описала, что произошло дальше, и объяснила, что идея не принадлежала ее подруге. Это была лишь версия эксперимента, вдохновленного Кайлом Макдональдом, американцем, прославившемся тем, что в серии онлайн-торгов сумел обменять красную скрепку на дом^a. Тем не менее, должно быть, это была уже ее идея выбрать именно леденец отправной точкой для своего собственного эксперимента с бартером, и я оценила этот замысел. Человек двадцати двух лет от роду никогда не сможет ценить леденец так же, как ребенок, и поэтому подруге Конни повезло, что пара маленьких мальчиков разбила палатку на газоне возле дома. И еще больше ей повезло, что один из них был совершенно счастлив обменять пластиковую фигурку персонажа из «Звездных войн» на её съедобную версию денег. С новой «валютой» в сумке следующая остановка подруги случилась в магазине одежды, принадлежавшем коллекционеру фигурок. Это тоже было удачей, и еще более счастливой: единственная фигурка, которую она так легко приобрела на улице, оказалась очень редкой и была необходима владельцу магазина для завершения коллекции персонажей «Звездных войн». Маленькая пластиковая фигурка приобрела в его глазах непропорционально высокую ценность, поэтому он не размышлял ни секунды и предложил девушке обменять ее на любой предмет из его магазина. Так получилось, что она мечтала о новой паре кожаных брюк. И она их получила.

Наличные деньги – наиболее универсальная валюта для приобретения скрипки, и все же случаются удивительные

^a oneredpaperclip.blogspot.com

параллели между историей, рассказанной Конни, и законами, действующими в торговле скрипками в двадцать первом веке. Точно так же, как пластиковая фигурка персонажа «Звездных войн», «старый итальянец» может оказаться предметом коллекционирования, и частью его ценности всегда будет его редкость. Обратимся к инструментам Страдивари: за свою долгую карьеру мастер изготовил их более тысячи. И хотя такое количество было значительным достижением, только половина инструментов дожила до наших дней, потому что войны, несчастные случаи и другие бедствия забирали свои жертвы на протяжении веков. А когда дело доходит до скрипок Гварнери дель Джезу, ситуация еще более серьезная. Он сделал меньше инструментов - всего 250, а из них осталось только 150.

С того момента, как Коцио заложил основы международного рынка скрипок, спрос на эти скрипки и всех других «старых итальянцев» всегда превышал предложение. Несмотря на такую ситуацию на рынке, скрипки все же остаются инструментом, с помощью которого музыканты зарабатывают себе на жизнь, и поэтому оценка инструмента исполнителями всегда будет в большей степени сосредоточена на его технических возможностях и качестве звучания, нежели на его происхождении. Теперь я поняла это, но по-прежнему закипала при мысли о том, что кто-то из торговцев объявил скрипку Льва ничего не стоящей. Стремясь понять рынок, который может вынести столь жестокий приговор, я связалась с Флорианом Леонхардом, одним из самых уважаемых в мире дилеров и реставраторов «старинных итальянцев», а также большим авторитетом в области экспертизы музыкальных инструментов.

Я прибыла в лондонский офис Леонхарда сумрачным осенним вечером. Снаружи дом не выделялся на фоне других красивых зданий Хэмпстеда, а комната, в которую меня пригласили пройти, была больше похожа на гостиную, чем на кабинет.

Я устроилась на большом диване, чтобы дождаться Леонхарда, в последний момент разглядев йоркширского терь-

ера, крепко спавшего на гобеленовой подушке на другом конце дивана. Под его тихий храп попыталась собраться с мыслями. Я уже проследовала вслед за развитием торговли «древними итальянцами» от момента её зарождения до сегодняшнего дня, и этот визит позволит добавить в историю новые детали. Но было еще кое-что. С тех пор, как я впервые услышала о скрипке Льва, я пыталась узнать как можно больше о церковных инструментах. Видите ли, сначала я просто приняла все, что мне рассказали, и если бы вы знали о скрипках так же мало, как я в те времена, вы, вероятно, поступили бы так же. Но получается, что неважно, как много времени я провела в музыкальных отделах библиотек, в ботегах скрипичных мастеров или в альпийских лесах, я так и не смогла собрать больше информации именно о церковных скрипках или налоговой лазейке, которую скрипач описал мне. И я решила, что если кто-нибудь и сможет рассказать об этом мне больше, то это будет Леонхард, потому что он более тридцати лет буквально жил историей «старых итальянцев».



В тот день в доме была съемочная группа телевидения, и Леонхарду пришлось прервать съемки, чтобы поговорить со мной. Оставшись в своем шикарном костюме, надетом для съемок, он провел меня в комнату на втором этаже, где вдоль одной из стен из дюжины узких деревянных ячеек выглядывали

блестящие коричневые скрипичные шейки. Я знала, что среди них находятся лучшие в мире инструменты, потому что Леонхард - один из очень немногих дилеров, регулярно продающих скрипки, цена которых доходит до миллиона долларов. Мы начали наш разговор об их стоимости, и Леонхард объяснил мне, что продукты «благородного» происхождения на соответствующем рынке ценятся в равной мере и как возможности для инвестиций, и как музыкальные инструменты. Инвестиционная привлекательность зависит от мировой политики и финансовых катаклизмов, но эти «старые итальянцы» могут выдержать любые потрясения и продолжают расти в цене из года в год. Мы не говорили о конкретных цифрах, но в статье, опубликованной в «Ньюсвик» в 2014 году, приводились слова Леонхарда сказавшего, что за последнее десятилетие цена Страдивари в среднем выросла на 10,9 процента, а стоимость отдельных инструментов возросла даже на 20 процентов. Джонатан Молдс, банкир, скрипач и известный коллекционер, владеет несколькими Страдивари, Гварнери дель Джезу и другими «старыми итальянцами», которые он одалживает звездным исполнителям. В той же статье «Ньюсвик» утверждается, что его коллекция за пятнадцать лет выросла в цене в три раза^b. По словам Леонхарда, этот сектор рынка, благодаря достаточно безопасному способу диверсификации портфелей, привлекает менеджеров хедж-фондов, банки и фонды, созданные богатыми людьми или синдикатами.

Хотя инструмент такого уровня всегда будет высоко цениться специалистами за музыкальные качества, инвестор может оценить его еще выше за стабильность на финансовом рынке. Это означает, что музыкантам, желающим приобрести инструмент, приходится сравнивать цены на эти элитные инструменты не только с ценами на другие скрипки, но и со стоимостью акций, недвижимости, произведений искусства, антиквариата и других «предметов коллекционирования» и

^b Elisabeth Braw, *Stradivariuses, the Latest Financial Fiddle: Investors are Using Stradivariuses as a Hedge Fund*, in Newsweek, 22 May 2014. <https://bit.ly/2kxFzPt>

прочими «инвестиционными возможностями».

Многими клиентами Леонхарда, занимающих ведущие позиции на рынке, движут не только финансовые, но и филантропические мотивы. Они планируют предоставить свою скрипку на время какому-нибудь известному исполнителю, как только купят ее, и часто ищут инструмент, ориентируясь на конкретного музыканта. Любой инвестор, достаточно щедрый чтобы поступить подобным образом, не останется в накладе, потому что ценность «старого итальянца» возрастает с каждым выступлением музыканта-виртуоза. И, превращая деньги в объекты, имеющие столь высокое культурное значение, эти инвесторы получают ещё и выигрыш для своей репутации, делая себя объектом новой формы общественного признания^c.

Когда я встретила с владельцем скрипки Льва, он рассказал мне, что ему посчастливилось получить её в безвозмездное пользование на несколько лет, прежде чем он смог ее купить, но многим даже успешным музыкантам не удастся получить скрипку в долг. Они образуют еще один сектор рынка, где скрипка возвращается к своей истинной сущности как инструмент, ценимый за технические качества и возможности. Однако Леонхард описал соотношения между системами ценностей с точки зрения инвесторов и музыкантов как довольно подвижные, потому что музыканты, конечно, тоже высоко ценят красивые скрипки с долгой и выдающейся историей, а инвесторы должны найти технически совершенные инструменты, если они хотят предоставить их ведущим исполнителям.

Так же, как по голосу можно узнать певца, хорошего музыканта можно безошибочно узнать по тому, как звучит в его руках инструмент. Неважно, на каком инструменте он играет, звук всегда будет характерным. И все же всем известно, что «правильная» скрипка может сделать звук ярче и глубже, поэтому выбор инструмента становится волнующим, эмоциональным процессом. Леонхард сравнил помощь музыканту в

^c Fred R. Myers (ed.), *The Empire of Things: Regimes of Value and Material Culture*, School of American Research Press, 2001, p. 1

понимании различий между скрипками с помощью человека, затрудняющемуся в выборе спутника жизни. Он точно знает, что музыканты ценят в инструменте, но в психолого-педагогической манере никогда не указывает своим клиентам, что им действительно нужно, предпочитая, чтобы они открыли это для себя сами. Тем не менее, он подсказывает им, какой репертуар следует играть, чтобы дать возможность скрипке по-настоящему раскрыть свои способности. «И в конце концов, - говорит он, - всем нужны одни и те же вещи: сильный тон, яркие оттенки, отклик и сила звучания». Это те качества, которые ценят музыканты, качества, которые скрипка Льва в изобилии подарила своему владельцу.

Каждая скрипка, хранящаяся в комнате, подверглась тщательному исследованию, именно здесь Леонхард выдал сертификаты подлинности «старым итальянцам» и всем остальным прекрасным инструментам, которые к нему попадали. Многие могут выдать подобный сертификат, но немногие имеют опыт и репутацию, которым доверяют все, и Леонхард входит в эту элиту. Он использует весь свой тридцатипятилетний опыт, свой фотоархив и собственную фотографически точную память, чтобы идентифицировать скрипку, и все же он признался мне, что для окончательного вывода может потребоваться значительное время из-за проведения процедуры, которую он описал как процесс исключения. Услышав такое, я наконец задалась вопросом, а сколько же времени понадобилось тому торговцу, чтобы, исследовать скрипку Льва, придя к выводу о ее нулевой стоимости.

Подобно Козио или Таризио, Флориан Леонхард – своего рода феномен, загадка. Все трое развили инстинкт распознавания скрипок, на протяжении многих лет имея дело с тысячами различных инструментов, и каждый из этих экспертов обладал фотографической памятью. Козио подкреплял свои наблюдения обширными записями, и, несомненно, Леонхард делает то же самое. И все же, он также может сфотографировать каждую скрипку, которой владеет, создавая подробные её изображения, подобные тем рисункам челове-

ческого тела, что вы можете найти в медицинском учебнике. Когда такие технические фотографии сделаны, скрипка принимает изящную позу на зеленом бархате кресла в дальнем углу комнаты. Сделанные здесь фотографии не являются любительскими снимками на память или фото-графиями для паспорта, потому что элегантная мебель освещена студийным светом, создающим особую атмосферу официального портрета. Опыт Козио и Таризио был основан на контакте с инструментами, которые попадали в их руки, но современные дилеры, такие как Леонхард, имеют еще и то преимущество, что они могут использовать при экспертизе изображения «старых итальянцев», размещенные в Интернете тысячами других мастеров со всего мира.

Флориан Леонхард пользуется уважением во всем мире, но рынок скрипок скрытен и в значительной степени не поддается регулированию, и по этой причине он всегда притягивал нарушителей правил и законов. Таризио никогда не терзался угрызениями совести, подменяя лейбл, если это увеличивало ценность какого-нибудь из его инструментов, и эксперты в Кремоне объяснили мне, что люди все еще не останавливаются ни перед чем, чтобы приписать скрипкам ложное кремонское происхождение. К счастью, такие эксперты, как Леонхард, обычно могут обнаружить этикетку, сделанную из бумаги, которая не состарилась должным образом, этикетку, подписанную недостаточно или неправильно выцветшими чернилами, или этикетку, напечатанную с использованием технологии не того времени. Но находятся фальсификаторы, которые совершают более изощренные подлоги. Дитмар Махольд был из таких скандальных мошенников. В течение многих лет он пользовался репутацией чрезвычайно влиятельного торговца скрипками, известным своими знаниями итальянских инструментов семнадцатого и восемнадцатого веков, которые он поставлял оркестрам мирового класса и предоставлял в пользование звездным музыкантам. Однако в 2011 году произошла история совершенно иного рода, когда он взял ссуду в немецком банке на 5-9 миллионов евро, внеся две

скрипки Страдивари в качестве залога. У директоров банка ссуда вызывала беспокойство, поэтому они обратились к дендрохронологу, чтобы тот проверил скрипки, оставленные Махольдом в хранилище.

Дендрохронология - наука о датировании с помощью древесных колец - чаще всего используется для определения возраста древесины в старых зданиях или панелей старых картин. Применительно к кольцам альпийской ели на деке скрипки наука может заключить, когда, а иногда даже где росло дерево, из которого она была сделана. Экспертиза скрипок Махольда показала, что оба дерева были срублены спустя много лет после смерти Страдивари, так что инструменты объявленной стоимостью почти 3 миллиона евро за штуку на самом деле стоили всего 2 тысячи евро каждый. Оказалось, что «старые итальянцы» долгое время были составной частью сложной стратегии Махольда, которая позволяла ему выдавать подделки за подлинники и манипулировать ценами. Он без колебаний уверял клиентов, что прилагает максимум усилий, чтобы продать их скрипки, тогда как на самом деле использовал их в качестве обеспечения банковских ссуд, даже более крупных, чем та, которая привела к его падению. Неудивительно поэтому, что Леонхард всегда прилагает заключения дендрохронолога к своим сертификатам подлинности, потому что, по его словам, они предоставляют клиенту научное доказательство, подтверждающее его выводы.

Ко дню нашей встречи я была уверена, что нахожусь более или менее в курсе истории этой торговли с неоднозначной репутацией, и я понимала, что дилеры и инвесторы всегда будут использовать очень разные системы для оценки скрипок. Однако мне нужно было задать Флориану Леонхарду еще один вопрос, и вопрос этот был решающим: «Вы слышали о церковных скрипках, мистер Леонхард?»

Его ответ был настолько категорично сформулирован и настолько полон однозначности, что потребовалось некоторое время на его обдумывание и осознание. Он не слышал о церковных скрипках, потому что их не существовало, но даже

если это не так, ему не встретилось ни одного экземпляра за более чем тридцать лет коллекционирования и изучения «старых итальянцев». «Может быть, вы могли бы мне рассказать о них?» - любезным тоном спросил он. Если бы я только могла!

На улице было темно, дул сильный ветер, и, направляясь к станции метро, я чувствовала себя совершенной дурой. Я-то ожидала, что Леонхард сможет рассказать мне все о церковных скрипках, но выяснилось, что он никогда о них не слышал, и я начала сомневаться, существовали ли они вообще. А если нет, что еще может быть выдумкой в истории со скрипкой Льва?

Маленькие Италии

Итальянская диаспора и их скрипки

На следующее утро я решила, что необходимо разыскать музыканта, которому принадлежала скрипка Льва, и выяснить, кто все-таки сказал ему, что это церковный инструмент. До этого момента я никогда не интересовалась его контактными данными, и уже несколько месяцев прошло после нашей встречи на памятном летнем фестивале в Уэльсе. К счастью, найти его в интернете было несложно. Звали его Грег, и хотя я слушала только его исполнение клезмера на скрипке Льва в маленькой группе, я легко узнала, что параллельно он жил жизнью классического музыканта и имел постоянную работу в одном из самых известных симфонических оркестров Великобритании.

Было достаточно просто послать электронное письмо с вопросом, можем ли мы встретиться, но то, что происходило дальше, напомнило мне время, когда Конни была ещё маленькой. Моя дочка как-то запечатала письмо в бутылку и бросила её в реку. Прошло целых восемь лет, прежде чем она получила письмо от человека, который нашел бутылку, выброшенную на берег реки в нескольких милях ниже по течению. «Вы будете удивлены, получив это сообщение от меня», - написал он. Так оно и получилось, тем более что он подписался «Нептун». Как и Конни, я бросила свое послание к Грегу в пучину водоворотов и встречных течений, а затем очень долго ждала ответа. Отныне так будет всегда, когда я захочу связаться с ним, потому что, если он не был занят репетициями с оркестром, то он был заперт в студии звукозаписи, а если он не играл на фестивале на далеком

Шотландском острове, то скрывался где-то в уединенном коттедже, работая над новой композицией, которую надо было срочно закончить. Вскоре я научилась забывать о послании, которое посылала в неизвестность, как это сделала Конни. Но, в конце концов, нам все-таки удалось связаться, и тогда Грег проявил себя добрым, услужливым человеком, который к тому же был не прочь поболтать.

Вот как получилось: мы встретились в центре Глазго и пошли выпить кофе. «Мой дедушка был ещё тем выдумщиком», - начал разговор Грег, не имея в виду что-то конкретное. Он бросил взгляд в окно кафе. «Если бы он видел тех собак, - я тоже посмотрела в окно, туда, где молодой спаниель играл с хаски, - он пришел бы домой и сказал, что встретил человека с волком, настоящим волком на поводке, в центре Глазго». Теперь собаки тыкались носами друг в друга и виляли хвостами. «А к концу истории волк съел бы какую-нибудь собаку на глазах у прохожих». Я на мгновение задумалась и представила, как наличие этого гена воображения может сказаться на его ответе, но, тем не менее, задала свой фундаментальный вопрос. Откуда Грег узнал, что его скрипка - церковный инструмент? Его ответ вернул нас в то время, когда он еще одалживал скрипку у Льва. Он играл на ней уже много лет, и, наконец, решил оформить их отношения официально, сделав скрипку своей. Конечно, для обоих был важен вопрос, сколько она стоит, прежде чем купить ее, Грег решил, что ее должен оценить скрипач, дилер и эксперт-аукционист, получивший образование в Кремоне, с хорошей репутацией и многолетним опытом. Нет сомнений в том, что Грег унаследовал дар рассказчика, потому что я сопереживала каждый момент происходившего: вот он передает инструмент дилеру и смотрит, как тот крутит его в руках, бросая на старое тело скрипки лишь беглый взгляд поверх своих толстых очков, а затем эксперт объявляет, что она не представляет ценности. Грег, вероятно, надеялся хотя бы на скромную оценку, и могу утверждать, что его чувства были задеты так же, как и мои. «Как она может ничего не стоить, - возразил он, - когда у нее

такой красивый голос?»

Когда Грег рассказывал, что произошло дальше, он специально для меня заговорил голосом дилера. Оказалось, он может отлично подражать, и поэтому я как будто сама увидела высокомерное пожатие плечами - единственный ответ дилера на его вопрос. Затем он отвернулся от Грега, протянул руки, словно хотел обнять пустую комнату, и пробормотал: «Он говорит, что у неё красивый голос?» Вместо ответа Грег схватил скрипку Льва и заиграл самую красивую мелодию, какую только смог вспомнить, как будто это могло изменить мнение эксперта. Когда музыка закончилась, дилер вновь обратился к своей воображаемой аудитории. «Да, у неё красивый голос, - сказал он, - но она все равно абсолютно ничего не стоит». И как бы для того, чтобы придать больший вес этому безжалостному приговору, он продолжил, сказав, что инструмент происходит из Кремоны и добавил, что это церковная скрипка, объяснив, как она могла быть произведена. Мы не всегда верим дилерам в любой торговле, когда они пытаются нам что-то продать, но он не пытался продать скрипку Льва. Скорее наоборот. Не он продавал, более того, он пояснил, что инструмент сильно изношен, и посоветовал не покупать его даже на самых выгодных условиях, так что у Грега были все основания ему верить. Я спросила Грега, что еще он знает о прошлой жизни своей скрипки.

Он рассказал мне, что скрипка жила в России у Льва, еврейского музыканта, который сначала одолжил, а затем продал её ему. Трудно было бы вообразить более разительный переход, чем скачок из католической Италии восемнадцатого века в Советскую Россию двадцатого, и все же Грег оставил без комментариев этот загадочный разрыв в её истории. Позже я посмотрела на карту и поразились расстоянию, которое скрипка Льва преодолела, пересекая горы и могучие реки, устремляясь к далекому югу России, где, по словам Льва, он купил ее примерно в 1980 году у старого цыгана-скрипача в Ростове-на-Дону, городе в тридцати километрах от Азовского моря, недалеко от границы с Украиной. К этому времени я знала

достаточно о торговле скрипками, чтобы понять, что инструмент мог проделать этот путь через длинную серию продаж и покупок, медленно и неумолимо продвигаясь на восток от Кремоны в сторону России, одаря одного музыканта за другим своим прекрасным голосом. Скрипичная музыка была таким же пунктом итальянского экспорта, как и скрипки, которые её играли, и в то же самое время, когда музыка с триумфом захватывала итальянский полуостров, она проникала через границы Италии в остальную Европу, так что к концу семнадцатого века итальянские музыканты странствовали по континенту со своими скрипками и итальянским репертуаром, как если бы это была их родная страна. Грег не старался убедить меня в правдивости своей версии начального этапа жизни скрипки как церковного инструмента, он просто рассказывал историю, как это делаю и я сама. Однако был факт, который я установила наверняка: скрипка Льва к 1980 году была уже в России. Но как она туда попала? Этот вопрос я постоянно задавала себе, когда начала более внимательно изучать жизнь итальянских мигрантов, которые брали в руки скрипки и играли по всей Европе восемнадцатого века.

В те времена существовала целая иерархия скрипок и скрипачей. На вершине находились «старые итальянцы», чьи владельцы - виртуозные исполнители - преуспели в Лондоне и Мадриде, Вене и при самых престижных германских дворах, в Праге, Париже и Санкт-Петербурге. Они не просто играли итальянскую музыку, они исполняли ее так, что очаровывали публику по всему миру. На Чарльза Бёрни было непросто произвести впечатление, но и он заявил в 1770 году, что «по-настоящему удивлен» игрой виртуоза Джованни Пьянтаниды. Судя по его рассказу, страсть по-прежнему была определяющей чертой виртуозных выступлений итальянцев, как и в те времена, когда Корелли производил неизгладимое впечатление на публику по всей Европе семнадцатого века. Без сомнения, Пиантанида продемонстрировал «весь огонь молодости, в сочетании с хорошим тоном и современным вкусом» несмотря

на то, что ему «было уже далеко за шестьдесят»^a.

Отправляясь в турне, виртуозы, как правило, планировали заработать денег и поскорее вернуться домой. Однако в начале восемнадцатого века почти при каждом королевском дворе в Европе был свой оркестр, и находилось множество итальянских скрипачей, желающих получить постоянную работу за границей в этих богатых и влиятельных обществах. Конечно, местные музыканты легко могли бы сыграть всю итальянскую музыку, изданную зарубежными издательствами и распространяемую по всему континенту, но для некоторых властителей этого было недостаточно. Им нужны были настоящие итальянцы в придворных оркестрах, с настоящими итальянскими операми, ораториями, кантатами и сонатами, пропитавшими их, и они нанимали музыкантов с другого края Европы, нисколько не колеблясь, как они нанимали поваров, художников или солдат. Работа по поиску и отбору подходящих исполнителей могла занимать немало времени, поэтому правители зачастую поручали ее своим послам в Италии. Если же посланник был слишком занят или слишком благороден для такой работы, она делегировалась его секретарю, а часто просто находили агента или связывались с одним из итальянских импресарио, которые объезжали Европу в поисках именно таких вакансий^b.

Нижние этажи музыкальной иерархии были заполнены никому не известными скрипачами, которые покинули Италию в поисках работы. У них обычно не было предварительной договоренности с каким-либо оркестром, но, тем не менее, они отправлялись за границу, полные оптимизма, поскольку знали, что итальянцы и их музыка востребованы повсюду. Ничто, к тому же, не могло сравниться с популярностью оперы как дома в Италии, так и за рубежом, поэтому многие скрипачи присоединялись к странствующим оперным труппам. Звучание

^a Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, Elibron Classics, 2005, p. 124.

^b R. Strom (ed.), *The Eighteenth-Century Diaspora of Music and Musicians*, Brepols, 2001.

итальянской музыки вскоре стало настолько привычным повсюду, что некоторые люди даже связывают начало культурного единения в Европе с влиянием этих музыкальных переселенцев из Италии^c. В 1774 году за границей было столько музыкантов всех мастей, что один из современников заметил: «В Европе нет даже удаленного уголка, где бы вы не встретили итальянских певцов и музыкантов...»^d. Он легко мог распространить это утверждение на Россию, потому что путь туда был уже проторен. Говорят, что в 1730 году труппа комической оперы прибыла в Москву через Варшаву. Как прошло путешествие? Прекрасно, по словам примадонны, которая даже не упомянула об огромном крюке, который им пришлось сделать вокруг болот и лесов под Киевом, кишящих волками, добавив к их путешествию шесть недель, но при этом пожаловалась на нехватку шоколада^e.

Скрипки и их владельцы регулярно совершали подобные путешествия, а четыре года спустя неаполитанский скрипач Пьетро Мира вместе с композитором и скрипачом Луиджи Мадонисом отправились из Италии в Санкт-Петербург, чтобы работать при дворе императрицы Анны Иоановны. Почти сразу после их прибытия императрица отправила Миру назад домой с поручением нанять лучшую оперную труппу, которую можно было купить за деньги. Год спустя он вновь проделал тот же путь, совершив 2600-километровое путешествие из Венеции, но теперь уже в компании более тридцати выдающихся итальянских скрипачей и музыкантов, певцов и танцоров, актеров, декораторов и техников, с присоединившимся к ним композитором-неаполитанцем Франческо Араджа, которого императрица Анна назначила своим «маэстро ди капелла». В этой роли Араджа заполнил российский императорский двор итальянской музыкой, удовлетворяя потребность императрицы

^c Gesa Zur Nieden, in *Musicians' Mobilities and Music Migrations, Biographical Patterns and Cultural Exchanges* by Gesa Zur Nieden and Berthold Over (eds.), Transcript verlag, Blefeld, 2016, p. 9.

^d John Rosselli, *Music and Musicians in Nineteenth-Century Italy*, Batsford, 1991, p. 17.

^e Ibid.

в новых операх к каждому событию государственной важности, её желание новых интермеццо в придворном театре каждую пятницу, зрелищных развлечений ко дню рождения и годовщине ее коронации. Императрица Анна была так довольна работой Миры, что в 1736 году пожаловала ему титул придворного шута. Возможно, это прозвучит как сомнительный комплимент, но, как говорили, это было более престижное звание, чем звание композитора или скрипача. Мира пробыл в Санкт-Петербурге девять лет, а Луиджи Мадонис более тридцати лет проработал скрипачом-солистом при российском дворе. Сонаты для скрипки и баса, сочиненные Мадонисом в 1738 году и посвященные императрице, были одними из первых музыкальных произведений, когда-либо напечатанных в России^f.

Не имело значения, куда уезжали работать итальянские скрипачи - в Россию, Францию или Австрию - повсюду они воссоздавали маленькую Италию. Куда бы ни попадали, исполняя исключительно итальянскую музыку, они жили и ели вместе, разговаривали и играли только друг с другом. Одно из таких сообществ процветало в Праге между 1724 и 1734 годами, но Маленькая Италия в Праге отличалась тем, что была колонией оперного мира Венеции. Среди этих скрипачей и вокалистов, декораторов и либреттистов сплетни замыкались исключительно на музыке и музыкантах Венеции, и в течение десятка лет они перемещались между двумя городами, как если бы это 750-километровое путешествие было необременительной прогулкой. Если бы путешествие скрипки Льва на восток началось именно таким образом, я полагаю, она бы отправилась из Венеции в составе целой армии, потому что, помимо певцов, скрипачей и других музыкантов, в путешествие отправлялись либреттисты, переписчики нот, художники-постановщики, художники по костюмам. Все они проходили прослушивание или собеседование у Антонио Денцио, тенора и старого профессионала с огромным опытом работы в театрах северной

^f Marina Ritzarev, *Eighteenth-Century Russian Music*, Ashgate, 2006, pp. 39—41.

Италии. Он действовал по указанию венецианского импресарио по имени Антонио Мария Перуцци, получившего разрешение поставить первые оперы, которые когда-либо увидели в Праге⁸.

Толпа этих итальянских переселенцев включала младенцев, детей, мужей и жен, а к тому же матерей или сестер всех незамужних женщин. Скрипка Льва должна была быть помещена вместе со всеми музыкальными инструментами и скарбом на одну из повозок, в которых дети сидели на покрашенных театральных скамьях, а младенцы укладывались спать среди театральных костюмов и тюков с декорациями. Их маршрут пролегал из Венеции в Верону и далее через перевал Бреннер. Менее чем через две недели они прибыли в Линц. Именно там Денцио получил письмо от Перуцци. Он довольно поздно сообразил, что аристократы массово покидали Прагу летом, оставляя город без потенциальных любителей оперы. Прага находится в 750 километрах от Венеции, но Перуцци советовал им продлить путешествие примерно на сотню миль до северо-востока Чехии, где граф Франц Антон фон Шпорк ждал их в своем загородном имении.

Несомненно, они устали к тому времени, когда добрались до огромного поместья графа фон Шпорка, и им не потребовалось много времени, чтобы понять, что, хотя большинство людей в Европе восемнадцатого века без ума от итальянской оперы, граф фон Шпорк не был одним из них. Все, что он хотел от них, — это представление, способное произвести впечатление на гостивших у него принцессу и её мужа, пользовавшегося значительным влиянием при дворе в Вене. Но к тому времени, когда пропыленная, растрепанная и вряд ли способная кого-нибудь впечатлить труппа прибыла на место, важные гости уже покинули замок. И все же наличие в графском имении венецианской оперной труппы было весьма

⁸ Основная часть информации о Перуцци и его труппе взята из Daniel E. Freeman, *The Opera Theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague*, in *Janacek and Czech Music: Studies in Czech Music*, Volume 1, M. Beckerman and G. Bauer (eds.), Pendragon Press, 1995.

престижным для любого места Европы восемнадцатого века, так что фон Шпорк с радостью воспользовался возможностью произвести впечатление на своих соседей и гостей из Праги и Силезии, позволив всем предположить, что он привез труппу из Италии за свой счет.

Если скрипка Льва была частью труппы Перуцци, она провела остаток лета, исполняя оперы три раза в неделю для космополитичной публики, находящейся в праздничном настроении, а также развлекая гостей на банкетах фон Шпорка и сопровождая танцы на его летних балах. В конце лета труппа, наконец, переместилась в Прагу, где и просуществовала целое десятилетие.

Перуцци был финансистом без денег, менеджером без организаторских способностей, и он постоянно находился в Праге. Между ним и Денцио был заключен контракт и финансовое соглашение, инициатива подписания которого принадлежала Перуцци, но которое он так и не смог выполнить. Он не платил Денцио так регулярно, как предусматривало соглашение, и они постоянно спорили, кто будет руководить каждой постановкой и на какие новые тексты должен писать музыку композитор. Перуцци поссорился с графом фон Шпорком и был обвинен в неуважительном отношении к местному судье. В конце концов Денцио удалось сосредоточить контроль над компанией в своих руках, но финансовое положение только ухудшалось. Фон Шпорк не стал помогать ему, и карьера Денцио закончилась в тюрьме должников - история, которую до сих пор рассказывают, чтобы умерить оптимизм любого итальянского импресарио, надеющегося добиться коммерческого успеха оперы.

Когда труппа терпела неудачу, как это иногда случалось по всей Европе и случилось в Праге, скрипачи со своими инструментами покидали её. Но куда бы они ни направились, итальянские скрипки звучали так же прекрасно, как и дома, потому что итальянская музыка была принята повсюду и уже стала универсальным языком. Некоторые скрипки, как верные слуги, в конечном итоге возвращались домой вместе с

музыкантами, но иные, должно быть, были проданы за границу, сломаны и брошены, украдены или отданы за долги, поэтому вскоре возникла диаспора итальянских скрипок, почти такая же большая, как диаспора музыкантов. Возможно, скрипка Льва в поисках лучшей доли прошла путь, проложенный музыкальными мигрантами до России.

Несмотря на неудачи отдельных импресарио и их трупп, популярность оперы неуклонно росла, так что к началу девятнадцатого века такой композитор, как Россини, мог рассчитывать, что в любой точке Европы к нему будут относиться как к суперзвезде. Или, как Стендаль написал в биографии композитора: «Наполеон мертв, но миру уже явился новый завоеватель, и от Москвы до Неаполя, от Лондона до Вены, от Парижа до Калькутты его имя постоянно у каждого на языке». Опера нашла свое отражение в романах Стендаля, и он сделал Ла Скала в Милане местом для ключевой встречи в «Пармской обители». Ни графиня Пьетранера, ни граф Моска не заботятся о том, какая опера идет на сцене, потому что они, глядя друг на друга через зрительный зал, были слишком заняты наблюдением за театральными часами, которые «каждые пять минут извещали публику о приближении момента, когда становилось приличным посещать ложи знакомых» и тогда не прерываясь разговаривать друг с другом^h. Мне вспомнилась эта сцена, когда я несколько лет назад попала в Театро ди Сан-Карло в Неаполе. Я думала, что нам очень повезло достать билеты в оперу в день спектакля, но была середина недели, и когда мы пришли, в огромном зале все еще было много свободных мест. Хотела бы я рассказать вам что-нибудь о спектакле, но все, что мне запомнилось, — это старушки в шубах. Казалось, они были повсюду: в вестибюлях и просторных холлах, в партере и в выкрашенных золотом ложах, возвышавшихся над нами. Они приветствовали друг друга в этих огромных помещениях криками, подобными крикам каких-то заморских птиц. Наблюдая за ними, я

^h Стендаль, *Пармская обитель*.

подумала, что это было такое же собрание элегантного общества, как и в тот вечер, который описал Стендаль, и так же, как в романе, поднявшийся занавес никак не прервал течение их бесед, и я вообразила, что на моих глазах в этом зале разворачиваются такие же драмы.

Однако теперь меня в Италию вернула не сама опера, а мир, окружающий ее, потому что это был именно тот мир, в котором обитали итальянские скрипки. Я могла бы вернуться в Неаполь или отправиться в какой-нибудь другой великий оперный дворец, такой как Ла Скала в Милане или Ла Фениче в Венеции, но я предпочла думать о скрипке Льва, ведущей за собой оркестр в более простом и демократичном антураже маленького городского театра. Россини приехал из Пезаро в Ле-Марке на Адриатическом побережье Италии, где в каждом маленьком приморском городке был свой оперный театр. Повсюду театры стояли на центральной площади рядом с церковью и муниципалитетом, они принадлежали к «святой троице» зданий, когда-то необходимых для жизни этих небольших сообществ. Первоначально оперный театр представлял собой простое деревянное здание. Когда он сгорел - как это было почти всегда и повсюду - скромное здание, как правило, заменили грандиозным строением с колоннами в неоклассическом стиле, покрытым тонкой штукатуркой, и с красиво раскрашенным деревянным залом, так что, хотя Ле-Марке был одним из самых изолированных регионов на полуострове, здесь построены одни из лучших театральных зданий в центральной Италии¹.

В этих местах скрипачи зависели от меценатов, которые выделяли средства для новых оперных театров, и которые давали им работу. В Ле-Марке капитал обычно создавался консорциумами землевладельцев, которые искали способы реинвестировать прибыль от своих загородных имений. Театр никогда не был полностью надежным способом вложения средств, но, тем не менее, эти изворотливые бизнесмены могли

¹ *Il Teatro nelle Marche, architettura, scenografia, spettacolo*, ed. Fabio Mariano, Nardini, 1997, p. 80.

рассчитывать на неплохую прибыль в течение оперного сезона. Остальные деньги на строительство были собраны за счет продажи театральных лож задолго до завершения строительства. Лож становились частной собственностью, которую можно было покупать и продавать, закладывать или даже сдавать в аренду, как и любую другую собственность в городе. В богатых семьях ключ от ложи передавался из поколения в поколение, как ключи от их городских дворцов и загородных вилл.

Когда строительные работы закончились и новый театр был готов принять зрителей, жители Пезаро и других приморских городов Ле-Марке во время карнавального сезона ожидали появления новой оперы с новыми декорациями и костюмами. Премьеры происходили и в особых случаях, например, дни святых или во время *fierafranca*, ярмарки беспопытной торговли, которая привлекала в город Сенигаллия в Ле-Марке толпы торговцев и покупателей со всей Италии. Это был затратный бизнес, но основную часть риска брал на себя импресарио, который должен был предоставить полный комплект, то есть либретто, музыку, вокалистов, скрипачей и других музыкантов. В маленьких театрах оркестр приходилось каждый год создавать заново, сочетая местных любителей и опытных гастролеров. Некоторые из струнных исполнителей были свободными музыкантами, которые постоянно путешествовали по полуострову, объезжая всю северную и центральную Италию, останавливаясь в Неаполе, Катании и Палермо на Сицилии^j. Другие были людьми, известными в городе как ремесленники, так что вы могли обнаружить в оркестре местного сапожника, который во время, свободное от игры на контрабасе, по-прежнему носил кожаный фартук^k. Импресарио, работающие в Ле-Марке, иногда заходили ещё дальше в стремлении к экономии, одалживая музыкантов из военного оркестра, расположенного где-нибудь

^j Ibid., p. 24.

^k M. Salvarini, *Il Teatro La Fenice di Ancona, Cenni storici e cronologia dei drammi in musica e balli*, Fratelli Palombi Editori, 2001, p. 56.

поблизости, потому что те играли в обмен на ночлег и пищу¹.

Страсть к опере охватила Италию как болезнь, Стендаль даже дал этой болезни название. Он назвал это меломанией, или «чрезмерной чувствительностью к музыке», и описал одну жертву-зрителя, который «испытывал столь явное удовольствие», что снимал обувь во время спектакля. Это не стоило бы упоминания, если бы, когда «какой-то действительно великолепный отрывок глубоко его трогал», он не швырял свои туфли через плечо в зрителей. А ещё был случай с печально известным скрягой из Болоньи, который, забыв о своих жизненных принципах, вытащил все деньги из карманов и стал разбрасывать их по залу, «когда музыка затронула какие-то тончайшие струны его души»^m. Посетив Венецию в 1813 году, сразу после триумфальной премьеры «Танкреда» Россини, Стендаль обнаружил, что весь город охвачен меломанией в такой степени, что невозможно было укрыться от пения людей, исполнявших отрывки из арий новой оперы, а один из городских судей даже пригрозил очистить галерею для публики в городском суде, потому что все пели «*Mi rivedrai, ti rivedrò*»ⁿ. Однако некоторые из симптомов меломании были более серьезными, и один из неаполитанских врачей обвинил Россини в более чем сорока случаях «лихорадки мозга или сильных нервных судорог» среди молодых дам, присутствовавших на исполнении его оперы «Моисей в Египте».

Джузеппе Томази ди Лампедуза – автор романа «Леопард» – также считал одержимость Италии оперой инфекцией или даже раком, которые вспыхнули сразу после наполеоновских войн и затем стремительно распространились по полуострову. Он считал, что эта страсть поглощает всю энергию Италии, предназначенную самым разным искусствам, поэтому, когда мания пошла на спад в начале двадцатого века, творческая жизнь Италии «была подобна полю, которое

¹ G. Moroni, *Teatro in musica a Senigallia*, Fratelli Palombi Editori, 2001, p. 18.

^m Stendhal, *Life of Rossini*, John Calder, 1956, p. 399.

ⁿ Ibid., p. 48.

саранча опустошала в течение ста лет»^o.

Однажды в октябре я решила исследовать это необычное явление, отправившись в Пезаро, куда и прибыла хмурым и ветреным днем. Я выбрала отель в получасе ходьбы от центра старого города, соблазнившись обещанием вида на море. Обещание есть обещание, и если я высовывалась с крошечного балкона из своей комнаты и поворачивала голову вправо под немыслимым углом, то возникал и обещанный вид - полоска Адриатики, по которой свежий ветер гнал пенистые волны. К ужину начался настоящий шторм. Похоже, большинство ресторанов на набережной уже закрылись на зиму, а администратор в отеле сам был так холоден с клиентами, что мне захотелось как можно быстрее сбежать от него. Я задержалась ровно на столько, чтобы узнать дорогу к траттории, которая все еще была открыта и окна которой выходили бы на черный простор ревущих волн. В траттории меня посадили за отдаленный стол, который, по-видимому, резервируют в каждом ресторане для одиноких посетителей. Мне бы хотелось оказаться среди пар в другом конце комнаты, но, полагаю, официантка подозревала, не без оснований, что я буду подслушивать их разговоры. Вместо этого она поместила меня в уголке, выходящем прямо на море, где ветер сотрясал стены, а единственный другой столик заняла компания русских инженеров.

Мне никогда не нравилось есть в одиночестве, но, как и любой, кто путешествует по работе, я освоила множество способов принимать пищу в отсутствие компании. В тот вечер я достала свой блокнот и перечитала заметки, которые сделала перед отъездом из дома. «Россини, - было написано наверху одной страницы, - родился в Пезаро в 1792 году». Он покинул этот городок, когда ему было восемь лет, но тем не менее я уже видела его добродушное лицо на бортах автобусов, в окнах магазинов и ресторанов по всему городу, и мне он напоминал английского писателя и комика Стивена Фрая. Трехэтажный

^o Quoted by David Gilmour in *The Last Leopard*, Quartet, 1988, pp. 102—3.

дом, в котором родился Россини, был превращен в музей, в Палаццо Моска проходила выставка, посвященная 150-летию его смерти, и каждое лето здесь проводился оперный фестиваль, а консерватория была основана на средства, завещанные им. Когда я заглянула в меню, Россини оказался и там, потому что был он известным гурманом, и ему даже приписывают изобретение нескольких рецептов сытных мясных блюд. Если бы мне захотелось поужинать в тот вечер по-французски, я могла бы попробовать блюдо под названием *Tournedos Rossini* (Гастроли Россини), которое он, должно быть, изобрел, когда перебрался из Италии в Париж в 1824 году. Но хотя декадентское сочетание в нем нежного телячьего филе, фуа-гра и трюфелей показалось мне идеальной метафорой роскошной оперы, такое было не для меня.

Вот что за мир я обнаружила в Пезаро, но русские инженеры вскоре отвлекли меня от внимательного перечитывания моих заметок. Похоже, они сделали заказ с некоторым запасом, потому что на их столе уже не хватало места для всех тарелок, которые официантка ещё должна была принести. Казалось, каждое блюдо, которое подавалось, оказывалось сюрпризом для клиентов, хотя она изо всех сил старалась объяснить, что это такое. В тот вечер они решили съесть рыбу, и, если бы я полагалась на пантомимические пояснения официантки, что такое морской окунь, я была бы так же сбита с толку, как и они.

На следующее утро светило яркое солнце, но дул пронизывающий ветер с Балкан - комбинация, которую мои старшие итальянские друзья называли бы «дурно влияющей на людей», указав в качестве подтверждения своего заключения на администратора в моем отеле. Я шла к центру города по слежавшемуся песку. Гостиницы и купальни, покрытые облупившейся краской, были заколочены, и кто-то сгреб все брошенные игрушки в кучки и забыл о них. Красные каное спасателей лежали вверх днищами, а чайки и рыбаки оккупировали парапеты набережной. Я направлялась в Театр Россини, который, как и многие другие театры Ле-Марке, стоял

на месте более старого заведения. Teatro del Sole, как его называли, был устроен в 1637 году в старом здании конюшни. Зрительный зал, наверное, всегда сохранял свою деревенскую атмосферу и свои оригинальные балки, почерневшие от времени. Его украсили несколькими простенькими фресками и поставили в зале несколько кресел для папских делегатов и представительниц прекрасного пола. Однако к началу XIX века местным аристократам захотелось чего-нибудь более элегантного. Мне не нужна была карта, чтобы найти новый театр, который в 1818 году занял место старого, потому что все, что нужно было сделать, это выйти с пляжа и идти не сворачивая по улице Виа Россини, а затем пересечь Пьяцца дель Пополо и достичь границы старого города. Улица была заполнена детьми, направлявшимися в школу, и в то утро Пезаро выглядел чисто вымытым, как будто он освободился от неизбежных проблем, присущих городам большего масштаба.

Театр Россини был одним из, по крайней мере, шестисот театров, построенных или реконструированных в Италии в первой половине девятнадцатого века, и более половины из них были достаточно большими, чтобы принимать оперные постановки^Р. Скрипки были сердцем оперы еще с семнадцатого века, и это, в определенном смысле, делало их важным экономическим фактором - помимо создания рабочих мест в строительной отрасли, опера стимулировала экономику и денежное обращение в городах по всему итальянскому полуострову. Опера привлекала туристов как из других итальянских городов, так и из-за границы и породила тысячи рабочих мест для скрипачей и других музыкантов, оперных певцов, хористов, хореографов, танцоров, декораторов, художников по костюмам, швей и рабочих сцены^Q.

Театр Россини оказался квадратным зданием из песчаника, в котором сохранились оригинальные двери

^Р David Gilmour, *The Pursuit of Italy: A History of a Land, Its Regions and Their Peoples*, Allen Lane, 2011, p. 166.

^Q John Rosselli, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi*, Cambridge University Press, 1984, p. 39.

конюшни Teatro del Sole. Гигантские и покрытые шрамами времени, они были надежно заперты, когда я подошла к театру, но у меня была назначена встреча с администратором, которая попросила меня подойти к входу на сцену и сразу предупредила, что у нас не так много времени, потому что репетиция вот-вот должна начаться. Через маленькую дверь она провела меня наверх, в пыльный коридор, куда выходили двери гримерных. Пройдя через сцену, где уже собирался актерский состав, мы спрыгнули в зал и внезапно погрузились в атмосферу театра, который, возможно, мало в чем изменился с момента его открытия в 1818 году. Скрипачи и другие музыканты разместились между сценой и партером, в котором нескольким счастливицам достались скамейки, а остальные же во время репетиции стояли или ходили по залу.

Четыре яруса богато позолоченных лож возвышались над нами, напоминая ячейки гигантских сот. Акционеры театра, как правило, занимали пространство в середине второго яруса лож. Во время оперного сезона на четыре или пять вечеров в неделю ложа превращалась в семейную *salotto* - гостиную и столовую. Сходство усиливала серия портретов, развешенных на стенах зрительного зала, их позолоченные рамы обрамляли лица представителей самых богатых семей города. Престижность падала с каждым лестничным пролетом ведущим вверх. Менее значительные семьи размещались на третьем и четвертом ярусах, а когда я добралась до самого верха и вышла на балкон пятого этажа, то обнаружила пустую галерею без сидений. Это было место, где обедневшая знать Пезаро смешивалась со средним классом. Публику там было невозможно разглядеть снизу, но в качестве компенсации она получала один из лучших видов на сцену и зал.

Театр Россини рассчитан на 760 мест, но на фотографиях середины XIX века изображены люди, вываливающиеся из лож, набитых зрителями, так что на одном представлении может присутствовать тысяча или более зрителей. Можно было бы ожидать, что эта толпа будет уменьшаться во время представлений следующих за премье-

рой, но этого не происходило. Театр был единственным местом, где можно было бывать в течение сезона. Публика могла опаздывать или уходить раньше, но во время сезона они никогда не пропускали ни одного вечера. И, бывая там, зрители могли проводить большую часть вечера за разговорами, едой, питьем, игрой в карты или даже вздремнуть, но обязательно отрывались от этих занятий, чтобы громко выразить свой восторг после некоторых особо удачных арий, так что певцам приходилось повторять их «на бис». Даже когда казалось, что никто вообще не слушает музыку, ощутимые волны эмоций проносились по залу, а коллективные вздохи и ободряющие крики временами заглушали выступление.

Скрипки были всего лишь маленькой деталью в огромном механизме соучастия и сопереживания, которым была опера в Италии девятнадцатого века. Они напивались потом исполнителей, их окружала тесная толпа в партере, и они задыхались от изобилия запахов дорогих духов, исходящих из лож. Во время перерыва в театр вкатывались тележки, полные жареных рубцов, что добавляло в душную атмосферу запах бойни. В другие времена в оперном театре музыкантам, возможно, пришлось бы терпеть вонь мочи или чего похуже, распространяющиеся из темных углов коридоров и с лестничных площадок, запах подгоревшего ужина, разогреваемого на маленьких печах, которым занимались слуги в коридорах, вестибюлях и дверных проемах. К счастью, Театр Россини был театром девятнадцатого века, и публика в Пезаро соответствовала стандартам девятнадцатого века.

То же самое происходило во время оперного сезона в маленьких театрах по всему Ле-Марке. В Театро делла Фортуна городка Фано, кроме самого театрального зала, жизнь кипела и в огромных вестибюлях, холлах и других общественных местах. Это тоже было обычным явлением в театрах восемнадцатого и девятнадцатого веков, когда эти помещения были оборудованы карточными столами, а театры получали дополнительный доход, функционируя ещё и как казино. Можно было купить билеты, по которым разрешался только вход в

здание. Люди приходили поесть продаваемую в перерыве еду и поиграть в карты. Если они передумали и решили посмотреть спектакль, им приходилось покупать еще один билет, теперь уже в зрительный зал.

К тому времени, когда я оказалась в Пезаро, я уже побывала во многих оперных театрах, величественных соборах и знаменитых дворцах, где на скрипке Льва, возможно, играли элитарную, сдержанную городскую музыку, известную как *musica colta* (академическая музыка). «Тебе, похоже, надоели шикарные скрипки», - заметила одна из моих подруг, и, возможно, она была права. Я захотела узнать о возможной иной жизни скрипки Льва, и вскоре начала воображать, как она играет популярную музыку, которая когда-то разносилась над полям и звучала в пыльных деревнях сельской Италии, а также в её городских рабочих кварталах.

Народная Музыка

Цыганские скрипки и итальянская народная музыка

В каждом регионе Италии была своя местная популярная музыка, свои печальные мелодии о тяжелых утратах, разлуке и несчастной любви, свои радостные: о свиданиях с любимыми, о карнавалах и о Рождестве. Музыка была неотъемлемой частью повседневной трудовой жизни и идентичности различных ремесел и профессий. У рабочих на серных рудниках Сицилии была своя собственная музыка, а у сицилийских рыбаков - своя. Пели докеры в Генуе, повсюду исполняли и слушали свои мелодии *contadini* - пастухи, а крестьяне сочиняли песни для разных работ в течение сельскохозяйственного года. Были песни для посевной и для жатвы, сбора фруктов и сбора оливок. Сегодня многие из этих работ механизированы, и пение уходит в прошлое, но если вам случится оказаться в сицилийской апельсиновой роще во время сбора урожая, вы поймете, что некоторые традиции все же остаются. Утром сборщики пристраивают лестницы к деревьям и забираются вглубь их крон. Будет удачей увидеть после этого хотя бы руку или верх шерстяной шляпы, но вы всегда можете узнать, где сейчас находятся сборщики, просто прислушавшись к звуку песен, которые сопровождают их перемещения от дерева к дереву в течение всего дня.

Музыка в одной маленькой итальянской деревне всегда сильно отличалась от музыки в другой, точно так же, как рецепты хлеба, вкус оливкового масла или диалект, на котором говорят местные жители. Между мелодиями, звучащими на юге на улицах Неаполя и на севере в горных деревнях, всегда существовал столь разительный контраст, что трудно поверить,

что их сочинили в одной и той же стране. Не стоит, однако, забывать, что Италия до объединения в середине девятнадцатого века никогда не была единой страной в политическом смысле. Это затрудняло связи между разными частями полуострова, делало путешествия даже на небольшие расстояния утомительным процессом, который требовал частых остановок на грязных таможенных постах, где корыстные служители проверяли проездные документы путешественников и досматривали их багаж. И горе тем, кому пришлось пересечь территорию, пораженную чумой, потому что тогда вас заставили бы провести несколько унылых недель в карантине.

Трудности, создаваемые для путешественников политическим разделением, усугублялись естественными контурами ландшафта. Апеннины разделяют Италию на две части, вставая, как стена, по ее центру с севера на юг, так что даже в наши дни путешествие с востока на запад оказывается непростым. Попробуйте добраться поездом из Рима, расположившегося на западном побережье, в Пезаро – на восточном, и вам придется сначала ехать на север, в Болонью, а затем пересестись на другой поезд, который повезет вас в обратном направлении на юг теперь уже по восточному побережью.

Все это затрудняло путешествия, но в то же время помогало сохранить местную народную культуру, которая была соединительной тканью в каждом локальном сообществе. Составными частями культуры, сотканной из музыки, песен и танцев, были не только инструменты, на которых люди играли, но и специфические диалекты или языки, на которых они говорили, одежда, которую люди носили, сельскохозяйственные приспособления, которыми они пользовались на полях и в мастерских, а ещё ритуалы и пословицы, отражающие вековой опыт и традиции. Все эти элементы настолько сильно менялись от места к месту, что иногда жители соседних деревень с трудом понимали друг друга.

Musica colta (культурная музыка) была той объединяющей частью культуры, которая, казалось, возвы-

шалась над всем этим пестрым многообразием, потому что на каком бы диалекте население ни говорило, все музыканты выражали свои чувства на одном и том же классическом языке музыки. Не существует никаких указаний на то, по какую сторону этого великого культурного водораздела скрипка Льва нашла свой дом в Италии, и, возможно, она переходила границу между культурной и популярной, народной музыкой, как это происходит сегодня в Британии, когда в один из вечеров музыканты играют шотландскую народную музыку, а в другой они же исполняют Сибелиуса в Королевском Альберт-холле. Я уже достаточно много узнала о специфике профессиональной жизни музыкантов, исполняющих *musica colta*, а теперь с целью воссоздать полную картину, решила отправиться в альпийские долины на границе Италии и Франции, где голоса скрипок по-прежнему являются неотъемлемой частью популярной музыки - *musica popolare*. Эти инструменты довольно поздно добрались до здешних изолированных городов и деревень. Они появились там только в девятнадцатом веке, чтобы присоединиться к шарманкам, которые были там веками, играя вместе с флейтами, варганами и волынками, изготовленными пастухами из овечьих или козьих шкур.

Четырнадцать горных долин в Пьемонте стали надежным прибежищем окситанского языка, который просочился сюда через границу с юга Франции в одиннадцатом веке вместе с музыкой и поэзией трубадуров. Несмотря на подавление, игнорирование и вытеснение на протяжении веков, окситанский язык не просто выжил - примерно половина населения долин сегодня все еще говорит на одном из его многочисленных диалектов, а окситанская музыка настолько популярна, что более шестидесяти групп в Италии исполняют её профессионально.

У обитателей обширной территории Окситании никогда не было страны, которую они могли бы назвать своей собственной, и тем не менее вы можете легко попасть туда, как и я, запрыгнув в автобус возле вокзала в итальянском Кунео и направившись на северо-запад в сторону Валле-Майра. Когда я

отправилась в путешествие, была осень, и предгорья Альп издалека выглядели бархатистыми из-за деревьев с листьями цвета скрипичного лака. Вдоль дороги чередовались полосы скошенной и неубранной кукурузы - лоскутное одеяло из кусков произвольной формы желтого и бледно-зеленого цвета. По мере продвижения от деревни к деревне кукуруза уступала место яблоневым садам, рощам фундука и небольшим промышленным зонам, которые были врезаны в это лоскутное одеяло, как если бы они были просто полями, с которых снимали урожай ещё каких-то экзотических продуктов. Перед одним из них была площадка, заставленная зелеными кранами, и на ней же стайка машин, окруженная заборчиком, как будто гигантских птиц на ферме заперли в загон. Я сошла с автобуса в Дронеро - или Драонье, как сказали бы по-окситански - в начале долины Майра. Городок этот, старомодный и невыразительный, имеет вид места, которое не понаслышке знает о снеге. Сводчатая галерея протянулась вдоль главной улицы, образуя темные пещеры - входы в маленькие магазинчики, в которых продаются кардиганы для старушек, кастрюли для запекания каштанов, перочинные ножи, топоры и пуховики, продаваемые на вес в граммах. Река Майра протекает в нижней части города, ее берега соединяет Понте Дьяболо, великолепный средневековый мост с узкими бойницами в зубчатых стенах.

В наши дни Дронеро не нуждается в защите от врагов, напротив, у него слишком много поклонников. Летом они приезжают в город, чтобы подниматься в горы, а зимой - кататься на лыжах. Я, забронировав себе номер в единственном отеле, который пока еще не был закрыт, оказалась в Дронеро, когда городок отдыхал и восстанавливался в межсезонье. По дороге в гостиницу задержалась, чтобы прочитать афиши, рекламирующие фильмы, концерты и экскурсии в горы, но все даты давно миновали, как будто в конце сентября в Дронеро покончили со всеми развлечениями. Зарегистрировавшись, я попросила у менеджера отеля карту города. Он ответил мне, что все карты у него уже давно закончились, да и зачем ему

пополнять запасы, когда единственное, что подмывало его сказать туристам, это «Что, уже заблудились»?

В отеле было полно сумрачных помещений, темной мебели и мрачных картин. «Возьмите с собой ключ, если задумаете прогуляться, - сказал менеджер, - потому что вам без него обратно в отель не попасть, а я сейчас уйду домой». Ключ был древним и огромным и вставлялся в такую огромную же замочную скважину двери восемнадцатого века, ведущей в мою комнату. Окно комнаты выходило на небольшую площадь и полностью укрытое лозой бальдажуанского горца здание. Листья его уже покраснели, а в горах вокруг нас лежал снег, но я приехала не любоваться этим пейзажем, потому что, в отличие от других приезжих, не была сезонным туристом, моей целью была встреча с Розеллой Пеллерино, научным руководителем *Espaci Occitan*, окситанского культурного центра, библиотеки и музея, расположенных на окраине города. Розелла закончила школу, в которой преподавали на итальянском, дома с матерью и её семьей разговаривала на окситанском, а с родственниками отца общалась на пьемонтском диалекте. Неудивительно, что она выбрала профессию филолога. К тому же Розелла обладала обширными знаниями о музыке, языках и культуре этих долин, и у нее было много друзей среди скрипачей, играющих *musica d'oc*, и музыковедов, которые собирали и изучали эту народную музыку на протяжении многих лет. Далее события разворачивались как бы в два этапа. Поначалу был рассказ и объяснения Розеллы. Мы устроились в библиотеке Культурного центра, и она рассказала мне все о той жизни, что породила столь любимую ею музыку. Она описывала Дронеро девятнадцатого века как место, где, несмотря на тяжелую работу и суровые условия, люди умели веселиться. Все обитатели здешних мест умели играть на музыкальных инструментах, танцевать и петь, и, по её словам, они всегда менялись ролями, так что слушатели и зрители одного дня становились исполнителями в другой день.

До сих пор я естественным образом рассматривала музыку Италии как предмет экспорта, но Розелла объяснила,

что мужчинам и женщинам Дронеро в поисках работы приходилось порой уезжать в далекие края и возвращались домой они с новыми мелодиями и танцами, которые обогащали традиционный репертуар, накопленный в долине на протяжении веков. Некоторые из них спускались летом в города на равнине, чтобы продавать свои сыры, яйца или овощи, винные бочки, миски и ложки, которые они изготавливали зимой из каштанового дерева. Если бы скрипка Льва когда-либо жила такой жизнью, она, возможно, проводила бы лето, веселясь вместе с ними на солнечной площади. Или, если бы она принадлежал пастуху, уходила бы с ним вслед за стадами на высокогорные летние пастбища. Её музыка была бы своего рода компанией в этом изолированном месте. Забавно, что ещё пастухи приручили сурков жить рядом с ними и приносили их потом в городок. Розелла показала мне фотографии детей в Дронеро с этими необычными домашними животными на плечах, которые занимали место где-то между морской свинкой и терьером.

Люди, возвращающиеся из этих относительно коротких путешествий, могли привезти с собой несколько новых мелодий, но именно те, кто уезжал дальше, повлияли в большей степени. Некоторые из них слесарили или точили ножи на площадях больших городов на севере Италии, другие нанимались прачками в Лондоне или Париже, а были и такие, что отправлялись в Прованс собирать лаванду или оливки. Среди этих гастарбайтеров всегда были не только скрипачи, но и музыканты, игравшие на других инструментах, и имена некоторых из них до сих пор вспоминают в долинах. Джованни Конте - или Брига, как его называли - каждую зиму отправлялся пешком во Францию и Испанию, иногда проводя там долгие годы. Он был человеком-оркестром и пел песни долин. Джованни играл на шарманке, бил по барабану на плече колотушкой, которой он управлял с помощью веревки, привязанной к его лодыжке, и, не сбиваясь с темпа, позванивал колокольчиками, прикрепленными к его шляпе.

Все, что Розелла рассказала об окситанской музыке в

своей долине, осталось бы лишь воспоминанием о далеком прошлом, если бы не Джанпьеро Боскери, которого она пригласила рассказать мне о своей работе. Это была длинная история, но он приступил к рассказу так решительно, что стало понятно, что он лишь недавно оставил свою деятельность адвоката в Салуццо. История началась в 1970-х годах, когда Джанпьеро стал регулярно проводить лето в Сан-Маурицио-ди-Фрассмо, деревне высоко в долине Валь Вараита. «Мне было 20, когда я впервые оказался там – рассказывал он, - я был уже студентом и изучал право. В деревне было много молодых людей примерно моего возраста и младше, да к тому же множество детей эмигрантов из Прованса или Парижа». Долгими летними вечерами всем хотелось танцевать, но Боскери и его друзьям такое занятие быстро наскучило, главным образом потому, что единственным музыкантом в деревне был старик, который мог сыграть только пару мелодий на губном органе, и им приходилось танцевать одно и то же снова и снова. Дошло до того, что молодежь стала просить пожилых людей в деревне научить их традиционным окситанским танцам.

«Я попросил соседа показать мне в любое удобное ему время последовательность шагов, - вспоминает он, - а затем продолжил упражняться, пока у меня не получилось так, как надо». Джанпьеро понял, что танцы, музыку и песни, которые он разучивал, необходимо записать, чтобы сохранить их и после того, как пожилые люди в деревне покинут этот мир, и между 1971 и 1975 годами он каждую неделю проводил воскресенья обходя дома в Сан-Маурицио и других деревнях, где записывал музыку, песни и танцы. «Поскольку говорил я на окситанском языке, - вспоминает он, - для меня были открыты все двери. Хотя люди меня и не знали, я был своим, как бы одним из членов их семьи». Боскери не был профессиональным этномузыковедом, но утверждает, что подошел к задаче сохранения музыки с той же научной строгостью, как и к изучению права в университете. Шло время, и один из его друзей, который знал, как расшифровывать записи, стал

помогать ему. Несмотря на отсутствие музыкального образования, Боскери обнаружил, что может выявить любые неправильные ноты в записях, потому что, как он выразился, «музыка была внутри меня».

За годы своих поисков Боскери записал более двадцати танцев и множество местных вариаций. «И когда я находил и осваивал их сам, - рассказывал он, - я учил своих друзей танцевать, таким образом старые танцы оставались живыми, а не превращались в «музейные экспонаты». То, как Боскери и его друзья танцевали каждое лето, впечатлило других молодых людей в деревнях, которые всегда стыдились старых традиций долины перед приезжими. Теперь они начали присоединяться к танцам, да так, что проект Боскери шаг за шагом возродил культуру музыки и танцев в долине с успехом, на который он в начале и не надеялся. «Пытаясь что-то возродить и облачаясь для этого в местные народные костюмы, мы не были похожи на обычный танцевальный ансамбль, - вспоминал он. - Мы просто танцевали, как в деревне по вечерам; это не было спектаклем, а первые, кто научился танцевать таким образом, вовсе не были великими танцорами. Но у тех молодых, что продолжили нашу работу, было уже больше мастерства, потому что их учили бабушки и дедушки. Теперь им за сорок, и они учат своих детей, и традиция, таким образом, живет. В наши дни многие дети учатся играть на шарманке или аккордеоне, появилось много местных исполнителей и учителей, которые проводят уроки танцев в стиле «окситано» в школах от Генуи до Турина».

Боскери сделал несколько записей популярного в долинах окситанского скрипача Джузеппе да Роуза. Но то, что он рассказал мне о скрипке Роуза, было обескураживающим, потому что значительно снижало вероятность того, что скрипка Льва когда-либо была окситанским инструментом. Как и многие другие жители долин Пьемонта, Роуз и его жена годами работали в Париже. Именно там, Роуз и купил скрипку, на которой играл до конца своей жизни, завещав жене присмотреть за ней, после его смерти, или, по крайней мере, как

он довольно резко выразился, «не позволить внукам таскать ее по дому за порванные струны, как собачку на поводке». Боскери за годы путешествий повидал множество скрипок в долинах и утверждал, что большинство из них французские. Вот вам и мое видение скрипки Льва в этой романтической альпийской обстановке. Розелла даже дала этому логичное объяснение: тропы, спускавшиеся по склонам гор во Францию, были намного проще, чем те, что вели в Италию, поэтому связи окситанских скрипачей с Францией и приобретение инструментов именно там было вполне объяснимым и естественным.

Роуз неукоснительно следовал традициям. Он продолжал играть, сохраняя песни и танцы девятнадцатого века, пока ему не исполнилось восемьдесят. Уже после его смерти, последовавшей в 1980 году, усилия Боскери вдохновили молодых скрипачей и других музыкантов на новый подход к традиционной музыке, и произошел такой взрыв интереса, что сегодня вы можете увидеть огромные толпы людей, танцующих под *musica d'òc*, почти в любой вечер недели во многих итальянских городах: Генуе, Турине и даже в Милане, а летом - на фестивалях в горах. А если бы вы заглянули в *Espaci Occitan* в тот же день, что и я, вы увидели бы, как Боскери и Розелла торжественно танцуют в холле библиотеки.

Лев купил свою скрипку в России у старого цыгана, и теперь я решила, что мне необходимо больше узнать о цыганской музыке в Италии, сделав это одной из целей моего необычного путешествия в поисках разгадки старинной истории, которая после рассказа Грегга не отпускала меня вот уже несколько месяцев. А начала я с посещения Сантино Спинелли. Этот цыганский ученый и писатель, известный неутомимой борьбой за права своего сообщества, был к тому же и талантливым аккордеонистом. Такое количество занятий делало его очень занятым человеком, и я так и не смогла связаться с ним по электронной почте. Однако его жена прислала мне любезное письмо и расписание всех выступлений Alexian Group, группы ее мужа, часть из которых должна была состояться в Италии, а часть - за границей. Мне подходила

только одна дата, и это означало, что я смогу услышать Спинелли как раз во время его выступления в родных местах в Абруццо, регионе, который соединяет полноватую талию Италии с ее изящной нижней частью.

Поезд не спеша двигался вдоль восточного побережья на юг по линии, которую построили ещё при Муссолини, чтобы связать Болонью с Меццоджорно. Если бы фашистские инженеры испытывали хоть минимум сочувствия к отдыхающим на побережье, они бы пробили железнодорожный туннель сквозь гору, но они этого не сделали, и мы ехали вдоль рядов шалашей и навесов, построенных купальщиками на пляже из каких-то палочек и брошенных по окончанию сезона, напоминая останки какой-то былой цивилизации. В центральных районах Италии была уже осень. Подсолнухи отцвели и склонили свои плоские головы, а над вспаханymi полями перелетали с места на место стаи птиц.

О том, как все сложилось в Абруццо, надо рассказать подробно, иначе может оказаться непонятной логика моих дальнейших изысканий. Я тщательно подготовилась к нашей встрече, прочитав одну из книг Спинелли. Там говорилось, что цыгане-рома - или ром, как их называют в Италии - жили в Абруццо с давних времен, и их присутствие в здешних местах нашло отражение в городской топонимике. Например, в старом квартале Рипатеатина недалеко от Кьети вы можете спуститься по Виа делло Зингаро - Цыганской улице, подняться на Салита делло Зингаро, Цыганский холм, или выйти на Ларго делло Зингаро, Цыганскую площадь^а.

Как и другие общины, давно обосновавшиеся в центральной и южной Италии, первые рома в Абруццо, вероятно, спасались от османского вторжения в районы своего проживания на востоке, в Византийской империи. Им пришлось кочевать по территории, которая сейчас является бывшей Югославией, ненадолго обосноваться в империи Габсбургов, а затем пересечь границу во Фриули-Венеция-

^а Santino Spinelli, *Roma, Genti Libere, storia, arte e cultura di un popolo misconosciuto*, Dalai editore, p. 76.

Джулия и направиться на юг в Абруццо^b. Язык рома-абруцци до сих пор хранит в себе напоминания об их путешествии по Европе в словах, происходящих из немецкого и сербско-хорватского языков^c. У них свой собственный музыкальный репертуар, но имеются тонкие различия между песнями и танцами каждой общины рома в Италии. Однако, для их музыки, как для цыганской музыки вообще, типичными были плавные мелодии и сложные ритмы, которые у абруцциано стирали границы между культурной и популярной музыкой благодаря влиянию таких итальянцев, как Россини, Верди и Доницетти^d.

Я сошла с поезда в Пескаре, взяла напрокат машину и направилась на юг, в сторону Ланчано, красивого городка, разместившегося на таком крутом холме, что мне приходилось ехать по некоторым улицам на первой передаче и спускался по ним с полузакрытыми от страха глазами. Ланчано довольно известен в мире благодаря чуду, явленному в восьмом веке скептически настроенному монаху, чья вера возродилась, когда он увидел, как хлеб и вино во время причастия превратились в настоящую плоть и кровь. В наши дни его известность растет на более материальной основе. Это родной город Сантино Спинелли, и его усилия в сочетании с усилиями просвещенного городского совета сделали город одним из немногих мест в Италии, где народ рома чувствует себя желанным гостем. Или, как кто-то позже объяснил мне, «в Ланчано дует приветливый нежный ветер, и мы можем только надеяться, что однажды он пройдет по всей остальной Италии».

На следующее утро я вновь уже ехала по автостраде, чтобы посетить конференцию, посвященную замалчиваемому геноциду рома и синти во время Второй мировой войны^e. Главный лекционный зал университета в Кьети уже был

^b Ibid., p. 82.

^c Ibid.

^d Ibid., p. 268.

^e Синти именуют цыган, живущих в Западной и Центральной Европе, а рома – это цыгане, живущие в Восточной и Южной Европе.

заполнен учениками из местных средних школ, а открыть заседание должно было выступление Алексан-Группы. Я сидела «на камчатке» вместе с непоседливыми учениками, болтунами, которые веселились, свободно приходили и уходили за спинами учителей, которые почему-то не обращали никакого внимания на их проделки. Но даже эти непоседы были потрясены, когда заиграла группа Спинелли. Было всего десять часов утра, и все же с первой до последней ноты музыка звучала с силой, разжигающей страсть, смешанную с радостью и тоской, с маниакальной энергией, изобилием и горем. Сантино был в центре сцены, доводя на своем аккордеоне мелодию до кульминации, в то время как его сын на скрипке исполнял вариации, от которых замирало сердце, а его дочери подчеркивали ритм на контрабасе и арфе. «Хеп, хеп, хеп!» - кричал Сантино, и вскоре мы все хлопали в такт музыке, а некоторые дети танцевали в проходах.

Музыка закончилась слишком быстро, и мы, следуя программе, перешли к не столь ярким утренним лекциям о забытой трагедии войны, об истории, которую мы предпочитаем не вспоминать, о миллионе цыган и синти, истребленных нацистами и фашистами. Рома называют это *Samudaripen*, что дословно переводится как «все мертвы». Этот геноцид никогда не был признан итальянскими властями, и во всей Европе был воздвигнут лишь один мемориал погибшим, хотя есть надежда, что это скоро изменится.

Воспользовавшись возникшей паузой перед заседанием, я спустилась к сцене, чтобы поговорить со Спинелли. Не одной мне пришла в голову подобная мысль, но пробившись через толпу поклонников, я схватила его за руку и прокричала: «Сантино, это я, я приехала из Великобритании, чтобы поговорить с тобой!» Если бы я знала масштаб мероприятий, в организации которых он участвовал, я бы никогда не выбрала эту неделю для своего визита, но он удержал мою руку и сказал в ответ: «Давайте вместе поужинаем сегодня вечером в Ланчано». «Где?» – и когда толпа, казалось, снова нас разделила, он успел крикнуть: «Театро Фенароли».

Teatro Fenaroli — это большой театр девятнадцатого века, расположенный в переулке у площади Пьяцца-Плебекито в Ланчано. Я должен была догадаться, но, тем не менее, я была удивлена, обнаружив в соседнем здании кафе человек на двести. Вы легко могли издалека узнать Сантино в любой толпе, всегда окружающей его, по сиянию белоснежного пиджака. Мне пришла в голову мысль, что у всех этих людей есть гораздо более важные вещи для обсуждения с Сантино, чем интересующая меня история скрипичной музыки рома в Италии. Я ковыряла миниатюрную лазанью крошечной деревянной вилкой, потягивала просекко и разговаривала со всеми, кто ко мне обращался. Меня окружали люди с глубоко затаившейся печалью, люди, объединенные памятью о событиях, которые оставили в истории каждой здешней семьи глубокий след, и это делало любые вопросы о музыке, которые у меня могли возникнуть слишком неуместными, чтобы задавать их в такой обстановке. Некоторое время я сидела вместе с парой участников конференции, серьезными, эрудированными цыганами, и рассказала им, зачем я приехала. «Да вы прямо настоящий ученый», — сказал я одному из них, и он действительно таким и оказался. В то утро он рассказывал о результатах исследований относительно медицинских опытов, которые нацисты проводили над детьми рома. «Я хочу написать что-нибудь о скрипичной музыке цыган, — сообщила я ему, — что вы мне посоветуете?» «Просто будьте очень, очень осторожны, — ответил он, — знаете, иногда мне требуется три месяца, чтобы написать единственное предложение, и что если вы расскажете что-нибудь не так, то это уже останется навсегда». «Тогда никакой спешки», — могла бы я сказать, но промолчала.

После ужина мы все пошли в театр по соседству на вручение призов конкурса искусств *Amico Rom* (Друг Цыган). Спинелли организывает это мероприятие в течение двадцати пяти лет, выбирая комитет экспертов для присуждения призов художникам, писателям, актерам, музыкантам и режиссерам из представителей общин рома и синти со всей Европы. Призы

также вручаются любому члену сообщества *gadjo* (не рома, но проживающий среди рома, или наоборот рома, живущий вне сообщества), который проявил приверженность защите прав или отстаиванию культуры рома. В ту ночь Сантино был церемониймейстером и выбрал знаменитостей из международного сообщества рома, поручив им вручение всех призов. Когда дело дошло до премии, присужденной Первой Скрипке местного симфонического оркестра, он пригласил Орхана Гальюса, основателя общеевропейской радиостанции рома, вещающей из Амстердама. Я перекинулась парой слов с Гальюсом раньше, а теперь увидела, как он ловко вскочил на сцену и прошел в центр с трофеем в руках. Подойдя к скрипачу, он сказал: «Предлагаю обмен. Я дам тебе приз, а ты отдашь мне свою скрипку». Сантино был в восторге. «О, Орхан! - проревел он в микрофон. - Великолепно! Ты собираешься играть для нас?» Гальюс взял скрипку и смычок у сбитого с толку хозяина, поднял руку, словно собираясь играть, и повернулся к публике. Позже я даже подумала, не искал ли он в зале меня, когда сказал: «То, что я рома, не значит, что я умею играть на скрипке». Не стану утверждать, что он обращался именно ко мне, но я все равно его услышала и поняла.

Писать о роли скрипки в музыке рома банально, но следует подчеркнуть, что этот инструмент нашёл свое место и в цыганской музыке, и во всех других музыкальных культурах на итальянском полуострове. Спинелли, исследующий историю цыганской музыкальной культуры, в своей книге определяет музыку, передаваемую из поколения в поколение, от старых к молодым как средство воспитания и поддержания чувства идентичности в семье или сообществе. Настоящая музыка, по словам Сантино, живет в семье, где она является «выражением души» и средством сохранения и передачи памяти, традиций и чувств^f.

Основное событие фестиваля состоялось следующим утром, когда я присоединился к небольшой толпе, собравшейся

^f Santino Spinelli, *Rom, Genti Libere, storia, arte e cultura di un popolo misconosciuto*, Dalai editore, pp. 259—60.

в парке на окраине Ланчано, чтобы стать участниками открытия мемориала всем цыганам и синти Европы, погибшим в результате геноцида во время Второй мировой войны. Играл городской оркестр, мы стояли под морозящим дождем, и наши сердца бились в унисон с выступающими, прибывшими из разных стран мира. Когда открыли памятник – цыганка прижимает к себе ребенка, а её длинная юбка зацепилась за колючую проволоку, я опустила глаза: настолько тяжело было видеть глубину скорби и печали на лицах вокруг меня.

Я обещала рассказать вам все о моем путешествии в поисках цыганской музыки, и вот теперь могу сделать это. Вернувшись на поезде в Пескару, я направился на север в сторону Флоренции, где условилась встретиться с сестрой Джулией Болтон Холлоуэй. Я знакома с сестрой Джулией с тех пор, как взяла интервью о ее необычной работе смотрителем протестантского кладбища во Флоренции. Ей не платят за работу, поэтому она живет на одну скромную пенсию. Точнее, на часть её, потому что оставшиеся деньги она использует на оплату услуг членов общины рома, которые поддерживают порядок на кладбище. Она платит женщинам из общины за посещение уроков грамотности, которые для них организовала сестра Джулия, чтобы те могли научить своих детей читать и писать. Я подумала, что если кто-нибудь и может представить меня цыганским музыкантам, так это сестра Джулия.

Я знаю Флоренцию с тех пор, как жила там в подростковом возрасте. Вода в этом городе по-прежнему пахнет затхлой стариной, и даже открытие крана напоминает мне о том волнении, что я испытала, впервые оказавшись вдали от дома. Когда я встретила сестру Джулию, она сразу объяснила, что знакомые ей семьи ромов были ремесленниками, а не музыкантами. И опять, когда я попытался узнать о музыке цыган в Италии, все пошло не так, как я надеялась. Я помню, что, когда я начинала жить там, на ступенях Дуомо всегда играли музыканты, да и позже, припоминается, они там были, но вот во время теперешнего визита я не смогла найти ни одного музыканта-цыгана на улицах.

И поэтому вместо того, чтобы узнать о музыке цыган во Флоренции, я встретила друзей-рома сестры Джулии и узнала, каково им жить в Италии сегодня. В воскресенье утром она повела меня на мессу для бездомных. За церковью были сложены какие-то мешки и висело приглашение на завтрак после службы. Мы устроились в первом ряду, и вскоре скамейки позади нас заполнились бездомными и кучкой цыганок в длинных юбках. После проповеди о всеобщей любви пришло время причастия. «Почему никто из рома не подходит к алтарю?» - шепотом спросила я у Джулии. «Потому что некоторые люди в епархии не верят в действенность причастия по отношению к цыганам», - ответила она, как мне показалось, нарочито громко. Я любила Флоренцию с давних времен, но во время этого визита я неожиданно увидела изнанку города и поняла, что на самом деле никогда его по-настоящему не знала.

Часть четвертая

Дважды Плененная

Судьба «старых итальянцев» во время Второй Мировой войны

У меня есть друг, который любит старые машины. Не старинные, не спортивные, а просто старые, разбитые машины. Каждый свой выходной он проводит в гараже: возится с их двигателями, чинит порванную обивку и восстанавливает кузова, и так, пока они снова не станут сияющими, а моторы не начнут ровно урчать. Вот и я не могла остановиться в попытках сделать историю жизни скрипки Льва более связной, логичной, и со временем начала задаваться вопросом, не напоминала ли я в чем-то моего друга. Я уже ликвидировала прореху в её истории с различными музыкантами-мигрантами, и теперь почувствовала, что должна рассмотреть более драматичную возможность того, что скрипка Льва пересекла Европу и попала в Россию вместе со многими тысячами других инструментов, украденными во время Второй Мировой войны. Следуя этим путем, я неизбежно обращалась к некоторым из самых уродливых и самых тяжелых глав войны, и необходимость окунуться в эту боль, в эти страдания под столь несерьезным предлогом заставляла меня чувствовать себя так неудобно, что я провела пару дней, почти уверенная в необходимости оставить свою затею. Но только этот путь вел меня к реальной и достоверной истории скрипки Льва в России.

Когда мы вспоминаем о Второй Мировой войне, скрипки — это не первое, что приходит на ум, но стоило мне

заинтересоваться их судьбой во время войны, как я нашла их повсюду. Иногда они оказывались в руках мародерствующих оккупантов, иногда в грудах вещей, сваленных на железнодорожных станциях концентрационных лагерей. Я обнаружила не только сами скрипки, я узнала, что и их голоса, и музыка остались в истории нацистской Германии и войны. Их культурное влияние было трезво оценено, как только Гитлер стал канцлером в 1933 году. Почти сразу он принял закон, запрещающий евреям работать в государственном секторе, так что еврейские музыканты были уволены из финансируемых государством оркестров городов, оперных и драматических театров. Это нанесло заметный ущерб струнным секциям оркестров по всей Германии, потому что, как всем уже было известно, непропорционально большое количество скрипачей были евреями. Затем нацистская партия обратила свое внимание на музыку, которую исполняли эти обескровленные оркестры, убрав произведения еврейских композиторов - прошлых и настоящих - из концертных программ и радиопередач.

Это оказалось еще одним способом заглушить голоса скрипок, потому что среди произведений, которые теперь были запрещены для исполнения, оказались скрипичные концерты Мендельсона и Шенберга. В навязываемом искаженном видении мира, построенном на идеологии антисемитизма, даже произведения Генделя и Моцарта пришлось подвергнуть ревизии. Гендель для своих ораторий использовал тексты из Ветхого Завета, и это можно было исправить, только превратив «Иуду Маккавея» в «Вильгельма Нассауского», а «Евреи в Египте» стали «Монгольской Яростью». Преступлением Моцарта было его сотрудничество с еврейским либреттистом Лоренцо да Понте над «Волшебной флейтой», «Женитьбой Фигаро» и «Доном Джованни». Решение этой проблемы новые власти видели в исполнении опер на немецком языке, хотя для нацистов было болезненно, что самые популярные переводы уже были сделаны в конце XIX века дирижером-евреем

Германом Леви^а.

По мере распространения и укоренения в немецком обществе антисемитизма разграбление еврейской собственности в Германии и Австрии стало повсеместным явлением. Некоторые еврейские семьи пострадали от безнаказанных краж со стороны соседей или прохожих, решивших воспользоваться случаем, а другие стали объектом санкционированных правительством грабежей, осуществлявшихся оперативными группами, созданными в составе гестапо под кодовым названием *Möbel-Aktion*, «Операции с движимым имуществом». Они были созданы в 1938 году для опустошения домов еврейских семей, которые бежали, были депортированы, заключены в тюрьмы или убиты. Это было грязное и неприкрытое ограбление. Скрипки были конфискованы вместе с собраниями предметов, копившимися годами в семьях и хранившими семейную память: фарфором и детскими игрушками, кастрюлями, картинами и украшениями, которые напоминают каждому поколению как о значимых, так и о самых обыденных событиях в семейной истории; о географии их миграций и расселений; их находок и потерь, их стремлений, энтузиазма, вкусов и убеждений. На скрипке, оказавшейся в имуществе таких семей, могли играть в течение нескольких поколений на бар-мицвах, семейных свадьбах и похоронах, так что она превратилась в своего рода сосуд, переполненный воспоминаниями. Лишенное семейных контактов, это хранилище памяти утрачивало свой высокий смысл.

Скрипки и все другое имущество, похищенное *Möbel-Aktion*, было рассортировано, отремонтировано и переупаковано на складах, созданных нацистами в центре Парижа. Эту угнетающую, печальную работу проделали еврейские работники из лагеря для интернированных в одном из пригородов. Ежедневно они сортировали и обрабатывали тысячи ящиков и, как говорят, иногда находили начатые, но так и не дописанные

^а Erik Levi, *The Aryanization of Music in Nazi Germany*, *The Musical Times*, vol. 131, no. 1763 (January 1990), pp. 19—23.

письма и даже тарелки с едой^b.

Möbel-Aktion изъяс скрипки неидентифицированного происхождения из реквизированного имущества и продал их, чтобы собрать деньги на военные нужды, или передал их арийским студентам, чьи собственные скрипки погибли при бомбардировках союзников. Между тем, «старые итальянцы» и другие прекрасные скрипки изымались с совершенно другой целью. После поездки в 1938 году в Италию и посещения музеев Флоренции, Рима и Неаполя Гитлер задумал создать новый «Фюрер-музей» в австрийском городе Линц, где лучшие антикварные скрипки были бы выставлены вместе с шедеврами других искусств, вывезенными из оккупированных стран Европы. Музей должен был стать украшением новой культурной столицы Германии, в которую Гитлер, страдавший манией величия, мыслил превратить свой родной старинный город. Предполагалось построить новый университет, оперный театр и консерваторию. И, как будто всего этого было недостаточно, в Линце должны были появиться симфонический оркестр, способный соперничать с оркестрами Берлина и Вены, оркестр национального радио и планировалось учредить ежегодный музыкальный фестиваль в честь Брукнера, точно так же, как Байройт сделал это в память о Вагнере^c.

«Старые итальянцы» стали мишенью спецподразделения под названием *Sonderstab Musik*, созданного в 1940 году для сбора коллекции инструментов мирового уровня, которую Гитлер мечтал увидеть чем-то вроде музея, укомплектованного компетентной командой музыковедов, ученых и специалистов по инструментам, в реальности ставших мародерами без моральных принципов, следовавшими за армией после нацистского вторжения во Францию, Голландию и Бельгию, и занимавшихся изъятием прекрасных старинных скрипок вкупе с другими ценными инструментами, старинными нотами, книгами и рукописями. Каждая украденная

^b Robert K. Wittman and David Kinney, *The Devil's Diary: Alfred Rosenberg and the Stolen Secrets of the Third Reich*, William Collins, 2016, p. 362.

^c Erik Levi, *Music in the Third Reich*, Macmillan, 1994, pp. 212—13.

таким образом скрипка была идентифицирована, оценена и зарегистрирована, после чего была тщательно упакована в ящик и отправлена в Берлин. Только одна из этих подробных инвентаризаций пережила войну. Сохранился девяносто-пятистраничный машинописный список реквизированных инструментов, хранившихся в оккупированном Париже. Среди драгоценных образцов были шедевры Амати, две скрипки Страдивари и Гварнери дель Джезу^d.

К 1942 году почти 70 000 еврейских семей из Франции, Голландии и Бельгии были депортированы и лишены предметов материальной и духовной культуры, которые окружали их. Совокупный доход от продажи украденных товаров и средств, конфискованных у еврейских предприятий и с банковских счетов, составил почти 120 миллиардов рейхсмарок - более 12 миллиардов фунтов стерлингов в то время - достаточно, чтобы профинансировать треть нацистского военного бюджета.

Нацисты лишили еврейских скрипачей их инструментов и работы, они заставили замолчать скрипичную музыку еврейских композиторов прошлого и настоящего, но скрипки все же остались неотъемлемой частью повседневной жизни - в концентрационных лагерях, куда было интернировано так много евреев. В период с 1939 по 1943 год в Италии и на оккупированных территориях было построено более сотни концентрационных лагерей. В большинстве из них содержались военнопленные и политические противники фашистов, но многие из них стали промежуточными лагерями депортации заключенных евреев, цыган и сексуальных меньшинств на пути, который заканчивался в лагерях смерти к северу от Альп.

Можно услышать мнение, что музыка помогла некоторым людям выжить в концентрационных лагерях, но Шимон Лакс, польский скрипач, ставший дирижером лагерного оркестра в Освенциме, решительно отверг романтическое заблуждение, что «музыка поддерживала души истощенных узников и

^d Howard Reich and William Gaines, *How Nazis Targeted the World's Finest Violins*, in *Chicago Tribune*, 19 August 2001.

дала им силы выжить»^е. По его словам, «музыка поддерживала дух (или, скорее, тело) только музыкантов, которым не приходилось выходить на каторжные работы и которые могли питаться немного лучше»^ф. Тем не менее, он воспринимал свое собственное выживание как серию чудес, все с участием музыки. Сначала его приняли в оркестр лагеря несмотря на то, что он нарушил запрет на исполнение произведений еврейских композиторов и исполнил концерт для скрипки Мендельсона на прослушивании. Затем его повысили до должности переписчика нот и главного аранжировщика оркестра мужского лагеря Биркенау, в этом качестве Лакс записывал марши по памяти и сочинял новые в немецком стиле. Он нигде не упомянул, откуда взялся инструмент, на котором он играл, но известно, что чиновники СС конфисковали скрипки для оркестра в окружающих Освенцим городках^г.

Лакс описывает «море людей», прибывающих в вагонах для перевозки скота на станцию Освенцим, где их заставляли бросить прямо на платформе все, что они привезли с собой. В этих «грудах чемоданов, сумок, тюков и свертков с едой, алкоголем, драгоценностями, деньгами, золотыми монетами, наверняка были и скрипки, но всех этих вещей их владельцам более не суждено было увидеть». Жак Струмса, музыкант-любитель из Греции, писал о том, что привез с собой скрипку, когда его депортировали в 1943 году. Когда поезд прибыл в Биркенау, он одной рукой поддерживал беременную жену, а в другой руке нес скрипку, но его разлучили с обеими^h.

Каким бы ни был их путь в Освенцим, Лакс был поражен собранием медных и деревянных духовых инструментов, висящих на стене в оркестровой казарме, и грудой футляров для скрипок, лежащих на специально изготовленной полке. Держа скрипку в руках, он обнаружил, что впервые может

^е Szymon Laks, *Music of Another World*, Northwestern University Press, Illinois, 1989, p. 5

^ф Ibid, p. 117.

^г James A. Grymes, *Violins of Hope*, Harper Perennial, 2014, p. 116.

^h Ibid, pp. 111—12.

смотреть на электрические провода, окружающие лагерь, без соблазна броситься на них и покончить с собой.

Лагерный оркестр состоял из талантливых любителей и профессиональных музыкантов из военных и симфонических оркестров. Они играли марши каждое утро, когда заключенные направлялись на принудительные работы, и снова, когда они возвращались в лагерь, порой неся или волоча тела тех, кто умер от истощения, голода или болезней. По мере роста числа узников лагерей могло потребоваться до двух часов непрерывного исполнения музыки, чтобы проводить их на работы утром и столько же времени, чтобы встретить вечером. Оркестру также было предписано давать концерты легкой музыки на открытом воздухе каждое воскресенье днем, а также создавать жизнерадостный фон во время визитов нацистских вождей или представителей Международного Красного Креста.

Генри Мейер был одним из скрипачей в оркестре мужского лагеря Биркенау. У него была репутация вундеркинда, и офицеры СС в лагере вскоре включили его в небольшой ансамбль, игравший на их вечеринках. «Что мы играли для них? - вспоминал он. - Американские мелодии, хотя американцы и были их главными врагами. Каких композиторов? Гершвина и Ирвинга Берлина - евреев. Кто играл? Евреи. А кто слушал и подпевал этим глупым песенкам, от которых по лицам слушателей катились слезы? Члены СС, наши мучители. Какая гротескная ситуация!»ⁱ. Лакс отметил также необычайно сильное эмоциональное воздействие исполняемой ими музыки на тюремщиков. «Когда эсэсовец слушал музыку, - пишет Шимон, - он каким-то странным образом становился похожим на человека. Голос его терял типичную резкость, он внезапно приобретал простоту, и с ним можно было разговаривать почти на равных»^j.

Законное право собственности на итальянские скрипки в Европе уже было отменено, но потом произошла еще одна

ⁱ Ibid., p. 134, цитируется рассказ Генри Майера.

^j Цитата из James A. Grymes, *Violins of Hope*, Harper Perennial, 2014, p. 134.

серьезная перестановка - в июне 1941 года Германия вторглась в Россию, и нацистские войска вели себя там с такой жестокостью, что в 1943 году Советское правительство приняло решение лишить Германию прав на все виды собственности в качестве компенсации за разрушенные исторические дворцы и церкви, опустошенные деревни и разграбленные художественные галереи и библиотеки. Компенсацию за эти ужасные потери должны были взыскать Красная Армия и ряд трофейных команд, сопровождаемых группами экспертов во всех областях искусства. То, что произошло потом, было описано как «самое масштабное секретное изъятие похищенных культурных ценностей в истории человечества»^k.

Министерство культуры СССР собрало в состав трофейных команд искусствоведов, экспертов, исполнителей-инструменталистов, музейных работников, реставраторов картин и художников. Им было приказано искать «культурные ценности», в том числе музыкальные инструменты. Советское правительство хотело скрыть эту секретную операцию от союзников, и поэтому, хотя члены трофейных команд были гражданскими лицами, все они были обмундированы в форму офицеров Красной Армии.

Команды следовали непосредственно за войсками, но эффективное выполнение их задачи было проблематичным, потому что Красная Армия уничтожала противника и любые препятствия, сметая всё и всех на своем пути. «Мы мстим за все, что творили враги на нашей земле, - написал один из бойцов в письме домой, - и потому наша месть справедлива. Огонь за огонь, кровь за кровь, смерть за смерть». Все чины участвовали в том, что стыдливо называли реквизициями, да так, что коменданты занятых территорий были слишком заняты «сбором часов, пишущих машинок, велосипедов, ковров, пианино» вместо того, чтобы уделить должное внимание охране крупных загородных усадеб, театров и музеев. У каждого был свой личный интерес, и скрипки, не занимавшие

^k Akinsha Kozlov, *Stolen Treasure*, Weidenfeld, 1995, p. xvi.

много места, но имевшие большую ценность, были желанным объектом реквизиций.

Трофейные команды находили итальянские скрипки в музейных коллекциях, в домах немецких граждан и в секретных хранилищах предметов, захваченных нацистами во Франции, Бельгии и Нидерландах или конфискованных у евреев, направлявшихся в концентрационные лагеря. Трофейная команда 1-го Украинского фронта решила, что обнаружила собрание драгоценных скрипок, когда наткнулась на четыре поврежденных футляра для скрипок в нацистской комендатуре в Силезии. Скрипки хранились в тайной кладовой вместе с пианино, велосипедами, швейными машинками и радиоприемниками, и когда они вынули их из футляров, у них в руках оказалась одна, подписанная «Страдивари 1757» года, и другая, помеченная как «Амати» с неразборчивой датой. Однако при последующем осмотре в безопасном месте от их внимания не укрылось, что первая скрипка была датирована двадцатью годами после смерти Страдивари. Там же нашлись еще несколько инструментов «Страдивари» и «Амати», но эксперты поняли, что ни одна из скрипок не была подлинной.

В каком-то смысле, скрипки, перемещаемые между Россией и Германией, ничем не отличались от всех других предметов, изъятых из музеев и частных домов во время Второй Мировой войны. Они были таким же «реквизитом», как мебель, одежда, наручные часы, пианино и детские игрушки, которых лишились еврейские семьи, или же как протезы, женские волосы, деньги и золотые зубы, изъятые у живых и мертвых в концентрационных лагерях. И все же скрипки были чем-то большим. Их голоса были символом праздников в еврейских местечках Восточной Европы и в гетто, их голосами звучала уличная музыка, которую играли странствующие еврейские музыканты по всей Европе, с ними ассоциировалась музыка, написанная известными еврейскими композиторами, и исполняемая известными еврейскими музыкантами. Изымая скрипки, нацисты делали еще один шаг к достижению своей конечной цели - стереть все следы еврейской культуры.

Неужели скрипка Льва попала в этот ужасный процесс? Никогда бы не узнала о том, но исследование еще одной версии её жизненной истории привели меня в такие места раздираемой войной Европы, в которых я иначе никогда бы не оказалась.

Полный Круг

Возрождение Кремоны

Пока скрипки из Кремоны перемещались по Европе, в их родном городе происходило нечто невообразимое. Поначалу казалось, что город совершенно забыл о скрипичном ремесле, лежащем в основе его истории и славы на протяжении, по крайней мере, двухсот лет, но незадолго до Второй Мировой войны началось медленное возрождение сначала интереса к истории скрипичного дела, а потом и самого ремесла лютерии. Если вы хотите увидеть, с чего началась эта медленная революция, вам нужно отправиться в Музей Скрипок Кремоны на площади Маркони. Пройдите по галерее, украшенной переливающимися в солнечном свете великолепными инструментами, и войдите в комнату, уставленную сундуками с полуоткрытыми неглубокими ящичками. Сложенные в них инструменты не произведут впечатление чего-то особенного, пока до вас не дойдет, что крошечные рубанки, долота, ножи, зажимы и скребки принадлежали самому Антонио Страдивари, их деревянные ручки все еще хранили следы пота его рук, а их лезвия истончились от постоянной заточки. Простые и практичные, старые и изношенные, эти приспособления, находясь в Кремоне, положили начало процессу, который вернул город в самое сердце мирового скрипичного производства.

Несмотря на несомненный успех на ниве торговли скрипками и всеми связанными с ними изделиями, Козио никогда не приходило в голову продавать эти драгоценные реликвии. После его смерти в 1840 году рабочие инструменты перешли сначала к его дочери, а затем к внучатому племяннику. Можно было бы заклеить жену его внучатого

племянника как невежественную обывательницу за то, что та выставила их на продажу в 1920 году, но оказалось, что это было лучшим, что она могла бы сделать.

Марчеза Паола делла Валле уже была готова продать реликвии французскому послу в Риме, когда получила письмо от Джузеппе Фиорини, одного из самых известных мастеров в Европе. Как и Козио, Фиорини осознавал силу предметов, способных вдохновлять нас на поступки, которые могут изменить ход нашей жизни, и он разглядел потенциал реликвий Страдивари в реализации своей мечты об открытии школы скрипичного мастерства, где можно было бы осваивать все старые итальянские техники. «Я быстро принял решение, - рассказывал Фиорини другу, - и написал Марчезе Паоле делла Валле примерно следующее: “Я не богатый человек, и я не спекулянт, желающий только заработать; напротив, я мастер и знаток, моя цель - купить реликвии Страдивари и использовать их для возрождения редкого искусства и, в конечном итоге, передать их итальянскому правительству, если оно согласится открыть школу лютерии. Прошу вас, мадам, способствовать достижению этой патриотической цели”». После этого он вложил все свои сбережения, взял дополнительную ссуду и обеспечил сбор на сумму, эквивалентную 37 000 фунтов стерлингов^а.

Фиорини предложил инструменты и другие реликвии властям нескольких городов, поставив лишь условие: они создадут новую Международную Школу Лютерии, в которой молодые люди смогут обучаться изготовлению скрипок на самом высоком уровне, и назначат его директором этой школы, выставив рабочие инструменты Страдивари на всеобщее обозрение. Кремона опередила другие города и приняла его предложение. Реликвии были переданы в 1924 году, и начались поиски помещения для новой школы.

Двухсотлетие со дня смерти Страдивари было в 1937 году, но с открытием Школы власти затягивали, и оно не

^а Toby Faber, *Stradivarius: Five Violins, One Cello and a Genius*, Macmillan, 2004, p. 200.

успевало к дате. Тем не менее Роберто Фариначчи, мэр Кремоны от партии фашистов, не мог оставить это событие незамеченным, поскольку прекрасно понимал, что такой важный юбилей может стать центром пропаганды славного прошлого Италии и, в частности, золотого века скрипичного дела. Он обратился напрямую к высшим властям со своими предложениями и получил одобрение на организацию двух выставок непосредственно от Муссолини, который, кстати, и сам играл на скрипке. *L'Esposizione Internazionale di Liuteria Antica Cremonese* должна была стать великолепной демонстрацией «древних итальянцев» из Кремоны, а *La Mostra Nazionale di Liuteria Moderna* представила работы 119 современных мастеров со всей страны. Все новые инструменты автоматически участвовали в конкурсе, на который правительство выделило 70 000 лир (25 000 фунтов стерлингов) в качестве призовых^b.

Когда дело дошло до поиска «старых итальянцев» для экспозиции, у организаторов возникла серьезная проблема, потому что с тех пор, как Таризио в конце восемнадцатого века вывел их как товар на международный рынок, они все больше и больше удалялись от дома. Обращаясь к владельцам по всему миру, организаторам в конце концов удалось собрать тридцать девять скрипок, альтов, виолончелей и арфу, причем более половины из них прибыли из-за океана^c. Фариначчи, которого вскоре назначили секретарем фашистской партии, подготовил Кремону к наплыву гостей из других частей Италии и из-за границы, реконструировав центр города. Проект реконструкции, рожденный извращенной фантазией партийного функционера, включал снос зданий на площади Сан-Доменико, где когда-то жили и работали Страдивари и Гварнери, в чьих мастерских были изготовлены многие представленные на выставке скрипки, а также полный снос домов в остальной части Изола и замену замысловатых лабиринтов улиц и расположенных на них мастерских строгой сеткой прямых

^b Ibid, p. 201.

^c Ibid, p. 201.

дорог и зданий, выстроившихся в ряд и призванных выразить современную мощь фашистского правительства. Среди этих новых зданий был Палаццо дель Арте, красивое строение, в котором сейчас находится Музей Скрипок, собравший реликвии, вызвавшие как возобновление интереса к лютерии, так и связанные с ней, но совершенно не соответствующие замыслу действия. Празднование двухсотлетия стало триумфом. Юбилейные мероприятия длились всего месяц, но в них приняло участие более 100 000 посетителей со всего мира, приехавших, чтобы увидеть выставки и посетить концерты, устроенные в рамках фестиваля^d.

Фариначчи, увы, преуспел в том, чтобы от Изола ничего не осталось, но это не помешало мне объездить там все на велосипеде во время моего недавнего визита в город. Я оставляла велосипед у эстрады и бродила по извилистым дорожкам сквера, разбитого на месте старой церкви Сан-Доменико, в поисках хоть каких-то следов ремесел, которые когда-то процветали на узких улочках Изола. Но единственным продуктом, произведенным местными ремесленниками, попавшимся мне, было свежее пиво, подпитывающее шумное веселье студентов в баре с видом на сад, где голуби наслаждались своим собственным аперитивом из чипсов и крошек фокаччи под столами. Несмотря на утрату Изола и всего, что она символизировала, в 1938 году все же открылась Международная школа Лютерии, и мечты графа Козио и Джузеппе Фиорини наконец осуществились. К сожалению, для Фиорини, умершего четырьмя годами ранее, это произошло слишком поздно. Тем не менее, это послужило началом нового периода в истории Кремоны, новой главы, которая, в конечном итоге, должна была завершить цикл, вернув городу ту же известность центра скрипичного ремесла в наши дни, каким он был при жизни Страдивари. Ничего бы этого не произошло без загадочной атмосферы, созданной старыми инструментами из его мастерской, поскольку их возвращение в Кремону привело к

^d Ibid, p. 201.

овейанному чудом возрождению интереса города к своей собственной истории.

На следующее утро, проворочавшись всю ночь на кровати хозяйки, я отправилась в Школу. Сама хозяйка, как обычно, спала на диване, отказавшись от своего брачного ложа, на котором она провела сорок лет, предоставив мне возможность выбора, в какой впадине матраса устроиться: покойного мужа или ее. В то утро, покинув свое жилище, я проехала по бульжникам на площади Пьяцца-Сант-Агостино мимо диких маков, буйно разросшихся в опустевшем водоеме у подножия церкви, и оказалась на Виа Коллетта. Улица уже была заполнена студентами, многие несли на спине инструменты в футлярах и этим напоминали гигантских насекомых с плохо подходящими им панцирями. Все они направлялись в Палаццо Раймонди, где разместился Музыкальный Лицей, высшая школа, где учащиеся обучаются музыке, и единственная в мире государственная школа лютерии.

К тому времени, когда я добралась до школы, первый урок как раз закончился, и студенты беспорядочно перемещались по двору в самом центре палаццо. Некоторым из них было всего лет четырнадцать, потому что школа лютерии также является лицеем, или старшей школой, где они могут начать изучать мастерство изготовления скрипок сразу после окончания средней школы. Те, которых я встретила, уже целый год осваивали рабочие инструменты и учились безопасно ими пользоваться, узнавали, как идентифицировать разные породы дерева и как предсказывать их поведение в разных условиях.

Вместе с итальянскими учащимися во дворе были студенты самых разных возрастов со всего мира. Многие из них ранее уже овладели разнообразными профессиям, так что в течение недели я встречала профессиональных скрипачей и музыкантов, краснодеревщиков и плотников и даже людей, которые уже прошли обучение лютерии в других заведениях. Школа Кремоны учитывает приобретенный ранее опыт, так что некоторые из этих подготовленных учеников присоединяются к группам только на втором или даже третьем курсе, а затем

следуют индивидуальной учебной программе с упором на пробелы в их знаниях.

Я пересекла двор и вошла в учебную мастерскую по изготовлению скрипок, где уже работала группа четверокурсников. Жалюзи были опущены, защищая помещение от палящего солнца, и студенты сидели в пятнах света, создаваемых лампами, низко опущенными над верстаками, истертым многолетним трудом, требующим усидчивости. Атмосфера своей спокойной сосредоточенностью напоминала библиотечную, но... Нельзя сказать, что в мастерской стояла тишина, совсем нет. Изготовление скрипки сопровождается целой гаммой звуков - очистки, резки, долбления и строгания дерева, равномерным шумом шлифовки и частой заточки инструментов, пронзительным визгом лезвий, сильно прижимаемых к точильному камню. Вдобавок к этой внутренней какофонии на соседней улице рабочие с грохотом перекладывали канализацию, поэтому иногда нам было трудно услышать друг друга.

Для итальянцев занятия в школе бесплатны, иностранные же студенты ежегодно платят скромную сумму в виде налога на образование. Помимо учебы в мастерских по изготовлению скрипок, покрытию лаком и реставрации, они осваивали многие другие предметы, такие как физика и химия, акустика и история лютерии. На той неделе я встречалась с большинством наставников. Все они были выпускниками школы, и у всех были поблизости свои мастерские, так что все они знали и как делать скрипки, и как их продавать. В то утро занятия проводил Анджело Сперзага, щеголеватый мужчина с шарфом цвета индиго на шее, облаченный в белый лабораторный халат, нагрудный карман которого был набит заточенными карандашами. Оглядевшись вокруг, я поняла, что за четыре года учения студенты выработали свой собственный коллективный стиль. Похоже, он был универсален и для девушек, и для юношей с модными в то время длинными волосами, потому что у всех на макушке были скручены тугие пучки волос. В течение следующей недели мне встретились студенты из Италии, Кореи, Японии, Канады, Аргентины,

Швейцарии и Франции. Независимо от возраста или происхождения, все они были обязаны говорить в школе по-итальянски, так что некоторые из них в первые месяцы в Кремоне проводили больше времени на языковых курсах, чем на уроках лютерии. И независимо от возраста или национальности, все они делали скрипки по методу Кремоны, изобретенному Андреа Амати 450 лет назад, что заставило меня усомниться, действительно ли итальянские скрипки сегодня обязательно должны быть произведены в Италии.

В каждой стране на протяжении веков складывались свои, слегка отличающиеся друг от друга традиции изготовления скрипок. Я уже рассказывала вам, что французы используют одни и те же шаблоны целой серии инструментов для изготовления верхней и нижней дек, так что одна скрипка может быть практически идентична другой. Но не в Кремоне! Мастера здесь всегда следовали методу Амати, используя индивидуальный шаблон или форму для придания очертания каждой новой скрипке, и каждый раз это приводило к несколько иной структуре инструмента. Клементина, французская студентка, уже вырезала форму для своего нового инструмента. Теперь я наблюдала, как она формирует фасцию, шесть тонких полосок клена, которые образуют обечайки - или стенки - огибающие внешнюю сторону корпуса скрипки. Она замочила каждую в воде, а затем согнула их по контуру, имеющему форму песочных часов, прижимая одновременно пластинки к нагретому металлическому краю. В скрипичной мастерской есть что-то от кухни, потому что ребра и все остальные части тела склеены клеем, который нужно осторожно варить, пока он не достигнет необходимой консистенции. Вскоре я научилась не отвлекать расспросами тех, кто занимается деликатными процессами нагрева, перемешивания или тестирования. Неаппетитный рецепт клея из костей и кожи животных сегодня точно тот же, что и в старые времена. Клей этот не так прочен по сравнению с современными синтетическими, но именно в этом его преимущество, потому что отдельные части скрипки всегда

будут слегка смещаться, когда на ней играют, и, если такие смещения окажутся слишком большими, то нужно дать им возможность отклеиться друг от друга, иначе скрипка растрескается под действием акустического напряжения. А если инструмент необходимо вскрыть для ремонта, то швы, склеенные натуральным клеем, обычно можно разъединить без сколов или каких-либо других повреждений корпуса. Когда Клементина приклеила и закрепила обечайки на месте, она оставила их сушиться.

На терракотовых плитках пола скапливались и перемешивались стружки клена, ели и черного дерева, которые всегда были основными материалами для скрипок Кремоны. Приложите к этому набору древесины метод изготовления Амати и вы, независимо от года изготовления, получите качество инструмента Кремоны, те универсальные характеристики, которые объединяют его с любой другой скрипкой, произведенной в городе, начиная с середины шестнадцатого века.

Что касается дерева, то студенты находят все, что им нужно, на специальном складе, где образцы хранятся и раскладываются, как книги в библиотеке на открытых полках. Выбор дерева - серьезное дело, фактически отложенный приговор для ученика, который будет работать со своим набором, не зная, удачный он или провальный, пока скрипка не будет готова. Феликс, дружелюбный румын лет двадцати с небольшим, объяснил мне, что ему нужно выбрать материалы для своего следующего проекта, и пригласил меня спуститься в подвал, где хранилась древесина. Как только мы попали туда, Феликс начал снимать с полок клин за клином альпийской ели, постукивая по каждому, чтобы проверить их характерное звучание. Вся ель в хранилище была разрезана сначала на части той же длины, что и верх скрипки, а затем ещё и на клинья, которые напоминали ломтики очень высокого торта. Каждый был ровно в половину ширины скрипки. При такой обработке заготовка называется распиленной на четверть. После того, как Феликс сделает свой выбор, клин, распиленный на четверть,

снова будет разрезан электрической пилой там же в хранилище, на этот раз поперек на две идентичные части, вдвое меньшей толщины исходного клина. Когда Феликс начнет делать верхнюю часть своей новой скрипки, он склеит края надпиленного елового клина вместе, раскрывая его, как книгу.

Затем пришла очередь клена, из которого Феликс сделает нижнюю деку скрипки. Белый клен, или иначе явор, идеально подходит для изготовления скрипок, потому что он сохраняет свою прочность, независимо от того, насколько тонко вы его распиливаете. Первые скрипичные мастера в Кремоне использовали древесину кленов, которые они обнаружили на берегах По, но вскоре спрос превысил предложение. К счастью, рынки Венеции всегда были полны горного клена с Балкан, потому что местные строители гондол делали из него весла. Поперечный распил клена выявляет красивые изгибы волокон или «рисунок». Среди мастеров особенно популярен огненный клен, из-за того, что его волокна создают волнистый узор, который может выглядеть почти как языки пламени, мерцающие при повороте скрипки.

Феликс осмотрел кленовые заготовки так же тщательно, как и еловые. На этот раз он обращал особое внимание на то, был ли разрез идеально ровным по длине волокна, когда клин разделился пополам. Он объяснил, что две половинки плохо распиленного клина могут отражать свет неодинаково, и из-за этого одна часть деки будет выглядеть темнее, чем другая. Было что-то пугающее в том, с какой сосредоточенной энергией он вытаскивал клин за клином и запихивал их обратно на полки, бросив всего лишь беглый взгляд.

«Что-то случилось, Феликс?» - спросила я.

«Мы не можем находиться здесь слишком долго, иначе они будут недовольны».

«Они» были ответственными за хранилище, властями всего, что находилось в подвалах школы, людьми с фотографической памятью, зафиксировавшей все образцы древесины в их владениях. Феликсу не потребовалось много времени, чтобы выбрать клин с шелковистой полоской, а затем

он начал копать в пластиковом коробе, полном кленовых планок, чтобы найти нужные ему, единственно пригодные для изготовления обейчаток-боковин. Вот тогда-то и начались проблемы, потому что хотя повелители дровяного подземелья и знали, что выбранные Феликсом отрезки древесины составляют набор из четырех частей, необходимых для изготовления и идеальной подгонки нижней деки, шейки и улитки с завитком, память и бухгалтерские книги все же подвели их каким-то образом, и они никак не могли найти разнарядку на последние три части. Мне показалось, что в глубине души Феликс подозревал, что они не сочли его достойным такого прекрасного дерева. «Иногда они заставляют учеников младших курсов использовать дерево попроще, - шепотом объяснил он, - и так до тех пор, пока те не станут достаточно опытными, чтобы правильно использовать материал получше». Тем не менее он, похоже, смирился с тем, что придется отказаться от красивого клена для изготовления обейчатки, и выбрал другую древесину. Человек за столом у двери тщательно сверил последний выбор дерева студентом с записью в бухгалтерской книге. У него были печальные глаза человека, который видел слишком много глупостей, совершенных студентами там, в хранилище, и его пустой взгляд не выражал ни малейшего сочувствия студенческим эмоциям.

Когда мы вернулись, маэстро Сперзага был в лаборатории, наблюдая за студентом, который вырезал шаблон-арку, чтобы придать необходимую форму выступу на нижней деке скрипки. Он использовал большое полукруглое долото, и это казалось непростой работой. «Вовсе нет, - сказал Сперзага, просто поправляя угол наклона руки ученика, - если ты делаешь это вот так». А потом: «Я не могу понять людей, которые пытаются экспериментировать с другими породами дерева при изготовлении дек своих скрипок. Если вы используете другую древесину, вы не можете предвидеть, как она будет работать. Дерево же может быть настолько сухим, что станет твердым как камень, а может быть наполненным

влажностью». Он просто объяснял, а меня поразило, что он и его ученики как бы играли роль психоаналитиков по отношению к древесине, наблюдая и подмечая особенности её поведения в каждой ситуации. А в это время Клементина начала ослаблять зажимы на ребрах своей рождающейся скрипки, но обнаружила, что одна из тонких пластин клена треснула. То, что произошло потом, открыло мне, что временами случается в процессе изготовления скрипок и как в школе учат относиться к неизбежным неудачам. Клементина взяла форму с поврежденным ребром и передала ее в руки маэстро Ардоли, только что вернувшегося в мастерскую. Маэстро взглянул на поврежденную деталь, повернулся к застывшей от горя, заплаканной студентке, а затем издал какой-то особенный и совершенно типичный для него звук. Это было что-то среднее между смехом и сочувствием, и даже мне, стороннему наблюдателю, стало ясно, что неудачи — это часть работы мастера, и как бы хорошо вы ни были подготовлены, дерево иногда ведет себя непредсказуемо, но все мы здесь, в лаборатории, одна команда, и мы поможем вам исправить любой дефект. Именно это они и сделали. В семье великих мастеров Изолы всегда было множество квалифицированных помощников, и почти то же самое наблюдалось в школе, где ученики проявляли искренний профессиональный интерес к работе друг друга, помогая со склейкой и фиксированием, или чем-либо еще в любой момент, когда требовались дополнительные руки, поэтому Клементина могла быть уверена в необходимой поддержке, которая поможет ей все исправить и двигаться дальше.

В мастерской-лаборатории на столах находились инструменты разной степени готовности и, переходя от одного к другому, я болтала со студентами, пока они работали. Юноша из Рима рассказал мне, что начал обучение здесь в возрасте четырнадцати лет сразу по окончании средней школы. По его словам, лютерия не так уж и сложна, и, похоже, у него не было никаких проблем с тем, чтобы проложить пурфлинг вдоль ребра контрабаса, лежавшего на скамейке, как китовая кость,

огромная, белая и рельефная. Разглядывая инструменты, окружающие меня, я увидела в корпусах инструментов без пурфлинга лица женщин, привыкших злоупотреблять тушью для глаз и помадой, но вдруг оказавшихся без макияжа. В женском лице без косметики есть что-то более мягкое и размытое, и, глядя на эти незаконченные инструменты, я вспомнила, что скрипка Льва выглядела примерно так же. Жизнь так износила её тело, что пурфлинг отстоял лишь на доли сантиметра от краев, а местами даже проходил по самому ребру. Теперь я поняла, что именно этим объясняется обтекаемость её облика, из-за которой она выглядел так, будто стремилась избежать чужого взгляда.

На верхней деке скрипки обязательно присутствуют отверстия-эфы. Они выглядят как декоративный орнамент, но их роль крайне важна, потому что часть звука скрипки возникает, когда колебания корпуса инструмента заставляют воздух двигаться через эти отверстия. Вырезание эфов выглядело как одна из самых сложных операций во всем процессе создания инструмента, и, наблюдая за тем, как один из студентов взялся за дело, я поняла, что волнуюсь за него. Он уже нарисовал их контур на корпусе, и теперь маэстро Негрони в своем хирургическом белом халате стоял рядом и смотрел, как ученик просверливает две очень маленькие дырочки в деке, как если бы хирург-практикант проводил биопсию. Затем молодой мастер вставил узкое лезвие пилы в одно из этих отверстий и начал выпиливать плавную кривую. Негрони не отрывая глаз, следил, как медленно, но уверенно начала появляться первая буква «f». «Спокойно, не так резко, - предостерег он, но затем добавил уже успокаивающе. - Сломаешь лезвие, возьмем другое». Вырезав оба отверстия, студент обработал их края ножом, а затем отшлифовал напильником. Какое облегчение я испытала!

Скрипку необходимо многократно измерять на каждом этапе ее создания. Все в лаборатории так часто вытаскивали и прятали обратно металлические линейки, что могло возникнуть подозрение, не страдали ли все они одним и тем же навязчивым

двигательным расстройством. Скрипичные мастера восемнадцатого века не были такими рабами точности, достаточно взглянуть на «Страдивари» или «Гварнери», чтобы увидеть, что эти старые мастера не слишком заботились о том, чтобы эфы на их инструментах были идеально симметричными. Сегодня все по-другому, потому что, как сказал мне один мастер в городе: «Страдивари не работал с точностью до миллиметра, а мы не можем себе позволить ошибаться, потому что наши японские клиенты начинают с того, что достают линейку и проверяют, все ли идеально размечено. Они выбирают, доверяя линейке, и если не найдут желаемую точность в моей боттеге, в Кремоне есть 169 других, в которых можно выбрать то, что их устроит».

Ещё одна студентка совершала последнюю доводку шейки своего инструмента. Прикладывая линейку после каждых нескольких движений, она обстругивала её долотом и слегка проглаживала тонкой наждачной бумагой. Затем она снова прикладывала линейку к шейке, рассматривая её против света, чтобы увидеть, где нужно убрать еще малую долю миллиметра. Я услышала легкий щелчок, когда она вставила шейку на место, но, тщательно измерив угол наклона, снова отсоединила её. Я осознала, насколько они - необычные люди, эти ученики, уже избранные для загадочной профессии, которая всегда будет требовать столь исключительного уровня точности.

А некоторые студенты мастерской изучали методы реставрации. Когда я поднялась наверх, чтобы поприсутствовать на одном из их семинаров, я оказалась в совершенно другой атмосфере. Внизу все были сосредоточены на совершенстве, а в классе реставрации мастера Алессандро Вольтини мы были как в гериатрической палате, занимавшейся болезнями старости, где все были озабочены только тем, чтобы пациент остался жив, и царили дух разумного понимания неизбежных проблем и доброжелательная решимость сделать все возможное, чтобы облегчить страдания пациента. Вольтини работал над своим собственным проектом, низко склонившись

над верстаком и направив на него яркий свет, но я прервала его занятие, чтобы узнать, не уменьшается ли число скрипок, поступающих на реставрацию. Подняв глаза и задумавшись на мгновение, он ответил: «Нет, никогда - у лица внизу в хранилище сложено много инструментов, которые ждут своей очереди на восстановление. А если бы их все отремонтировали, то единственное, что нам бы следовало сделать, это уронить несколько скрипок на пол, и тогда у студентов снова появится много работы».

Одна из учениц работала над скрипкой середины девятнадцатого века. Она рассказала мне, что инструмент этот немецкий и что его принесла в ремонт женщина, чей дядя играл на нем в оркестре концлагеря во время войны. Скрипка без конца напоминала об этой жестокой истории, о своем печальном прошлом всякому, кто видел поврежденный местами корпус и лак, который, казалось, впитал в себя всю скорбь её истории. Но теперь эти раны будут залечены, и скоро она будет выглядеть как любая другая скрипка, сделанная в то время в Германии. Я задавалась вопросом, какой станет она в глазах членов семьи, более или менее ценной, когда напоминание о мрачной истории, запечатленное на её теле, будет стерто.

Из лаборатории, где маэстро Ардоли проводил занятия с ещё одной группой студентов и в которой поддерживалась специально очищенная от пыли атмосфера, плотно закрывающаяся дверь вела в ещё более «чистую» комнату. Воздух там был наполнен ароматом сосновой смолы. Вдоль дальней стены стояли металлические клетки, а внутри них, прикрепленные за завитки, висели скрипки на разных этапах покрытия лаком. Некоторые из них все еще были «в белом», совсем без лака, а другие демонстрировали разные по насыщенности оттенки золотисто-желтого и красновато-коричневого цветов. Открыв шкаф, полный экзотических масел, смол и красителей, используемых для приготовления лака, я увидел банки с пемзой, лаком, лимонитом и ликоподием-плауном, горным воском из Мексики и Бразилии, а также порошками из коры грецкого ореха, кошенили и сандалового дерева - и это был

только первый, видимый ряд в массе банок и бутылок.

Лак обычно состоит из комбинации четырех компонентов, но Ардоли поощряет своих учеников на эксперименты с различными пропорциями многочисленных ингредиентов, чтобы найти собственный оригинальный рецепт. Покрытие лаком - заключительный этап изготовления скрипки. Он может занять до двух недель, потому что на скрипку, в конечном итоге, нужно нанести от двадцати пяти до тридцати слоев лака, и каждый должен высохнуть, прежде чем можно будет нанести другой. В наши дни лаки на масляной основе можно сушить под лампой, а вот Страдивари делал это теплом солнца, развесив инструменты на стропилах галереи-сушилки на крыше своего дома с видом на площадь Сан-Доменико.

Тайны лака – это вечная тема, как будто открытие рецепта Страдивари могло превратить всех нас в великих скрипичных мастеров. Его праправнук утверждал, что нашел оригинальный рецепт предка, записанный на обложке семейной Библии в 1704 году. Он, по-видимому, запомнил его, прежде чем уничтожить Библию и сохранить, таким образом, семейную тайну. Но у Массимо Ардоли не было секретов, и он был готов рассказать мне все, что я хотела знать о покрытии лаком скрипок, будь то даже рецепт лак на масляной или спиртовой основе. «Они оба дают одинаковый эффект, - сказал он. - Различаются способы нанесения». Какой бы рецепт ни использовал мастер, лак выполняет функции защиты древесины от влаги, пота и любых других загрязнений, а также от влажности, хотя лак не может полностью предотвратить реакцию скрипки на влагу в воздухе, потому что внутренняя часть инструмента никогда не покрывается защитным слоем. Лак улучшает колебания дерева при игре на скрипке, поэтому качество инструмента во многом определяется качеством лака. Братья Хилл, великие лондонские знатоки и ценители, пошли дальше, утверждая, что даже идеально сконструированная скрипка из высококачественного дерева могла бы быть «поразительно плохой», если бы ее неправильно покрыли лаком. Ардоли сравнил опыт игры на скрипке, покрытой

хорошим лаком, с примеркой удобной одежды.

Мой последний день в школе скрипки я провела с учениками, собравшимися вокруг Ардоли, когда он наносил последний слой лака на инструмент. Медленно и методично, он продвигался слева направо, используя только кончик кисти, чтобы добиться желаемого блеска. Студенты наблюдали за его каждым, даже малозаметным движением, как будто они могли вот так усвоить навык, накопленный за десятилетия упорного труда, не избежавшего ошибок. Ученики старых мастеров тоже учились, наблюдая за их работой и копируя их технику. И с тех пор, как Николо Амати начал брать учеников в семнадцатом веке, это тоже было частью обучения мастеров в Кремоне, которое позволяло производить вполне приличные копии инструментов старых мастеров. Франческо Руджери был одним из первых учеников Амати, и он много лет именно таким образом совершенствовал свои навыки. Он даже стал указывать имя Амати на этикетках, которые наклеивал на свои копии инструментов. Шло время, и эта практика неизбежно привела к неприятностям. Первый инцидент был зарегистрирован через год после смерти Николо, когда придворный музыкант из Мантуи по имени Томмазо Витали купил, как он думал, довольно дорогую скрипку Амати. И только когда он принес её домой и более внимательно осмотрел, то обнаружил под первой этикеткой вторую — с именем Франческо Руджери. Хотя инструменты Руджери в наши дни стоят больших денег, Витали в свое время, безусловно, переплатил за копию, выполненную учеником. Возмущенный, он написал своему высокому покровителю, прося помочь вернуть деньги, но история не знает, чем это всё закончилось^е.

Студенты Школы лютерии и сейчас делают копии «старых итальянцев» из *Museo del Violino*, и когда я заметила на столе пачку фотографий и чертежи инструментов с тщательно обозначенными размерами, я поняла, что здесь работает копиист. В качестве образца он выбрал альт-тенор шестнад-

^е W. Henry Hill, Arthur F. Hill and Alfred E. Hill, *Antonio Stradivari: His Life and Work (1644—1737)*, Dover Publications, 1963, p. 211.

цатого века. Современному мастеру не очень нравился инструмент, потому что его архаичное тело было слишком длинным, а гриф настолько коротким, что играть на таком альте было крайне неудобно. Тем не менее, он был готов повторить инструмент таким, как он есть только для того, чтобы воссоздать замысловато инкрустированные узоры на его грифе и подгрифке. Я уже хорошо знала, что все студенты здесь были одержимы, а одержимость — это то, что необходимо, чтобы преуспеть в странном мире создания скрипок.

Неотложная Помощь для Скрипки

Копии и подделки

Что происходит с копиями «древних итальянцев», изготовленными на протяжении веков? Где они теперь? Вопрос этот не оставлял меня еще долгое время после того, как я покинула Кремону и вернулась домой, так что в конце концов я не выдержала и стала искать ответ на него. Флориан Леонхард в своем лондонском офисе рассказал мне о социальной иерархии в мире скрипок и познакомил с элитой мира инструментов. Но если я хотела взглянуть на «старых итальянцев» под иным углом, мне нужно было уйти из мира этих тщательно оберегаемых существ с их изнеженной жизнью и исследовать гораздо более обширный срез скрипичного общества. Я решила, что аукцион будет подходящим местом, чтобы увидеть самые разные инструменты, но понимала, что ходить на крупные столичные аукционы бесполезно, потому что именно там продаются настоящие старые итальянские инструменты. Вместо этого я пошла на аукцион в английской глубинке. Как и во всех аукционных домах, в которых я когда-либо бывала за пределами Лондона, здесь пахло бутербродами с беконом, продавшимися прямо в зале, а также крепким чаем, шоколадом и кексами. Аукцион проходил в каком-то промышленном здании, и, поднимаясь по металлическим ступеням в комнату наверху, где были выставлены инструменты для просмотра, я ожидала услышать какофонию голосов разных скрипок, соревнующихся за то, чтобы быть выбранными, поскольку их должны были пробовать потенциальные покупатели, но все инструменты лежали неподвижно на местах, и в комнате было тихо. Я все еще стояла у двери и наслаждалась тишиной, когда какой-то молодой

китаец подошел и встал рядом со мной. «Мусор», - авторитетно заявил он, указывая на длинный стол, с грудой инструментов, а затем - «не мусор», - указывая на скрипки и альты, уложенные в ряд на полках, а затем еще на два длинных стола, заваленных смычками и связками древесины пернамбуку, используемой для изготовления таких смычков, и, наконец, на виолончели, величественно стоящие в ряд у стены. «Понятно», - успела отозваться я, прежде чем он покинул комнату.

В большой куче среди инструментов находились ещё и потертые коробки, полные колышков, упоров для подбородка, насадок, мостов и инструментария для изготовления скрипок. Там же оказались стопки справочников, несколько футляров для скрипок и даже несколько картин сомнительных художественных достоинств со скрипками в качестве темы. Инструменты хранили на себе следы стольких травм и таких страданий, что напомнили мне иллюстрации в медицинском атласе службы скорой помощи. У них были трещины на животе и дыры в спине, отверстия с рваными краями, потрескавшийся лак и сломанные ребра. Некоторые из инструментов удерживались только резиновыми лентами, а у многих отсутствовали струны, насадки, колышки и даже шейки. И я подумала, что такое собрание было бы идеальным местом для учебной поездки студентов реставрационного класса Вольтини из Кремоны.

Я присоединилась к небольшой группе потенциальных покупателей, молча круживших вокруг стола. Создавалось впечатление, что мы находимся в приемном покое службы спасения скрипок после какой-то ужасной катастрофы, и посетители исполняют роль врачей, сортирующих пострадавших по тяжести их травм. Каждое искалеченное существо полностью поглощало их внимание, они тщательно осматривали его со всех сторон, и очень часто медленный и осторожный поворот инструмента в их руках сопровождался дребезжащим звуком, похожим на болезненный вздох. Некоторые из них были фабричными, некоторые простыми любительскими, а некоторые были сделаны безусловно, но безвозвратно

испорчены. Была даже копия «Гварнери». Должно быть, скрипка когда-то обманывала всех своим фальшивым именем, потому что теперь у неё под провисшими струнами было прикреплено заключение с предупреждением: «Боюсь, что если у вас нет сертификата подлинности, это вряд ли будет Гварнери дель Джезу», выданное кем-то из Сотбис в 1978 году. С того момента владелец явно потерял к ней всякий интерес, потому что сейчас скрипка лежала одиноко, как потерянный пес в приюте, с повалившейся подставкой и порванными струнами.

Можно было подумать, что это уже и есть «дно» скрипичной жизни, но были ещё картонные коробки под столом и записи в каталоге, объясняющие, что в них заключено. В этом нижнем круге скрипичного ада были сплошь имена «старых итальянцев». «Шесть различных старинных полноразмерных скрипок Страдивари оцениваются в 60–100 фунтов стерлингов», - гласила запись в каталоге, описывающем содержание распознавшейся по швам коробки. «Пять различных полноразмерных скрипок, включая скрипку Амати, оцениваются в 100–150 фунтов стерлингов» сообщала ещё одна запись. Был даже «Страдивари, Германия, 1810 год». Даже мои скромные познания позволяли заключить, что все инструменты, которые находились в коробках или сумках, были сделаны спустя много лет после смерти Страдивари, то есть когда скрипичные мастерские Кремоны уже были безмолвны и заброшены. У этих инструментов было столько же общего со своими старыми итальянскими образцами, сколько у синтетического «апельсинового напитка» с натуральным апельсиновым соком. Как стадо дряхлых ослов, эти бедные старые вещи годились только для того, чтобы их отвели в какое-нибудь тихое место и оставили в покое.

А вот на широких полках вдоль стены расположились инструменты, которые мой новый китайский знакомый назвал «не мусором». В их компании я чувствовала себя иностранкой, потому что все они были «немцами», «австрийцами» или «англичанами», а итальянских инструментов не было вообще. Только один раз, всего лишь один раз, кто-то взял красивую, но

сильно потертую скрипку, провел смычком по струнам и сыграл прерывистую музыкальную фразу. Я подошла к этому человеку и спросила: «Разве никого не интересует, как они звучат?». Он в ответ обратил мое внимание на то, что я должна была бы заметить и сама - на большинстве скрипок нельзя было играть, потому что их струны были ослаблены, и звук получился бы дребезжащим. «Но все равно никого не интересуют их голоса, – сказал он, – потому что среди этих людей нет музыкантов, все они дилеры и реставраторы». На мгновение у меня возникло видение, что все эти безмолвные скрипки продаются и перепродаются, циркулируя в среде дилеров, как элементы какой-то мистической игры, содержание и правила которой никто уже не помнит. «Я отдаю предпочтение этой», - сказал он, и я с первого взгляда поняла, почему. Скрипка была внесена в каталог как «инструмент тирольских мастеров начала XVIII века, нуждающийся в реставрации». – «Вы его восстановите?» – поинтересовалась я. «Нет», – был ответ, и я снова посмотрела на трещины в деке и участки обнаженной древесины, с которых лак полностью стерся. Затем я обратила внимание на дырки на свитере этого человека и его немытые волосы и меня будто осенило. Если бы когда-нибудь состоялся конкурс на наибольшее соответствие инструмента его владельцу, выиграла бы его, без всяких сомнений, именно эта пара.

Мы разговаривали вполголоса, как и все в комнате. Исключением был крупный бородатый мужчина в берете с дымящейся кружкой чая в огромной руке, который устроился в кресле, оставшимся после какой-то предыдущей распродажи. «На равнине жил этот возродившийся христианский ковбой», – возвышенно начал он, но его голос уже дрожал от смеха. Несколько других дилеров собрались вокруг него, но я не могла ждать продолжения, потому что торги должны были вот-вот начаться. Людей в экспозиционном зале было немного, а в аукционном – и того меньше. Я обратила на это внимание аукциониста, но он объяснил мне, что более шестисот человек зарегистрировались как участники онлайн-торгов. «Онлайн? Как они могут бороться за инструмент, не планируя самим

использовать его?». Аукционист явно посчитал мой вопрос наивным.

«Если на фотографии все выглядит нормально, – ответил он, – то и звучать, скорее всего, он будет нормально. В любом случае, если есть какой-то скрытый дефект, всегда можно выставить инструмент на другой аукцион».

Это как подержанный автомобиль с неисправностью, запрятавшейся в сплетениях его электрической проводки. Однажды у меня был такой. Он мог неожиданно заглохнуть посреди площади или прямо на перекрестке, и ничто на свете не было способно заставить двигатель снова завестись. После слишком многих подобных происшествий я выставила его обратно на автомобильный аукцион, и с тех пор во мне жила жгучая смесь вины и гордости. Искалеченные копии с их глупыми названиями открывали торги скрипками, и цены, которые за них были назначены, стали сплошным разочарованием.

«Кто-нибудь предложит двадцать фунтов? Нет? Пятнадцать? Кто-нибудь захочет начать с пятнадцати?». На этой начальной стадии продажи не было ни захватывающей атмосферы большого аукционного зала, ни аплодисментов, ни язвительных поздравлений, ни вялых рукопожатий. Коробка с шестью «скрипками Страдивари» ушла за сто фунтов.

Аукционный зал был полупустым, но участники торгов по телефону незримо присутствовали постоянно, невидимые, конкурентоспособные, настойчивые, как семья призраков-зомби. Они поднимали цены на заготовки для смычков из древесины пернамбуку, а когда темно-коричневые, немецкие и австрийские скрипки-ветераны с полок у стены были проданы, суммы сделок достигли пятизначных цифр. Время в торговом зале было увлекательным, но вскоре мы снова окунулись в реальность – нам с моим новым другом пришлось пройти милою или около того обратно к загородной автобусной остановке, и наши маленькие чемоданы грохотали позади нас по разбитому покрытию тротуара.

Ну а как насчет других копий «старых итальянцев», тех,

которые настолько красиво и достоверно произведены мастерами по всему миру, что невольно возникает вопрос, действительно ли имеет значение, насколько старыми или хотя бы итальянскими являются инструменты? Покупателями этих инструментов часто оказываются ведущие музыканты, которые обычно играют на «старых итальянцах», взятых напрокат в банке, каком-нибудь фонде или у частного коллекционера. Приобретение хороших копий таких инструментов, является серьезной гарантией от очень реальной угрозы неожиданно лишиться оригинала, если истинные владельцы скрипки затребуют их обратно. А кто-то предпочитает использовать копию при гастролях за границей, особенно если они направляются в страну, где вероятны сложности с провозом антиквариата в багаже, даже если он будет ввезен вполне легально. И, наконец, некоторые считают необходимым иметь копию в качестве запасного инструмента, потому что их трудолюбивые «старые итальянцы» - все же антиквариат, и таким скрипкам часто приходится отсутствовать из-за профилактики и ремонта.

Мастера, копирующие инструменты на столь высоком уровне, должны прежде всего тщательно обмерить оригинальный инструмент, сделать цветные фотографии как внутри, так и со всех сторон снаружи, и вырезать шаблоны с помощью лазера, чтобы можно было точно воспроизвести все изгибы корпуса. В некоторых случаях придется провести спектральный анализ лака или даже сделать компьютерную томографию всего инструмента. Мастера-копиисты не пытаются никого обмануть; они просто стараются создать инструменты, обладающие хотя бы некоторыми из тех же качеств, что присущи скрипкам Кремоны, но при этом доступные музыкантам, которые никогда не смогли бы позволить себе приобрести оригинал.

Когда дело доходит до выбора резонансной древесины, от которой так сильно зависит звучание инструмента, копиисты часто выбирают альпийскую ель из тех же высокогорных лесов, что и Гварнери дель Джезу или Страдивари. Некоторые специалисты объясняют специфику звучания «старых итальянцев»

процессом разложением крахмала в клетках старого резонансного дерева, из которого изготовлен корпус скрипки. Мастера пытаются воспроизвести этот эффект, пропаривая или проваривая свежую ель, которую они собираются использовать для копии. Другие заходят ещё дальше, производя настоящую гниль на свежей ели путем внесения в древесину натурального грибка, специально отобранного по его способности расщеплять целлюлозу и гемицеллюлозу. Некоторые мастера идут в другом направлении, имитируя условия, в которые попадает древесина, когда ее сплавляют вниз по реке от Альп до Венеции. Длительное замачивание делает древесину гибкой и ускоряет процесс преобразования за счет разбавления сахаристого сока в клетках. Однако ни один из этих трудоемких и тщательно откалиброванных процессов не может гарантировать получение того особенного звука, который присущ только «старым итальянцам».

Мне неизвестно, экспериментировал ли Мелвин Голдсмит когда-либо с гидратацией или гниением древесины, но он, как говорят, является одним из очень немногих мастеров в мире, которые способны создавать копии старых скрипок из Кремоны, которые не только выглядят, но которые и звучат как оригиналы. Когда я навестила его в Эссексе, где он жил недалеко от фермы, на которой вырос, и где мерцание морской воды многократно отражает дальний горизонт. Его мастерская в углу сарая представляла собой маленькое, темноватое, идеально чистое помещение с отполированным до блеска рабочим столом вдоль одной стены и аккуратным набором инструментов над ним. Он сразу рассказал мне, что большая часть рабочих инструментов принадлежала его деду, скрипачу-любителю, под руководством которого он изготовил свой первый инструмент, когда ему было всего двенадцать лет. Потом уже Мелвин работал самостоятельно. Пока его друзья играли в футбол на улице, он в мастерской делал скрипку за скрипкой или изучал каталоги распродаж старых инструментов в Sotheby's. Конечно, он не раз ошибался, но сам же легко исправлял свои ошибки. А неудачные инструменты он просто

повесил на веревку для сушки белья в саду и расстрелял их из своей пневматической винтовки. Несмотря на то, что Мелвин самоучка, в наши дни его часто называют одним из лучших мастеров своего поколения. Но он с осторожностью относится к лестным суждениям. «В моей работе, - говорит он, - если вы начнете верить в подобные вещи, если вы не останетесь самокритичным, это собьет вас с правильного пути».

Самые удачные инструменты Мелвина сделаны из резонансного дерева, которому уже около трехсот лет. В свое время, когда мастер решил использовать антикварную древесину, он начал поиски так, как в наши дни начинаются любые поиски - в Интернете. Ему не потребовалось много времени, чтобы найти в Италии продавца скрипичных деревянных досок, у которого было несколько штук для продажи, и он купил весь лот; сделка не привлекла к себе никакого внимания. Доски прибыли, куски дерева оказались очень грязными снаружи, будто они хранились под открытым небом, но вот внутри были настолько бледными и чистыми, что Мелвин оценил их возраст всего лишь в пятьдесят лет. Тем не менее, он сфотографировал кольца на нескольких срезах и отправил снимки для экспертизы дендрохронологу Питеру Рэтклиффу. Результаты были настолько неожиданными, что Питер позвонил ему в воскресенье днем. Один кусок был вырезан из дерева, срубленного в 1708 году, а другой - в 1719 году. А когда Питер сравнил присланные изображения колец с хранившимися в его базе данных, он увидел, что они идентичны тем, что имелись на некоторых скрипках Страдивари. Это была действительно ошеломляющая новость: древесина, которую Мелвин так легко приобрел в Интернете, происходила из тех же запасов, что Страдивари использовал для изготовления некоторых своих инструментов, или, по крайней мере, от деревьев, которое росли на той же полянке.

Казалось бы, что может быть лучше, чем изготовить копию, используя те же материалы, что и Страдивари? И все же, согласно современным представлениям, древесина была слишком плотной и слишком хрупкой, чтобы её можно было

использовать в качестве резонансной. К счастью, Мелвин, работая в отрыве от остальной массы мастеров, имел взгляд, свободный от цеховой зашоренности, его мозг, как мозг ребенка, был открыт новым фактам и знаниям, и он обнаружил в результате экспериментов, что вместо того, чтобы сделать дерево непригодным для работы, эти особенности, напротив, улучшили восприимчивость деки к акустическим колебаниям, производимым струнами. «Когда я, вопреки рекомендациям современных теорий, начал использовать старую древесину, - объяснил он, - я сделал инструменты лучше, чем если бы следовал общепринятым правилам». Фактически, древесина одной из заготовок оказалась настолько чувствительной, что скрипка, которую Мелвин сделал из нее, имела звучание лучшее из всех инструментов, что он когда-либо создал. Это была копия инструмента Гварнери дель Джезу, которая когда-то принадлежала великому скрипачу Фрицу Крейслеру. В наши дни эта скрипка, получившая имя своего знаменитого владельца, принадлежит правительству Дании, которое предоставило её во временное пользование известному скрипачу и дирижеру Николаю Цнайдеру. Ситуация, таким образом, оказалась непростой. Мелвину была заказана копия «Крейслера» одним из музыкантов некоего известного оркестра, но, Цнайдер был так занят, играя на нем с другим оркестром в другом городе, что Мелвину так и не представилась возможность тщательно обмерять инструмент и изучить особенности его конструкции. В конце концов Цнайдер, откликаясь на настоятельные просьбы, пригласил его приехать в Валенсию, где с «Крейслером» можно было работать по утрам, пока владелец репетирует с оркестром. Мелвин собрал свои инструменты и отправился в Валенсию. «Это напоминало паломничество к святыням, - рассказывал он мне, - ведь я собирался встретиться сразу с тремя великими: Гварнери дель Джезу, Крейслером и Цнайдером, и ужасно нервничал из-за этого».

Каждое утро в течение четырех часов «Крейслер» лежал на подставке из полистирола, как пациент на столе для осмотра,

в то время как Мелвин измерял толщину его деревянных частей с помощью магнитного датчика, проводил все необходимые замеры и тщательно фотографировал. Он не мог снять струны, поэтому ему пришлось вырезать на глаз шаблоны для воспроизведения кривизны верхней деки, просовывая каждую пластину под струны и аккуратно подрезать её ножом, пока она идеально не прилегала к поверхности.

Ему потребовалось пять дней, чтобы набраться смелости и попросить у Цнайдера позволение самому попробовать «Крейслера», и его описания испытанных ощущений оказалось достаточно, чтобы мне самой понять, что делает «старого итальянца» особенным. Когда Мелвин взял его в руки, первым ощущением было нетерпение, как если бы инструмент начал издавать звук еще до того, как он провел смычком по его струнам. И когда он действительно начал играть, то возникло чувство, что скрипка такая же мощная и отзывчивая, как скаковая лошадь, и такая же громкая, как электронный инструмент. У Мелвина уже были все размеры, необходимые для создания копии, но в тот момент он уже знал, что «Крейслеру» присущи некие неосязаемые качества, в чем-то почти сверхъестественные, и его охватили сомнения в своей способности воспроизвести их. Много месяцев спустя Мелвин попросил Николая Цнайдера опробовать сделанную им копию. Тот факт, что Цнайдер, который годами играл на оригинальном «Крейслере», немедленно заказал себе еще одну копию, говорит сам за себя.

Большим семьям присуща очень сложная система взаимоотношений, которая может негативно сказаться на её репутации. Когда дело доходит до «старых итальянцев», именно копии, выдаваемые за оригиналы, подводят семью. Практика исправления этикеток «старых итальянцев» восходит к Таризио, который без особых колебаний заменял непрестижную на более благородную или подправлял дату на оригинальной. По словам Флориана Леонхарда, обнаружить фальшивую этикетку бывает очень сложно, хотя он и уделяет особое внимание качеству бумаги, степени ее старения,

глубине отпечатка на ней, соответствию шрифта, используемого при печати, эпохе, и даже положению этикетки внутри корпуса. В его практике - выявление этикеток, отпечатанных на лазерных принтерах, хорошо изготовленных копий начала двадцатого века с экрана компьютера, а иногда даже факсимиле восемнадцатого века, сделанные всего через пятьдесят лет после самого инструмента^a. По словам Леонхарда, труднее всего обнаружить подделку, если была использована скрипка, первоначально выполненная как копия более старого инструмента. Возможно, копия была изготовлена совершенно легально сто лет назад, но, если дилер состарит лак, подретуширует или даже заново покрасит инструмент, тот начнет выглядеть намного старше своего реального возраста. «Это опасные подделки, – объясняет Леонхард, – и для их выявления требуется намного больше навыков. Вы должны увидеть множество малозаметных признаков и суметь отличить ремонт от переделки»^b.

Изворотливые торговцы создают увлекательные истории, дополняя реальные детали выдумками, чтобы ввести фальшивки в мир старых инструментов. Однако есть вещи, которые они не могут ни придумать, ни скрыть. Дендрохронология всегда выводит на чистую воду дилера, утверждающего, что скрипка старше, чем она есть на самом деле. А у самих скрипок есть другой, еще более тонкий способ сохранить истинное прошлое в своем теле. Суть явления мне объяснил Флориан Леонхард, используя неожиданную аналогию между скрипками и производством говядины вагю в Японии: «Коров массируют каждый день, – сказал он, – и это делает их мясо невероятно нежным». Я начала рассказывать ему о том, как сама ела говядину вагю в Японии, держала ее палочками для еды и макала в масло, кипящее на маленькой горелке. Я не особо

^a Florian Leonhard, *Florian Leonhard on a Mysterious Violin and the Process of Authentication*, Strings magazine, 7 December 2016. <https://bit.ly/2NoDf9d>

^b Femke Colborne, *Can you Tell a Fake Instrument from the Genuine Article?* The Strad, 6 August 2019. <https://bit.ly/2QhU6tA>

люблю мясо, но определенно помню необычную нежность мяса этих, на первый взгляд, обычных коров. Однако ни приготовление пищи, ни еда не имели прямого отношения к аналогии Леонхарда, и он продолжил объяснять, что примерно то же самое происходит со скрипкой, когда на ней играет хороший музыкант, и колебания струн, передающиеся корпусу инструмента, «массируют» дерево, «тренируют» его и «учат» частички древесины двигаться синхронно. От того, насколько согласовано движение разных частей скрипки, зависит её звучание, и, поскольку она никогда не забывает то, чему «научилась», в ее голосе и дальше будет оставаться отпечаток манеры прежних исполнителей, а также, возможно, даже память о мелодиях, которые они исполняли. Леонхард сказал мне, что некоторые из инструментов, которыми он владеет, настолько глубоко вписаны в историю успеха конкретных выдающихся музыкантов, что некоторым скрипачам, впервые пробуящим один из них, порой начинает казаться, что скрипка, подталкивает их к определенной манере исполнения, будто она хотела бы вернуться к стилю своего прошлого знаменитого владельца.

Среди многих поколений музыкантов, которые, должно быть, владели скрипкой Льва с момента ее создания и вносили свою индивидуальность в ее звучание, выбирали, где ей жить, решали, какую работу ей выполнять и когда её реставрировать, с которыми ей приходилось путешествовать и от которых зависело, как часто придется ей играть, осталось только двое, с которыми можно было пообщаться. К этому моменту я уже много раз разговаривал с Грегом, и поэтому моей следующей задачей стало связаться со Львом, русским музыкантом, который сначала одолжил, а потом и продал скрипку ее нынешнему владельцу. Во время нашего первого разговора по телефону Лев сразу предложил мне приехать в Глазго и встретиться с ним за кофе. Я была настолько увлечена историей его старой скрипки, что, не колеблясь отменила несколько важных встреч в Лондоне, недалеко от которого находится мой дом, и приняла приглашение на чашку кофе в городе, находящемся более чем

в трехстах милях от меня. Мы договорились встретиться недалеко от консерватории. Когда я увидела Льва, направлявшегося ко мне по Ренфрю-стрит, он находился на солнечной стороне улицы, и мне не ко времени подумалось, что мы, женщины, совершенно напрасно красим свои седеющие волосы, вместо того чтобы носить, как Лев, великолепные серебряные короны. Если вы помните мои описания Грега, то можете заподозрить, что скрипка принадлежала только мужчинам с исключительными прическами. Может быть и так. Я не думаю, что Лев сильно изменился со времен своей юности. Но вот его волосы... Это была пышная, белоснежная, аккуратно уложенная копна, низко надвинутая на пару поразительно больших миндалевидных глаз. Мы прошли прямо в кафе, где Лев устроился за столиком на краю сиденья и сразу заговорил своим мягким, как мне казалось, присущим всем русским, голосом, как будто он долго ждал возможности вспомнить о старом друге. «За всю жизнь у меня была только одна такая скрипка», - сразу заявил он. «В ней заключена удивительная сила, даже при том, что она невелика, у неё необыкновенный тон и сочное звучание нижних струн, не похожие ни на что другое в мире». Было таким облегчением услышать, как он сказал это, потому что его восхищение оправдывало все то время, которое я посвятила изучению истории, началом которой послужил волшебный голос этой скрипки.

«Но это неудивительно, если учесть, что скрипка была сделана в Кремоне», - предположила я.

«В Кремоне? – удивился он. – Я никогда не думал, что она из Кремоны, но могу рассказать вам, как она попала ко мне».

Лев начал рассказывать, как жил на юге России и купил скрипку у старого музыканта-цыгана на рынке в Ростове-на-Дону. Он играл на ней в Ростове около десяти лет, прежде чем они с женой Юлией эмигрировали из России, сначала в Америку, а затем в Шотландию – десятилетие, по-прежнему живое в его памяти, десятилетие, события которого можно было восстановить и проследить шаг за шагом более детально,

чем все, что мне удалось собрать для этой истории раньше. Когда время за кофе подошло к моменту съесть что-нибудь более существенное, Лев пригласил меня присоединиться для этого к нему и Юлии у них дома. Мне все еще нелегко объяснить, что именно происходило дальше, но для любого, кто знает эту женщину, вполне достаточно назвать имя «Юлия», чтобы стало понятно, что речь идет о человеке, оживляющем своей энергией все виды культурного обмена между Глазго и его городом-побратимом Ростовом-на-Дону. До того дня Грег был моим единственным собеседником и доверенным лицом, когда дело касалось скрипки Льва. С этого же момента именно Юлия, яркая брюнетка с кобальтово-синими прядями, так подходящими к ее глазам, в яркой одежде и сверкающих кольцах, стала моим главным союзником. Она считала само собой разумеющимся, что я бы хотела поехать в Россию, чтобы узнать больше о местах, где жила скрипка ее мужа, и о музыке, которую она играла, и, нарезая овощи и выкладывая их на разогретую сковороду, она тут же составила план путешествия как будто это было не сложнее, чем приготовить суп. По ее словам, ехать в Россию в одиночку было бы неразумно, а поскольку Лев будет занят репетициями и преподаванием в консерватории, она предложила себя в качестве моего гида, помощника и переводчика. Когда дело дошло до кофе, Юлия со знанием дела заговорила о визах и авиабилетах, как будто мое решение уже было принято. Она без колебаний предложила сделать всю подготовительную работу, найти самый дешевый и прямой маршрут до Ростова и оформить мою визу, так что поездка в Россию стала казаться мне почти такой же простой, как возвращение домой в Лондон.

Когда я начала заниматься историей итальянских скрипок – и скрипки Льва, в частности, – я ожидала, что мои изыскания уведут меня глубже в историю Италии. Поначалу так все и происходило. Но затем история скрипки увлекла меня в удивительные виртуальные путешествия в другие страны, в такие неожиданные места, как оперный театр в Праге восемнадцатого века, магазины скрипичных торговцев в

Париже девятнадцатого века и концентрационные лагеря Второй мировой войны. Теперь мне предлагали настоящее путешествие, которое должно было вывести меня за пределы Европы. Я колебалась – конечно, колебалась – и все же я никогда не забывала ошеломление, испытанное от музыки клезмера, которую скрипка Льва играла той летней ночью, много лет назад. В наши дни этот стиль широко распространен, но изначально клезмер был символом праздника среди говорящих на идиш евреев-ашкенази. И в той музыке, что очаровывала меня валлийской ночью, соединились мелодии, намечающие неизбежный путь, который мне предстояло пройти от начала этой истории в Италии до знакомства с жизнью скрипки Льва в России. Почему? Потому что некоторые из первых ашкенази, поселившихся в Европе, позже, в девятом веке, перебрались в северную Италию. Музыка, под которую я танцевала в ту волшебную ночь, хранила память о мелодиях, которые скрипачи-ашкенази играли много веков назад в итальянских дворах, гостиницах, на городских рынках, и которая кочевала с ними, когда они двигались на восток, в сторону Российской Империи. Между концом восемнадцатого века и началом Первой Мировой войны евреи в России были вынуждены жить в пределах черты оседлости, и клезмер подарил мелодии праздника их грязным, закопченным деревням. Без скрипок не было бы музыки, и поэтому к неопределенности объяснений путей и причин появления скрипки Льва в России я добавила ещё одну версию - о еврейском музыканте, путешествующем на восток из Италии в Россию.

Вот так я оказалась в самолете, вылетающем в Россию.

Контрабанда

Скрипка Льва в СССР

Аэрофлот доставил меня в Москву посреди ночи. Пока я ждала в аэропорту стыковочного рейса в Ростов-на-Дону, мне так и не удалось найти места, где можно было бы выпить чашку кофе, зато повсюду продавались русские матрешки, как будто существовала насущная потребность в них и нужно было удовлетворять её даже ночью. Когда я, зевая и дрожа, сидела на сером пластиковом стуле, мне пришло в голову, что эта забавная маленькая русская кукла может оказаться подходящим символом опыта, который я намеревалась приобрести, находясь в Ростове. История скрипки Льва виделась мне как огромный потрепанный сверток в многослойной бумажной упаковке. Узнавать что-то новое о ней означало снимать очередную слой, чтобы открыть для себя следующий и написать ещё одну главу её истории, так что в конце концов мне стало казаться, что я играю в свою собственную версию популярной детской игры с передачей и разворачиванием пакета под музыку. Я ожидала, что в Ростове все будет по-другому, потому что вместо того, чтобы полагаться на архивы и старые записи, я смогу разговаривать с реальными людьми, посещать реальные места, откуда Лев уехал со своей скрипкой, и, возможно, даже услышать музыку, которую там играли. В состоянии между сном и бодрствованием я воображала, что информация, которую соберу, будет свежа, как запах дерева внутри русской куклы, такой же яркой, как краски на ней, и такой же точной, как тщательно подогнанные края двух половинок матрешки.

Наш самолет вынырнул из плотного облака над Ростовом на рассвете. Был уже конец ноября, и я ожидала увидеть снег, но вместо этого под серопесчаным небом

тянулись полосы размокших полей. Наш самолет был единственным на аэродромном поле, хотя мы рулили мимо рядов вертолетов, где небольшими группами стояли военные в меховых шапках и что-то обсуждали, как мужчины на автомобильном рынке. Отыскать Юлию в зале прибытия было совсем несложно, потому что она и ее старый друг Григорий были единственными, кто там находился. Григорий – или по-простому Гриша, как Юлия посоветовала мне его называть – был нашим добровольным водителем. Я ещё не подозревала, сколько времени мне придется провести на аккуратно устланном ковром заднем сиденье его Мерседеса 1970-х годов, и что я начну чувствовать себя в нем как дома. Юлия прилетела на несколько дней раньше меня. Пока мы ехали в сторону города, ее телефон звонил много раз. После одного из звонков она повернулась ко мне и сообщила: «Я всем рассказала, что вы идете по следам скрипки Льва, и теперь они непрерывно звонят мне, чтобы узнать, приехала ли Агата Кристи».

Юлия забронировала для нас номера в отеле, где в свое время Лев играл на скрипке в варьете на шестом этаже. Каждый вечер он заправлял расшитую казачью рубашу в штаны, штаны – в казачьи сапоги и принимал участие в шоу для иностранных гостей. По выходным Лев подрабатывал, играя на вечеринках и свадьбах с армянским оркестром. Это никак не походило на его повседневную работу альтиста в Ростовском филармоническом струнном квартете. Вообще-то, на протяжении всей своей учебы в музыкальной школе и консерватории Лев был скрипачом, но квартету был нужен именно альтист, и такую возможность он не захотел упустить. В нашей стране трудно вообразить, что квартет может быть единственным местом работы, но в Советском Союзе Лев и его коллеги получали постоянную зарплату за то, что они работали вместе каждый день, репетируя и доводя до совершенства исполнение музыкальных произведений. Юра, Саша, Леонид и Лев – все четверо были молодыми, амбициозными, трудолюбивыми и талантливыми. Они учились у квартетных педагогов мирового класса, а теперь строили типично советскую карьеру, сочетая регулярные

концерты для рабочих в заводских столовых с победами в престижных музыкальных конкурсах. Среди их достижений был главный приз Всесоюзного конкурса имени Бородина в 1983 году.

Когда мы приехали в отель, из него выписывался экипаж какого-то огромного круизного корабля. В своих полосатых тельняшках, объемных парках и меховых шапках они выглядели живописными статистами из фильма о военно-морской истории. Мы присоединились к ним в длинной очереди у стойки регистрации, и когда, наконец, подошла наша очередь, я попросила карту города. Таковой не оказалось. Никаких туристов, только моряки, а моряки, как я предположила, не нуждаются в картах. Пребывание без карты в незнакомом городе делает путешественника совершенно беспомощным, но меня это не огорчило, потому что я ожидала, что уже скоро буду вычерчивать свою собственную карту Ростова, на которую нанесу жизненный путь скрипки Льва.

Окна моей комнаты на восьмом этаже выходили в небольшой сквер. Наверное в это время года он обычно пуст, но погода была настолько теплой, что в сквере все еще кипела жизнь. В течение недели, что я провела в Ростове, из своего окна я могла следить за ежедневными успехами щенка, которого учили ходить на поводке, видеть одни и те же стайки бездомных кошек, собак, ворон и школьников, собиравшихся там каждое утро, и наблюдать, как один и тот же мужчина роется в урнах для мусора по дороге в свое жилище. Мы с Юлией встретились внизу, чтобы выпить кофе. С чего начать? Когда я встречалась со Львом в Глазго, он рассказал мне, как купил свою скрипку у цыгана в каком-то тихом уголке ростовского рынка. Это было первым актом реальной истории скрипки Льва, и именно с него мы и решили начать.

Гриша лихо заехал в узкий переулок на своем великолепном старом «Мерсе» и без колебаний припарковался на тротуаре. Мы прошли по площади перед собором и направились к покрытому парусиной скоплению киосков. День был теплым, но пасмурным, а вот прилавки сияли яркими

цветами яблок, помидоров, огурцов, лука, слив и груш, маринованных целиком в кожуре, свеклы и горок тонко нашинкованной капусты и моркови на каждом прилавке. Кто-то продавал только гранаты, кто-то - домашние соусы в разнокалиберных бутылках, любых, которые продавцы смогли собрать, а другие предлагали клюкву. Прилавки этих были заставлены баночками из-под варенья с указанием цены - 50, 100 или 200 рублей, с горкой наполненных ягодами цвета темной крови. Были прилавки с домашним подсолнечным маслом насыщенного желтовато-коричневого цвета, разлитым в бутылки из-под водки или коньяка. Где бы мы ни останавливались, нам предлагали на пробу каплю масла на тыльной стороне руки. Каждое масло было неповторимым, богатым вкусовыми оттенками, даже с привкусом ореха, и всегда вкусным. Мы останавливались то у одного прилавка, то у другого, чтобы отведать какое-нибудь фирменное блюдо, щедро выложенное нам в ладонь. «Без разницы, - проворчал Гриша, когда мы оценивали четвертый, а затем пятый вариант квашеной капусты, - цены только разные». Он был неправ.

Ростов когда-то был оживленным портом, через который шла торговля сибирскими мехами, астраханской икрой, турецким табаком, уральским железом, зерном и копченой рыбой, и он всегда был многонациональным городом. По реке Дон проходит граница между Востоком и Западом, поэтому, когда я стоял на ее берегу, я осознала, что, следуя за скрипкой Льва, попала на самый край Европы. Принимая во внимание все это этническое и географическое разнообразие, неудивительно, что каждая версия маринада на ростовском рынке немного острее, слаще, более или менее горькая, чем предыдущая. Гриша скептически наблюдал за нами, когда мы наполняли одну пластиковую коробку блестящими красными перцами, другую - ломтиками баклажана, плотно скрученных и начиненных измельченными грецкими орехами, и ещё нагружали в пакет маринованную капусту. Когда мы наконец вышли из павильона, нас окружили улыбчивые женщины. Гриша сказал, что они с севера России, из знаменитых грибных краев.

В тот полдень было тепло, но они были закутаны в шарфы и облачены в толстые куртки, а к рукавам их были прикреплены связки сушеных грибов. Они медленно кружились на месте, раскинув руки, как приземистые живые рождественские елки. Я бы, наверное, купила у них грибов на пробу, но Юлия отсоветовала, потому что грибы были северными, и она не знала, ни как они называются, ни как их готовить.

Мы поднялись по лестнице в молочный отдел рынка, где все было белоснежным - ведра сметаны, томленный йогурт, кефир и горы творога. Но нам хватило сил удержаться и не начать снова пробовать все подряд образцы этих белых вкусов. В другой части рынка находились прилавки, заваленные кучами сушеных фруктов и ягод: кураги, яблочных долек, разрезанных пополам груш, клюквы, барбариса, колец ананаса, чернослива и инжира; там же были мешки свежего фундука и грецких орехов, чаны с будто светящимися изнутри кишмишем и изюмом. Узбекский юноша взвесил для меня пакет кишмиша, сказал, что он будет стоить 800 рублей, добавил еще ложку и взял с меня 500 рублей. Это сделало его товары неотразимыми, и я набрала всего понемногу, но когда наконец принесла все домой и попробовала, у всего оказался один вкус – чего-то подкопченного древесным дымом.

Снаружи воздух был свеж и чист, но потом мы подошли к рыбным рядам и тут окунулись в атмосферу специфических запахов. Во второй половине XIX века, когда Ростов был одновременно крупнейшим портом и крупнейшим железнодорожным узлом на юге России, икра и местная рыба отправлялись на север через Ростов на внутренние рынки империи. В те дни рыбу либо коптили, либо хранили на льду. Передо мной же на дне пластиковых ящиков, заполненных водой, бились живые щуки, осетры и сомы; воду в коробах вентилировали из ржавого кислородного баллона. Рядом с ними стояли коробки с непрерывно шевелящимися раками, их черные глаза-бусинки блестели в глубине. Наверное, они рассматривали меня. Я не получаю удовольствия, разделявая их, а снятие их панцирей кажется грубым посягательством на

их личную жизнь. Оторвать и высосать, выковырять и обсосать - мне это не кажется аппетитным. Однако пресноводные раки - желанное лакомство в любой стране, и мне было стыдно в тот вечер, когда друзья Юлии пригласили нас на ужин. Я просто не могла отдать должное гигантской чаше с раками, которую они поставили передо мной. Их маленькие тела с черными глазами похожими на бусинки заполняли чашу доверху, и казалось, что нахождение в кипящей воде их совсем не беспокоило.

Каждый прилавок на рыбном рынке был обрамлен золотистыми букетами вяленой и копченой рыбы, переливающимися в электрическом свете. Вопрос о качестве рыбы у каждого продавца запускал одну и ту же процедуру - узкий надрез, выполняемый тонким лезвием перочинного ножа под плавником. «До революции, - сказала Юлия, когда я сунула в рот предложенный мне кусочек рыбы, - на Дону было столько рыбы, что ее сушили и использовали вместо дров. Но во времена Советского Союза реку испортили промышленными отходами, и она уже никогда не будет прежней». «Мммм, спасибо, Юлия» - только и смогла выговорить я.

Центральный рынок с его коническими холмами сухофруктов, киосками с носками, шляпами, витринами с ножами и грудями сложенных друг на друга кастрюль не мог быть местом продажи скрипки. Но вот мы дошли до толкучки, блошиного рынка на трамвайных путях позади рынка, где позолоченные купола собора отражают небо, смиренные прихожане смешиваются с энергичными охотниками за скидками, и все оказываются равны перед Богом, когда дело доходит до того, что их норовит сбить проходящий трамвай. Очень старая женщина, стоя на рельсах, предлагала незапечатанные тюбики и коробочки с бытовыми ядами, вперемешку разложенными на картонном подносе, товар, который, конечно, может уничтожить ос, тараканов, крыс и муравьев в вашем доме - но, возможно, и вас тоже. Напротив нее женщина сделала в картонной коробке гнездо из нескольких вязаных шапок и заполнила его клубком бездомных котят, которых она постоянно перекладывала и переставляла, пытаясь создать

впечатление сладости от их тощих тел и облезлых мордочек. А ещё один мужчина пытался продать пушистого щенка-пекинеса, а пока носил его, как перевязь на широкой груди.

Именно в этом удаленном месте, среди ненужных домашних животных, пучков свежего укропа, редиса и сломанных радиоприемников, Лев мог наткнуться на старика, торгующего хламом с тротуара. Я видела у трамвайных путей кого-то очень подходящего, и все, что он предлагал — это помятый чайник, чашку и пару стоптанных до дыр армейских ботинок. Наверное, первоначально Лев и не искал здесь скрипку, тем более такую потертую и без струн. Но подобно человеку, который заводит себе много собак или рождает так много детей, что появление еще одного уже не имеет значения, он почти автоматически начал бы торговаться из-за неё с продавцом, как бы отвлекая внимание на другие товары. Он бы проверил чайник на предмет утечек, приложил поношенные сапоги к ноге, определяя их размер, и поинтересовался бы блюдцем для треснувшей чашки, и только потом завел бы разговор о скрипке. Он мог бы даже купить чайник по запрошенной цене, поскольку в этом месте полезность была единственным критерием ценности, но он покинул рынок со скрипкой под мышкой. Это случилось в его жизнь так же неожиданно, как неожиданно появляется в доме бездомная кошка, проскользнувшая через заднюю дверь, но он сразу же распознал в той скрипке исключительный инструмент.

Большую часть своего времени Лев вынужден был посвящать игре на скрипке в группе, сопровождавшей армянские свадьбы, но зима, время моего визита - ни в одной стране не лучшее время для свадеб, и Юлии пришлось придумать другие способы познакомить меня с армянской диаспорой Ростова и их музыкой. План созрел, когда мы, преодолевая вечерние пробки, возвращались в отель. А может это случилось, когда один из множества добрых друзей Юлии усадил нас в свою машину и направился туда, куда, по его мнению, должна была привести история скрипки. Тронувшись, он оглянулся через плечо и громко сказал: «Тебе это должно понравиться,

Хелена. Мы едем смотреть театр в форме трактора!» Так мы и сделали - любовались зданием с середины колоссальной площади, оказавшись в окружении светящихся огней автомобилей, тележек с кофе, карманников и групп вполне приличных молодых людей. Друг Юлии опасался оставить свою машину надолго без присмотра в столь оживленном месте, но я ничего не могла поделать со своим замедленным восприятием, которое никак не позволяло мне разглядеть признаки трактора в огромном здании, потому что оно не соответствовало профилю ни одного трактора, который я когда-либо видела. Юлия и ее друг в ожидании глядели на меня, я вглядывалась в очертания здания, а движение вокруг нас не утихало. «Теперь ты видишь это, Хелена?» «Не совсем» и снова «не совсем», но потом я поняла, что в качестве модели был взят типичный советский трактор на гусеничном ходу. "Вижу!" – с облегчением воскликнула я, и мы все поспешили обратно к машине. На обратном пути в гостиницу Юлия объяснила, что до 1930 года на месте «трактора» и площади колосились пшеничные поля, и что это открытое пространство было границей между городом Ростовом и армянским поселением, которое называлось Нор-Нахичевань (или «новая» Нахичевань, в отличие от Нахичевани в Азербайджане). На следующий день мы вновь проехали по площади перед театром-трактором, пересекая старую границу на пути в Музей русско-армянской дружбы.

Нор-Нахичевань была включена в состав Ростова в 1928 году, но даже сейчас всё ещё смотрелась как очень отличающееся от него место. На главных улицах и площадях стояли величественные церкви, дома, театры и школы, построенные в девятнадцатом веке. Тополи усыпали тротуары бледно-желтыми листьями, а горшки с геранью в окнах и на крылечках домов расцвечивали бледный зимний свет. Музей располагался в красивом здании, построенном в девятнадцатом веке. Внутри нас ждала экскурсовод. Она говорила по-английски, но предпочитала объяснять все на русском, так что бедной Юлии пришлось переводить все, что она поведала нам об истории своих предков. Слушая её рассказ, я рассматривала портреты

известных писателей, политиков, просветителей и ученых, которые жили в Нор-Нахичевани на протяжении её недолгой истории, на стеклянные витрины, демонстрирующие традиционные армянские ремесленные инструменты, прялки и посуду, музыкальные инструменты, национальные костюмы и книги. У каждого предмета в музее была своя история, как и у скрипки Льва, все эти истории реальны, увлекательны и нуждаются в том, чтобы их услышали. Взгляните на тар. Это струнный инструмент, но его стройное тело и элегантная длинная шея больше напоминали мне цаплю, чем скрипку. И если бы ему больше повезло, то его история оказалась бы иной, потому что, в то время как мастера по всей Европе в течение шестнадцатого, семнадцатого и восемнадцатого веков совершенствовали конструкцию и дизайн скрипок, тары продолжали грубо вырезать из необработанной древесины. И пока скрипки покоряли искушенную публику при дворах, в соборах и оперных театрах, армянские крестьяне и ремесленники использовали тар, чтобы играть на полях и в деревнях свою идущую из глубины души музыку.

Среди различных национальных общин многонационального Ростова особенно сильна была связь между армянами и евреями. Они жили бок о бок не менее двухсот лет, и поэтому еврейские и армянские музыканты неизбежно играли вместе, обмениваясь мелодиями и наполняя ими свой репертуар. Было естественным приглашать высокопрофессиональные армянские коллективы играть на еврейских свадьбах, где гостей, однако, никогда не устроила бы музыка, если бы в ней не звучала скрипка. Приглашения случались столь часто, что еврейские скрипачи, такие как Лев, вскоре стали обязательными участниками любой армянской группы. Эта местная особенность никогда не была четко отражена ни в одной официальной истории национальной музыки, но тем не менее она настолько естественно прижилась в армянской общине в Ростове, что сейчас даже трудно представить иные составы.

Ансамбль, с которым играл Лев, давно не существует, но в один из дней Юлия сказала, что смогла связаться с

армянской парой, на свадьбе которой Лев играл примерно в 1981 году. Жених явно использовал прошедшие годы с пользой. «Теперь он богатый человек, почти олигарх, - сказала Юлия, - и поэтому ты не сможешь с ним встретиться». Однако Юлия, у которой можно поучиться нестандартному мышлению, попросила его посмотреть копию видео, снятого на свадьбе, и таким образом дать мне возможность увидеть скрипку Льва, играющую в ансамбле. Перспектива такого просмотра оставалась неопределенной всю неделю. Как олигарх отнесется к просьбе неизвестных ему людей было неясно, и поскольку он не был человеком, который сам и быстро отвечает на обращения, все, что нам оставалось, это ждать. Однако в один из дней, вернувшись в отель, мы обнаружили конверт, который ждал Юлию на стойке регистрации. Внутри было свадебное видео, скопированное на два диска. «Думаю, нам следует в ответ послать ему одну из бутылок виски, которые ты привезла с собой», - сказала Юлия. Хотя виски и было односолодовым, я прекрасно понимала, что даже такое, оно не будет соответствовать стандартам олигархов. Тем не менее, памятуя, что дорог не подарок, а внимание, мы отправили ему бутылку с водителем такси.

Если я опишу вам процесс бракосочетания, который включает просьбу руки армянской невесты, помолвку и обручение, церемонию венчания и последующие свадебные торжества - все эти торжественно и неспешно протекающие церемонии, которые могут длиться несколько дней, и напомним, что почти каждый момент каждого этапа должен сопровождаться музыкой и танцами, вы поймете, почему Лев сказал, что когда его пригласили присоединиться к группе, он сомневался в своей способности выдержать этот марафон. Оператор начал снимать утром, когда ансамбль сопровождал жениха и нескольких женщин из его семьи, которые с танцами начали свой путь по солнечным улочкам Нор-Нахичевани к дому невесты. Я видела, что за ними шел и Лев. Конечно, он выглядел моложе, чем сегодня, но любопытно, что скрипка, блестящая на осеннем солнышке, казалось тоже помолодела. Нам показали, как семья

невесты вывалила за ворота, чтобы поприветствовать жениха, а затем мы, как незваные гости, проскользнули в дом вслед за музыкантами и наблюдали, как старший брат жениха просит руки у семьи невесты. По мере того, как шел этот тщательно отрежессированный день, мы каждый раз оказывались в нужном месте в нужное время. Мы затерялись в толпе женщин у двери спальни, чтобы мельком увидеть невесту в белоснежной пене складок и оборок, а затем влились в шумную кавалькаду свадебных машин, медленно движущихся по узким улочкам Нор-Нахичевани. Церемония бракосочетания была долгой, но мы терпеливо ждали, чтобы увидеть жениха и невесту, венчанных и коронованных как правителей нового дома, и мы оказались на месте празднования точно в срок к их триумфальному возвращению из церкви.

Нам показали столы, ломящиеся от угощений, рога изобилия, полные винограда и граната, уставших детей и прослезившегося дядю, энергичных тетушек, кухарку в фартуке и жениха и невесту, в танце перемещающихся в узком пространстве между столами. Руки их поднимались, ладони постоянно вращались, они сжимали пачки банкнот, которые гости вставляли им между пальцами. Наконец долгий день подошел к концу, у жениха появилась возможность закурить, и камера внезапно выхватила крупным планом скрипку Льва, показав нам, кто создавал праздничную атмосферу на протяжении долгих часов торжеств, чья музыка была такой же естественной и непрекращающейся, как шум волн на берегу моря. С самого начала было видно, что эти армянские музыканты не следуют строго национальным музыкальным традициям, потому что ни один из них не играл ни на одном из инструментов, которые я видела в музее Нор-Нахичевани. Кларнет заменил традиционные дудук и зурну, а барабан не был дхоллом, но были два аккордеона и Лев со скрипкой. В их репертуаре тоже не было ничего чисто армянского. Лев заиграл армянскую мелодию, но вскоре она превратилась в клезмер, затем в грузинскую песню с цыганским ритмом, а потом трансформировалась в молдавскую, а в конце снова в армян-

скую. Скрипка Льва в ансамбле с другими инструментами создавала удивительно единый панкавказский сплав зажигательной, безостановочной танцевальной музыки. И если эти грандиозные свадьбы по выходным оставили какой-то отпечаток в её голосе, то я уверена, что это были азартные крики пляшущих гостей, звуки музыкального автомата, танцевальной машины – генераторов безудержного веселья.

Лев давно потерял связь с армянскими музыкантами из того ансамбля, но Юлия не теряла времени, и к концу недели ей как-то удалось договориться о встрече с кларнетистом. Мы встретились в просторном ресторане гостиницы на окраине армянского поселка под Ростовом. Когда мы прибыли, в большом зале, построенном для празднеств, оказалось всего три человека: официант, армянка по имени Елена, бывшая одноклассница Юлии, и ее молчаливая армянская подруга с золотыми передними зубами и печальными глазами. Вскоре на столе перед нами появилась еда, кувшин свежей клюквы, примятой ровно настолько, чтобы образовалось немного густого сока, и бутылка водки. Елена задала тон тостом за дружбу. «Легко отказаться от жизни ради друга, - сказала она, - но трудно найти такого друга, ради которого ты захочешь пожертвовать своей жизнью». Я постаралась не отстать и решительно провозгласила: «За новых друзей!» - и почувствовала на себе внимательный взгляд Юлии, которая следила за тем, чтобы я, не забывая ее предварительных инструкций, решительно выдохнула перед тем, как выпить стопку водки, а потом опять выдохнула, но уже медленно, после того, как выпила её. Юлия и Елена выскочили на улицу, чтобы перекурить, а когда вернулись, у Елены уже созрел новый тост.

«Друзья похожи на гальку на пляже, - произнесла она, - одни камешки проскальзывают между пальцами, а другие достаточно велики, чтобы мы могли устоять на них, поэтому выпьем за тех, на кого мы всегда можем опереться». Тут появился кларнетист Миша. Он казался взволнованным встречей с Юлией, и, вытащив свой бумажник вручил ей свою визитную карточку, чтобы они никогда больше не теряли друг друга.

Бумажник был обернут несколькими резиновыми полосками, которые он ловко снял, чтобы извлечь карточку. Когда Елена потребовала одну и для себя, Мише пришлось снова снимать резинки, и на этот раз он проделал это не столь энергично. Елена и Юлия были знакомы со школьных лет, и я заподозрила, что когда-то у них было соперничество из-за мальчиков. В дружеских отношениях со временем мало что меняется, и в тот вечер Юлия определенно выигрывала продолжающееся соревнование. Миша прекрасно помнил Льва. «Нам повезло работать с ним, - рассказывал он, - потому что Лев был настоящим профессионалом, единственным среди нас с музыкальным образованием». Потом Миша поднялся на галерею, опоясывающую зал, где обычно размещался оркестр, и стал играть на кларнете специально для нас, в сопровождении записи других инструментов и барабана. Елена и Юлия не сговариваясь устремились к центру зала и начали танцевать на этой огромной площадке. Дари-дари-дам, дари-дари-дам выводил сладкий голос Мишиного кларнета, в то время как Елена приподнимала руками волосы и похлопывала ладонями себя по бедрам с азартом подростка, а я тихо сидела рядом с ее молчаливой подругой и цедила клюквенный сок густой, как пудинг.

Скрипка принадлежала Льву уже около десяти лет к тому времени, когда они с Юлией решили эмигрировать в Бостон в 1990 году. Хотя реформы Михаила Горбачева к тому времени немного облегчили эмиграцию, старой скрипке все еще было трудно покинуть Советский Союз. Государство рассматривало любую скрипку, изготовленную до 1870 года, как антикварную, и семьям эмигрантов было отказано в праве, когда они уезжали, брать с собой подобные исторические ценности. На первый взгляд, это могло бы показаться разумным способом защиты национального наследия России. Однако, на практике, это упростило систему присвоения государством ценностей, принадлежавших частным лицам. Конечно, было очевидное отличие от методов нацистов, конфисковавших скрипки у еврейских музыкантов во время Второй Мировой войны, но в данном случае государство

лишало музыкантов-эмигрантов возможности найти работу по прибытии в свой новый дом. Лев охарактеризовал это как способ сохранения давления на них даже после того, как они покинули страну. Когда мы говорили об этом в Глазго, он все еще был полон возмущения по поводу использования государством подобных методов. «Я заплатил эквивалент своих семи годовых зарплат за альт, на котором играл в квартете, - рассказал он, - так что вы можете себе представить, как много он значил для меня. Конечно, я не мог выплатить такую сумму сразу, поэтому мне пришлось работать, работать и работать. Я работал не покладая рук и отдавал все заработки за инструмент более трех или четырех лет, а теперь государство заявило, что мой альт – это общенародная собственность. Можно ли это понять?» Неудивительно, что советские музыкантам пришлось идти на изощренные хитрости, чтобы вывозить свои инструменты из страны.

Эмигранты из Ростова обычно упаковывали имущество, которое им разрешалось брать с собой, в деревянные ящики для перевозки. Чем больше ящик, тем дороже стоит его транспортировка, но вам позволено положить внутрь все, что захотите, при условии, что это не антиквариат. Когда, наконец, пришли их эмиграционные документы, Лев и Юлия должны были решить, как они собираются вывезти его инструменты из страны и какие необходимые вещи они должны взять с собой. Однако самой первой задачей для Льва было найти достаточно досок, чтобы сколотить ящик для багажа. «Я никогда не понимал, - признался он мне однажды, - почему стране, покрытой сплошными лесами, вечно не хватает древесины». Но это было именно так, и в конце концов он додумался обратиться на кладбище и выпросить там несколько досок, используемых для изготовления гробов. «Зачем они вам? Кто-то умер?» - спросил служащий на кладбище. Похоже, он отлично понимал, что нецелевое использование досок от гроба для изготовления упаковочного ящика не впишется в их документы, поэтому, регистрируя продажу, написал «ритуальные цели» в разделе «Использование» своих ведомостей. Лев был ошарашен.

«Какие ритуальные цели?» - спросил он. «А Бог его знает, - услышал в ответ, - ведь вы, евреи, всегда делаете какие-то странные вещи, и никто не понимает, что и зачем вы делаете, так что «ритуальные цели» будут в самый раз». Вот так просто.

Что положить в ящик? Этот вопрос мучил Льва и Юлию неделями. Когда я вижу груды вещей, скопившихся в моем собственном доме, я не представляю, что бы я взяла с собой, если бы пришлось начинать совершенно новую жизнь на новом месте. Я всегда буду считать некоторые вещи, в окружении которых живу, принадлежащими моим родителям или свекрови. Что-то оставили в своих комнатах и на чердаке наши дети, а что-то нам оставили, временно, но, как оказывается, навсегда, родственники, которым не сидится на месте.

А есть наши вещи, мои вещи, вещи, о ценности которых я никогда не задумывалась, но и обходиться без которых не могла. Я заметила, что эти предметы создают умиротворяющую атмосферу, потому что не несут заряда эмоций, которые я испытывала в детстве. Однако придет и их черед, потому что они уже заряжаются эмоциями следующего поколения. И я узнала, убираясь в доме моей матери, что некоторые вещи, которые мне дороги более всего, потому что годы и работа для меня состарили их, скоро начнут вызывать раздражение у нового поколения. По этим причинам я не могу распознать, какие из окружающих меня вещей могли бы в наибольшей степени отвечать моей личности и моей истории. Что я упаковала бы в этот деревянный ящик, чтобы сохранить для своей новой жизни? Я не знаю, потому что слишком долго просто жила в их окружении, и мне даже не приходило в голову задаваться вопросом, какие из них для меня важнее всего.

Когда Лев вспоминает, как они с Юлией решали, что брать с собой, он признается: «Мы были как два новорожденных ребенка, потому что мы ничего не знали об огромном мире, в котором нам предстояло жить, или о том, что нам может понадобиться, чтобы выжить в нем. У нас ведь даже не было банковского счета». Конечно, было много разговоров с другими эмигрантами о том, что может понадобиться в

Соединенных Штатах, и они ко всем прислушивались. Большинство людей почему-то считали, что очень важно брать с собой постельные принадлежности, и поэтому в итоге большую часть места в ящике заняли одеяла.

Всех эмигрантов заставляли укладывать свои вещи в ящики на таможенном складе под присмотром официальных лиц, и Юлия до сих пор помнит, насколько угнетающей была атмосфера там. «Было холодно, как на вокзале при прибытии в ГУЛАГ, - вспоминала она. - Единственная разница - по ту сторону забора был Ростов, а не Сибирь». Служащий таможни должен был проверить каждую вещь перед упаковкой, но иногда его отвлекали коллеги, и возникала возможность незаметно засунуть что-то в ящик. Люди часто вывозили друг для друга жизненно важные вещи, такие как музыкальные инструменты, или более мелкие предметы, связанные с семейной памятью, такие как серебряные ложки, передаваемые в еврейских семьях младенцам из поколения в поколение, или украшения, которые могли и стоить-то мало, но представляли сентиментальную ценность для своих владельцев.

Когда дело дошло до нелегального вывоза скрипки, все, что Лев мог сделать, это снять струны, поцеловать ее, спрятать среди чужих книг, одеял и одежды, и надеяться на лучшее. Вот так скрипка Льва и покинула Ростов - безбилетный пассажир, тайно вывезенный среди личных вещей какой-то бескорыстной семьи, ящик которой был отправлен в Израиль.

А я улетала из Ростова рано утром, когда ещё не рассвело. Юлия спала, но накануне вечером она заказала для меня такси, и сразу стало ясно, что заказ сопровождался набором инструкций, которым водитель намеревался следовать в точности. Начало моего дня было концом его рабочего дня, и он был в настроении поговорить. Он вез меня по пустым улицам в аэропорт, постоянно рассказывая что-то и задавая вопросы, и иногда мы даже понимали друг друга. Когда мы приехали, он выскочил из машины, но вместо того, чтобы просто отдать чемодан, как я ожидала, взял у меня билет и повел внутрь аэропорта, а потом стоял с заботливым

выражением на лице, пока я регистрировалась. Когда регистрация завершилась, я ожидала, что он успокоится и уедет, но он проводил меня к выходу на посадку, где взял за руки и крепко пожал их. Отправляясь в автобус, я оглянулась через плечо и увидела, что он все еще оставался у входа и все еще с энтузиазмом махал мне рукой. Иногда у меня возникает вопрос, что же такого сказала ему Юлия? «Убедитесь, что она благополучно улетела»? Но он определенно знал, как правильно исполнить такую просьбу.

Все участники Ростовского струнного квартета покинули Советский Союз примерно в то же время, что и Лев, но иногда собирались вместе для выступлений. В 1991 году их пригласили приехать в Глазго на фестиваль, посвященный столетию со дня рождения Прокофьева. Поскольку в квартете Лев играл на альте, скрипку он оставил в Бостоне. Тем не менее, это было первым шагом на пути, который в конечном итоге привел скрипку в Шотландию и открыл новую главу в её жизни.

А началось все по окончании фестиваля на вечеринке в доме знакомого музыканта. Собралось много гостей, атмосфера была праздничной, а под ногами металась маленькая собачка. перевозбужденный, а может просто полный энергии молодой щенок, начал рвать газету, упавшую на пол. Кто-то поднял обрывки и, взглянув на страницу «Предложения работы», заметил объявление о вакантной должности первого альтиста в Шотландской опере. «Почему бы тебе не попробовать, Лев?» - разом заговорили все его шотландские друзья, и вскоре кто-то уже звонил по телефону и договаривался о срочном прослушивании на следующий день, прежде чем он улетит обратно в Бостон. Грегу, игравшему в тот период в оркестре Шотландской оперы, руководство оркестра поручило организовать это прослушивание. Когда Лев, успешно прошедший испытание, устроился на работу, его скрипке в очередной раз пришлось эмигрировать, на этот раз из Бостона в Глазго. Со временем Лев и Грег стали добрыми друзьями, в результате чего скрипка перешла в руки Грега. И

вот однажды я случайно услышала ее и отправилась в путешествие, которое как-то незаметно заняло четыре года моей жизни.

Вернувшись в Британию, я достигла той части истории, когда уже Грег появился в жизни скрипки Льва и стал определять её судьбу. Это вернуло нас в нелегкий для него период, о котором, к моему удивлению, он все же захотел рассказать - Грег не стал скрывать от меня, что эпизоды тяжелой депрессии были обычным явлением в его жизни. Незадолго до первой встречи со скрипкой Льва, он дошел до того, что предпринял две попытки самоубийства. «Обе они - героические неудачи», - иронизировал Грег над своими воспоминаниями. В то время он уже работал в Шотландском камерном оркестре и играл на другой итальянской скрипке, но, строя планы на будущее, он не видел нужды в ней, и поэтому предложил дилеру из Манчестера продать скрипку. Он ехал на юг под проливным дождем со скрипкой на заднем сиденье. Когда же прибыл, было далеко за полночь, но он отказался хотя бы войти внутрь дома и переждать непогоду. Как родитель, передававший ребенка на усыновление, он предпочел отдать скрипку, сразу же сесть в машину и уехать домой.

На следующее утро Грег проспал. Проснулся и сразу понял, что опаздывает на репетицию, но, что хуже всего, осознал, что у него не было скрипки. Это стало проблемой, которую пришлось решать каждый день в течение следующих шести месяцев - шесть месяцев, когда друзья и коллеги давали ему попользоваться своими запасными инструментами, шесть месяцев, когда он был вынужден играть на всем, что ему могли предложить. Некоторые из взятых взаймы скрипок были вполне приличными, некоторые – весьма посредственными, и вскоре люди начали задавать ему вопросы. Что он должен был отвечать на постоянно звучавшее удивление: «Грег, как ты можешь играть на этих несчастных скрипках в Шотландском камерном оркестре?». Или же «Грег, о чем ты думаешь, делая запись симфоний Мендельсона со скрипкой для школьников?». Он знал, что ему нужно купить новый инструмент, но суммы,

вырученной от продажи его предыдущей скрипки, было недостаточно, чтобы заменить ее чем-то хотя бы сравнимого качества. Музыкант всегда пробует скрипку перед тем как приобрести её, чтобы проверить, совместимы ли они, и такие тесты положили начало мрачному периоду поиска доступного по цене современного инструмента. В какой-то момент он одновременно оценивал три скрипки, но ни у одной из них не было голоса, с которым он мог бы себя идентифицировать. Именно тогда он позвонил своему старому знакомому Льву и попросил его помочь выбрать инструмент. Лев пришел и внимательно послушал, как Грег играет на каждой из скрипок, а затем, как вспоминает Грег, сказал: «Зачем тебе вообще покупать скрипку? У меня дома есть отличная скрипка, которую я могу тебе одолжить».

И именно так, пройдя запутанным маршрутом, полным случайностей, разочарований и неудач, Грег впервые взял в руки скрипку Льва. Когда он рассказывал мне, как они приехали ко Льву домой, поднялись по лестнице в его квартиру и как он с надеждой следил за Львом, открывавшим шкаф и достававшим скрипку в футляре, в его голосе слышалось глубокое волнение. Едва коснувшись смычком струн скрипки Льва, Грег понял, что слышит собственный голос. «Я почувствовал полный резонанс с её звучанием, - сказал он мне. - Скрипка отозвалась глубоким тоном в нижней части регистра - такого я не мог найти ни в одной другой скрипке, а в голосе её слышалась такая грусть, что я был потрясен. Я жил с такой же грустью в душе и понял, что именно эта скрипка поможет мне наконец выразить эту грусть. Мне всегда хотелось звучать в унисон со скрипкой, стать частью мелодии, которую она сыграет, не более, но и не менее». И это был момент, после месяцев унылой депрессии и работы, не приносившей удовлетворения, когда Грег осознал, что он спасен, потому что «внезапно я обрел свой звук, звук, который мог бы выразить все, что я хотел сказать».

Начиная с того вечера, когда я сама впервые услышала этот звук, я позволила истории скрипки Льва завести меня в

совершенно разные места. Я становилась пассажиром поездов и самолетов, поднималась в горы, проводила дни в библиотеках и на лесных биржах, посещала школу скрипичного мастерства и даже летела ради этого в Россию. Оглядываясь назад, я из всех сил пыталась понять, как голос «ничего не стоящей» скрипки мог вдохновить меня на такую бескорыстную службу, и не в первый раз у меня появлялась крамольная мысль о том, не пришла ли пора прекратить наши странные отношения. Но несколькими месяцами ранее Флориан Леонхард сказал кое-что, убедившее меня, что история ещё не дописана. Он объяснил мне, что в наше время отчеты дендрохронологов являются подлинно научным доказательством, которое он и его коллеги используют для подтверждения своих выводов о происхождении инструментов. Научное доказательство! С того момента, как он это сказал, мне было интересно, что дендрохронологическое заключение о скрипке Льва может внести в историю, которую я так долго собирала по крупицам. Подтвердит ли тест, что скрипка происходит из Кремоны, и сделает ли правдивой историю, которую я рассказала? Или скрипка Льва окажется в моей жизни разочарованием, да и в жизни Грега тоже? Перспектива экспертизы в равной мере искушала и отталкивала меня.

Дендрохронология казалась мне полной противоположностью всего, что я любила в скрипке Льва и ее истории. Она была прекрасным символом нашей сверхбдительности двадцать первого века и нетерпимости к неопределенности, в то время как история скрипки Льва, казалось, существовала в древнем, освещенном зыбким светом свечей мире, где тайна имела право на существование, а истина могла быть относительной. Что делать? Испытывая колебания, я поняла, что у меня гораздо больше, чем я предполагала, общего с людьми, выстраивающимися в очередь, чтобы поцеловать реликвию Святого Антония в Падуе. Если я хотела узнать абсолютную правду о возрасте и происхождении скрипки Льва, мне нужно было просто попросить Грега сделать фотографию годовичных колец на ее деке и отправить снимок дендрохронологу. Но, как

и те паломники в Падуе, я мучительно вынашивала историю об объекте, в которую отчаянно хотела верить. Пусть существовали научные тесты, способные подтвердить или опровергнуть любую из версий истории, но ни я сама, ни поклонники реликвии, похоже, не были склонны прибегнуть к ним. Тем не менее, меня очень заинтересовала дендрохронология. В прошлом, когда дело доходило до определения происхождения «старых итальянцев», приходилось полагаться на чутье и мнение дилеров и знатоков, но теперь у нас есть научный метод, способный отбросить многовековые, но субъективные мнения экспертов и раскрыть истины абсолютные. Именно это меня интересовало, когда я записывалась на прием к дендрохронологу.

Все о Кольцах

Дендрохронология и её выводы

Питер Рэтклифф намеревался стать скрипичным мастером и реставратором, и стелажы его мастерской в узком переулке в Хоуве, Восточный Суссекс, заставлены музыкальными инструментами, ожидающими его внимания. Увы, скрипки, Питер вас больше не создает и не чинит, потому что он овладел гораздо более прозаической и более строгой профессией. Порой результаты проведенного им исследования могут остановить аукцион скрипок, а иногда они могут изменить стоимость инструмента на тысячи или даже сотни тысяч фунтов.

Работа Питера основана на изучении колец роста древесины. Даже детей в школе учат, что ствол дерева наращивает одно кольцо в год, поэтому они могут сказать, сколько ему лет, изучив узор концентрических колец в стволе спиленного дерева. В детстве я жалела деревья, дни рождения которых можно было праздновать только после их смерти. Однако структура годичных колец дерева, выросшего на небольшой высоте, может рассказать нам не только о его возрасте. Это объективный протокол климатических условий, в которых существовал лес все предыдущие годы, регистрация благоприятных и неудачных периодов его жизни, память о жарком лете и суровых зимах, о засухах, наводнениях и даже изменении освещенности из-за гибели или вырубki соседних деревьев. Деревья, выросшие на небольшой высоте, настолько чувствительны к малым отличиям в окружающей их среде, что ели, растущие даже близко друг от друга, могут иметь совершенно разную форму и структуру колец. Но вот резонансная древесина, используемая для изготовления

нижней деки скрипки, всегда берется от деревьев, выросших в высокогорных лесах, таких как Паневеджио, где повсюду скудная почва и неизменно холодные зимы, которые оказывают доминирующее влияние на малую скорость роста, так что местоположение становится решающим фактором и все деревья, срубленные в одной и той же местности, будут иметь очень похожие рисунки колец.

В профессии Питера ключевым является это сходство, и он объяснил, что, если бы кто-либо обратился к нему с просьбой провести экспертизу скрипки Льва, она заключалась бы в сопоставлении годовых вариаций роста колец ели с образцами, накопленными в его базе данных, где хранится информация, полученная при исследованиях примерно 5000 инструментов, которые он сам осматривал, и 150 из которых сделаны Страдивари в Кремонне, а так же информация, которой поделились другие дендрохронологи со всего мира, и региональные справочные хронобазы, любезно опубликованные Международным банком данных по древесным кольцам. Перекрестное сравнение фотографий годовичных колец в деке скрипки Льва с изображениями из всех этих коллекций было бы проведено с помощью компьютерного программного обеспечения, специально разработанного для него в Украине. «Я нашел парня в Интернете, - рассказал он мне, - и просто отправил ему статистический алгоритм для сопоставления одной серии колец с другой. Мы работали вместе над программами уже около трех лет, когда я понял, что ему было всего тринадцать лет в момент, когда мы начали наш проект». Возможно, программное обеспечение Питера зародилось как школьный ИТ-проект в Украине, кто знает, но сегодня это основа для столь успешного бизнеса, что после десяти лет работы он известен как один из ведущих дендрохрологов в мире. Когда компьютерная программа обнаруживает очень сильную корреляцию между тестируемым образцом и подобным, уже содержащимся в базе данных, Питер совмещает эти два изображения. Если сходство велико, это говорит о сильном подобии условий роста двух деревьев, но Питер даже

в этом случае не спешит с выводами. «Иногда можно выявить неизвестную скрипку, материал которой совпадает с древесиной из мастерской Страдивари, но нужно руководствоваться здравым смыслом, и если она не похожа на инструмент Страдивари, то, вероятно, и не имеет к нему никакого отношения».

Вот именно такая дендрохронология, сочетающая точные науки и здравый смысл, является непререкаемым арбитром, не подверженным влиянию субъективных мнений, в неопределенном мире торговли инструментами, где стоимость скрипки в существенной степени базируется на предположениях о её возрасте и происхождении. Я все еще испытывала немалые сомнения по поводу того, попросить ли Питера провести экспертизу скрипки Льва, но с каждым днем увеличивался и соблазн подвергнуть гипотезу о ее происхождении из Кремоны строгой научной проверке. Но как отреагирует Грег, если заключение Питера откроет совершенно новую историю его скрипки? Я уже несколько раз слушала, как они играют вместе, и наблюдала при этом, как скрипка принакает к его плечу будто доверчивый ребенок, который усаживается к вам на руки. Скрипка Льва подарила Грегу голос, способный выразить все чувства, что обуревали его, и хотя он больше всего ценил ее именно за этот дар, я чувствовала, что он также любил ее как непризнанного внебрачного ребенка из некой великой аристократической семьи по имени «Кремона». Именно такой образ жил в его сознании, и я не могла даже предположить, что он почувствовал бы, если бы заключение Питера разрушило его. А я сама? Что бы я почувствовала, если бы выяснилось, что скрипка Льва не из Кремоны? Приняв, а затем отвергнув так много вещей из дома моей матери после ее смерти, я уже знала, что истории о происхождении - это то, что я больше всего ценила в предметах, окружающих меня. Привязанность к ним сняла пелену с моих глаз, и я могу объяснить это аналогией с полем, заросшим высокой травой, по которому я прохожу почти каждое утро. В пасмурный день оно ничем не примечательно, но яркое летнее утро делает видимыми блестящие нити паутины между стеблями травы и

чертополоха. В течение некоторого времени паутина, сотканная по всему полю, вызывала ассоциации с историями, скрытыми за предметами вокруг нас. Чтобы их увидеть и разгадать, требуется определенный свет, но и после этого мы порой предпочитаем игнорировать то, что видим, как я поступала с рассказами о вещах моей матери. Так много из того, что я утратила, когда она умерла, было для меня невидимым, что и история о скрипке Льва стала казаться мне удивительно дорогой, и я не представляла, что бы я почувствовала, если бы она оказалась ошибочной.

Не могу сказать, о ком я беспокоилась больше, о Грее или о себе, но беспокойство это не отпускало меня, и в конце концов я решила навестить в Глазго и поговорить с ним. Мы устроились у него на кухне, и за первой кружкой чая он рассказал мне о невзгодах, обрушившихся на них со скрипкой за время, прошедшее с нашей последней встречи - оба получили серьезные травмы. У Грея был поврежден палец, который он прищемил неисправной дверью студии звукозаписи, и был лишен, таким образом, возможности играть в течение пары месяцев. Когда он, поправившись наконец, решился вынуть из шкафа и открыть футляр со скрипкой, то обнаружил, что, не довольствуясь своей обычной уловкой - расклеиваться по швам, скрипка Льва, чтобы выразить свою солидарность, очень своеобразно использовала спокойный период. У неё отклеилась ещё и шейка, так что скрипка в футляре выглядела жалкой и беспомощной, как марионетка с порванными нитями. Он отнес ее известному мастеру в Эдинбурге, старому другу, который раньше часто ремонтировал его предыдущий инструмент, но когда вернулся, чтобы забрать её, то получил обескураживающее предупреждение. «Шейка может продержаться неделю, - сказал его друг, - шесть недель или шесть месяцев, не берусь предсказать. Но когда бы это ни случилось, я уже не смогу помочь тебе, не смогу восстановить эту скрипку, так что стоит подумать о ее замене».

«Заменить её? Я с трудом мог поверить в то, что слышал».

Мастер продолжал объяснять, что, хотя он готов сам найти новый инструмент, Грегу лучше было бы обратиться к Мелвину Голдсмиту, потому что, как он скромно выразился, «он лучше меня».

Грег и скрипка вернулись к работе, и, хотя беспокойство не отпускало его, шейка какое-то время держалась. Но несчастье все-таки случилось, и теперь это выглядело как ужасная, разорванная, покрытая волдырями рана, с которой Грег вернулся к своему другу. Несмотря на своё категоричное предупреждение, мастер, должно быть, уступил и они договорились о встрече на следующей неделе. Однако за день до их свидания друг Грега внезапно скончался в возрасте пятидесяти лет. А что касается скрипки Льва, он ведь предупреждал Грега, что больше не будет над ней работать, и вот предчувствие оправдалось и его больше не было.

Грег начал обращаться к другим мастерам. На этот раз требовался гораздо более серьезный ремонт, и все, с кем он разговаривал, называли такую астрономическую стоимость работы, что он начал верить, что скрипка Льва действительно не подлежит восстановлению. Несчастный и почти потерявший надежду, он обратился к своему другу Мартину Свону, известному музыканту и композитору, ставшему продавцом и реставратором скрипок. А вот Мартин, как оказалось, не разделял столь мрачного прогноза относительно дальнейшей судьбы скрипки Льва и согласился отремонтировать ее за небольшую плату. Это должно было стать поворотным моментом в печальной главе истории скрипки, но судьбе, видно, было угодно, чтобы случилось что-то ещё, потому что вместо того, чтобы сразу принять предложение, Грег оставил скрипку Льва Мартину и пошел домой, чтобы обдумать варианты своих дальнейших действий. Следует ли ему потратить тысячи фунтов на её воскрешение или он должен поручить Мелвину начать поиск нового инструмента? В течение всех прошедших лет Грег наблюдал, как скрипка с новой энергией поет сразу после ремонта, но стоило ей вернуться домой, все неумовимо изменялось. Что, если сейчас её отремонтируют, а он

обнаружит, что ему больше не нравится её звучание? Эти мысли мучали Грегга, когда я спросила, не возражает ли он, чтобы я отправила фотографии скрипки Льва дендрохронологу для экспертизы. "Почему я должен возражать?" – был ответ. Все оказалось так просто. На мой взгляд, история, которую я воссоздавала, всегда была похожа на сверток, завернутый в множество слоев бумаги, и, пока музыка скрипки Льва продолжала звучать, она все ещё была в движении, все еще развивалась от события к событию, как бесконечная детская игра в передачу пакета. Но теперь два события случились почти одновременно, и музыка остановилась.

Сначала пришел отчет Питера. Дендрохронология, не имея образцов для сравнения, не может точно указать место происхождения скрипки, но может отвергнуть какое-либо из предполагаемых, и именно это она и сделала. Скрипка Льва, увы, не могла быть сделана в начале восемнадцатого века в Кремоне, поскольку ее дека, в соответствии с заключением экспертизы, была сделана из древесины двух деревьев, срубленных в середине девятнадцатого века. Итальянские мастера иногда использовали немецкую древесину, но разве не странно, что оба дерева росли в районе Фогтландкрайс в Саксонии, на границе Германии и Богемии, а ныне Чешской Республики? А когда Питер сравнил рисунки колец на деке с подобными из своей базы данных немецких инструментов, он констатировал очень высокую степень корреляций. Сложите все эти факты воедино, и вы поймете, что любой дендрохронолог пришел бы к тем же выводам, что и Питер. Скрипка Льва, скорее всего, была немецким инструментом середины девятнадцатого века, и маловероятно, что она была итальянским инструментом начала восемнадцатого.

Моим стремлением было изучение истории скрипки Льва и, возможно, даже доказательство ее происхождения из Кремоны, а целью – высмеять торговца, который назвал ее ничего не стоящей. Но проведя объективную экспертизу, я разрушила прекрасный миф, который сопровождал скрипку на протяжении многих лет, и, возможно, подтвердила её малую

ценность. После прочтения отчета моя первая мысль была о Грее, но мои опасения оказались напрасными. Похоже, он довольно легко принял эту новую версию истории. «Мы купились на миф, — сказал он, — а я люблю мифы. Вера в воображаемое — это то, чем живет всякий музыкант. Настоящего нет. Все это метафора, все подразумевается, все преходяще. Все исчезает, как только вы закончите играть, и каждый раз вам приходится придумывать все заново».

Через некоторое время и я начала задаваться вопросом, почему кого-то из нас должно волновать, правдива ли история скрипки Льва. Ведь не только Грег в неё верил, принимали её и все окружающие. Он вступал в соревнование со скрипками Страдивари, и результат был достойным; он играл на ней во время прослушиваний на лучшие вакансии и каждый раз его сопровождал успех. Важна ли абстрактная истина для такой успешной пары исполнитель-инструмент? Следуя собственной философии мифа, вскоре он обнаружил утешительную параллель между биографией скрипки и своей собственной судьбой. Он признался мне, что всегда чувствовал себя аутсайдером в мире классических музыкантов, хотя все с должным почтением принимали его скрипку, потому что считали ее старинной итальянской. Теперь, как он выразился, «я оказался чужаком, играющим на скрипке, чем-то вроде самозванца», и в его голосе звучало удовлетворение.

И как только я вернула себе способность мыслить трезво, я поняла, что мне тоже все равно. Эта история держала меня в плену годами. Иногда это было похоже на пожизненный приговор, иногда на увлекательное приключение, но в конце концов это обернулось привычкой, которая незаметно изменила мой образ жизни. Я уже признавалась, что почти ничего не знала о скрипках и их музыке, когда впервые услышала игру Грея. Столь долгое сосуществование с историей о скрипке Льва все изменило. Когда я поверила, что это церковная скрипка, я наполнила наш дом радостными звуками музыки, которую, как мне казалось, она могла бы играть. Со временем в моем мозгу как будто возникли новые связи, и я

начала слышать музыку совершенно по-новому. Благодаря скрипке Льва я поняла, что каждый может войти в мир музыки, приобрести многих единомышленников, и поэтому я больше не чувствовала себя одинокой. Изменилось и кое-что еще. Теперь, когда я смотрю на предметы, живущие рядом со мной, я понимаю, что важно не то, что они есть на самом деле, а то, чем я считаю их. К тому же скрипка Льва открыла мне глаза на новую версию итальянской истории, на историю, рассказанную от лица скрипки.

Я всегда думала о скрипке Льва как о чем-то вечном, бессмертном, но потом Грег объяснил, что она уже какое-то время тяготится своим возрастом. Она испытывала страдания от сырости, морского бриза и кондиционированного воздуха и иногда расклеивалась по швам без всякой видимой причины, часто выбирая для этого момент непосредственно перед крупным концертом или даже в середине выступления. Он рассказал, что жить с ней было все равно, что ухаживать за старой тётушкой, болезни и жалобы которой постоянно и негативно влияли на его профессиональную жизнь. И что еще хуже, люди, которые любили его больше всего, начали говорить ему, очень мягко и очень осторожно, что, хотя он все еще находится на уровне, но уникальность его звучания уходит, и причиной теперь была стареющая скрипка Льва. Почему раньше ему этого никто не говорил? Да у них просто не хватало духу заговорить об этом, потому что все знали, что он влюблен. Все эти мысли бродили в голове у Грега, когда он играл на похоронах своего друга скрипичного мастера и позже, когда на поминках он встретил Мелвина. Их общий друг зародил идею в их умах, и Мелвин решил сделать новую скрипку для Грега даже без его просьбы.

Слушая рассказ Грега, я наконец поняла, что музыка скрипки Льва умолкла безвозвратно, и история, которая так долго разворачивалась передо мной, подошла к концу. Если я сейчас скажу вам, что скрипка находится в моем кабинете, тихо покоится в футляре, и я могу видеть ее всякий раз, когда отрываю взгляд от рукописи, вам может показаться, что вы уже

знаете, чем заканчивается история. Но вы ошибаетесь, потому что, когда музыка остановилась и последний слой сюжета был сорван, внутри оказался настоящий приз. Мартин таки нашел разгадку, когда Грег оставил скрипку в его мастерской. Он никогда не верил в историю, рассказанную Грегу о происхождении скрипки Льва из Кремоны, и теперь у него появилась возможность проверить это самому. Он сразу распознал в ней продукт небольшого немецкого городка под названием Маркнойкирхен, расположенного недалеко от места, где росли ели, давшие материал для нижней деки скрипки. Называя себя «Кремоной Германии», Маркнойкирхен первым начал производство скрипок в почти промышленных масштабах и превратился в один из самых богатых среди небольших городов Германии. Местные скрипки экспортировались по всему миру, а торговля с Америкой к концу девятнадцатого века была столь активной, что в городе даже было открыто американское консульство. Что еще более важно, инструменты также экспортировались в больших количествах в дореволюционную Россию, и это было гораздо более простым объяснением прибытия скрипки Льва в Ростов-на-Дону, чем я воображала до сих пор.

Хотя в отчете Питера было указано вероятное происхождение скрипки, уже эксперт из Вены точно описал его. Ранее Мартин Свон обратил внимание на её характерный пятислойный пурфлинг — черный-белый-черный-белый-черный. Это был товарный знак семьи Зайдель, одной из династий Маркнойкирхена, занимавшейся изготовлением скрипок. Венский эксперт пошел еще дальше, предположив, что инструмент сделал Христиан Вильгельм Зайдель, который работал там с середины девятнадцатого века.

Но оставалась последняя неясность. Мартин Свон знал, что Христиан Вильгельм всегда подписывал свои инструменты именем «Зайдель», что давало гарантию современного дизайнера инструмента, позволявшего скрипке Льва сохранять ясное и незабываемое звучание на протяжении всей ее жизни. Но вот когда он осмотрел внутренние поверхности скрипки в инфракрасном свете, он не смог найти никаких следов подписи

Зайделя. Тогда он сверил параметры изгиба нижней деки скрипки с отметками на резьбе и обнаружил, что дека немного тоньше, чем должна была бы быть. Это указывало на то, что дека позже была обработана заново, и в процессе снятия долей миллиметров ее толщины мастер удалил оригинальную подпись. Отчасти именно из-за этой модификации, утончения деки, я обратила внимание на скрипку Льва, когда услышала её во время нашей первой встречи, потому что, помимо создания таинственной анонимности, утончение деки давало ей мощный и характерный голос, соблазнивший меня и всегда убеждавший людей в реальности сказки, которую люди любили рассказывать о её происхождении.

Теперь легкая, как птица, и такая же одинокая скрипка Льва живет в углу моего кабинета и ждет, когда же начнется её новая история. Но этого не случится, пока кто-нибудь не сможет позволить себе реставрировать её, и только тогда она снова сможет свободно выйти в мир. Она всегда будет оставаться старой и хрупкой, на теперь у неё будет имя и место рождения и занимать она станет совершенно иное, достойное место в любой системе ценностей, в которой она может оказаться. Но мне ещё кажется, что должно пройти немало времени, прежде чем она примет меня и согреется моим теплом. У многих из нас найдется какой-то предмет, который мы очень любим, но, глядя на это оставленное всеми существо, я задаюсь вопросом, всегда ли предметы любят нас. Потому что скрипка Льва выглядит обделенной, как будто ей не хватает Грега и их совместной насыщенной жизни. Иногда я рассматриваю шрамы на её теле, каждый из которых свидетельствует о суровой реальности её прошлого. Она лежит тихо, так же скромно, как и всегда, и когда я провожу руками по её краям, они ощущаются такими гладкими, что кажется, что они сглажены ветром, обточены водой, и что не дерево ощущают мои пальцы, а его отсутствие.

Кода

Оставался, однако, вопрос, который постоянно преследовал меня и стал таким же навязчивым и раздражающим, как резь в глазах и нервное дрожание век после мучительной бессонной ночи. Что если мою влюбленность в звук скрипки Льва, когда я ее услышала впервые, породил вовсе не её голос, а мелодия клезмера, которую она играла? Этот вопрос так долго мучил меня, что в конце концов я решила разобраться и ответить на него со всей определенностью.

В Италии в любой вечер недели и в любом городке вы без труда найдете группу, играющую клезмер, поэтому я как-то на выходных отправилась на фестиваль еврейской музыки и оказалась в аудитории, в равной степени состоящей как из евреев, так и из таких же, как я, неевреев, мужчин и женщин, знатоков и новичков. Был там даже мальчик лет десяти, игравший на скрипке в одной из групп. Скрипки звучали повсюду, они играли вместе с аккордеонами, барабанами и трубами, ложками, стиральными досками, виолончелями, контрабасами, кларнетами, флейтами и гитарами. Я расположилась на одном из стульев, расставленных вдоль стен зала, совершенно забыв, что клезмер не оставляет слушателей в покое. Музыка почти сразу подняла меня на ноги, а затем волнообразный круговорот танцоров разомкнулся и словно гигантская амеба поглотил меня. Мы все танцевали под музыку, которая, казалось, следовала за вечным разговором, затрагивающим все самое важное, рассуждающим, что такое вообще быть человеком. Мы вспоминали древнюю историю и осознавали современную жизнь, ощущали счастье и страдание, гордость и стыд, отбивая ритмы музыки ногами и прихлопывая руками, впитывая в себя всё хорошее и плохое, растворяясь в беззаботной мелодии.

Но где же скрывается ответ на мой вопрос? Была ли я просто очарована клезмером, когда впервые услышал скрипку Льва, или действительно было что-то такое в ее голосе, что с тех пор не давало мне покоя? Люди всегда говорили именно о звуке скрипки Льва. Сам Лев сказал, что никогда у него не было другой такой скрипки; она по-прежнему остается любовью всей жизни Грегга, и я знала по себе, что ее голос способен отворить душу для музыки, подарить ощущения, которых я никогда раньше не испытывала. А что касается клезмера, то он, возможно, оказался лучшей формой передачи голоса скрипки моему неискушенному уху, потому что его простота не требует от слушателя никакой специальной подготовки или постепенного осознания, он просто и сразу берет вас за живое.

Так что же, в конце концов, побудило меня отправиться в это странное путешествие вслед за изношенной скрипкой в тщетной надежде узнать ее истинную историю? Была ли это мелодия клезмера или голос инструмента, который оживлял её? И пока музыка не отпускала нас и вела по комнате, я поняла, что никогда не смогу ответить на этот вопрос.

Благодарности

Моя самая первая благодарность - Грегу Лоусону и Льву Атласу, которые неизменно и щедро делились со мной своими знаниями, разделяли компанию и беседы. Я также искренне благодарна Юлии Атлас за ее доброту ко мне в России. Среди мастеров, которых я встретил во время своего расследования, я особенно признательна Мелвину Голдсмиту, а также Андреа Ортона, Флориану Леонхарду, Питеру Рэтклиффу, Стефано Кониа и Джону Лангстаффе. Спасибо Международной скрипичной школе в Кремоне за то, что они открыли для меня свои двери, и, в частности, Анджело Сперзага за организацию моего визита, а также Массимо Ардоли и Алессандро Вольтини за то, что допустили меня на свои занятия. Я также благодарю Скрипичный Консорциум за поддержку во время моего первого визита в Кремону. Я искренне благодарна Андреа Фелисетти за то, что он познакомил меня с лесами Паневеджио.

Я хотел бы поблагодарить Общество авторов за грант, который позволил мне совершить поездку в рамках этого проекта, и Лондонскую библиотеку за неоценимую поддержку через членство в Карлайл. Многие ученые и хранители музеев щедро делились со мной своими знаниями. Особая благодарность профессору Стивену Уолшу, профессору Элеонор Селфридж-Филд из Стэнфорда, профессору Пьетро Пиусси из Университета Флоренции и Колину Харрисону, старшему куратору отдела европейского искусства в Музее Эшмола в Оксфорде. Я как никогда благодарна моему литературному агенту Энтони Топпинга из «Грин-и-Хитон» за терпеливую поддержку и неизменно хорошее настроение, а также благодарю всех сотрудников издательства «Пингвин», особенно моего редактора Хлои Карренс. Я опиралась на практическую помощь и советы многих друзей в Италии. Особая благодарность, как всегда, Валерии Грилли и Дженни Конди, а также Мариаделе Конти, Росселле Пеллерино и

Джулии Болтон Холлоуэй. Спасибо профессору Стивену Хью Джонсу за его доброту и энтузиазм, а также Марине Бенджамин, Деборе Моггач, Кэтрин Янсен, Эмме Бейнон и Уиллу Буллоу.

Наконец, как всегда, выражаю любовь и благодарность Алексу Рамзи, а также Конни Рамзи за то, что она всегда выслушивала меня, какое бы расстояние не разделяло нас.

Приложения

Детали Скрипки



Персоналии

Лев АТЛАС



Грег ЛОУСОН

Хелена ЭТТЛИ



Содержание

Прелюдия	1
Часть первая	6
Дитя многих отцов	8
Музыкальный народ	21
Паломничество в Кремону	29
Пришедшие с гор	44
Часть вторая	59
Церковь и музыка	61
Музыка настроения	71
Инструменты и власть	85
Козио	99
Таризио	107
Часть третья	116
Старые итальянцы	118
Маленькие Италии	128
Народная музыка	147
Часть четвертая	163
Дважды плененная	164
Полный круг	174
Неотложная помощь для скрипки	191
Контрабанда	206
Все о кольцах	227
Кода	237
Благодарности	239
Приложения	
Детали скрипки	242
Персоналии	243
Содержание	244

