

I

Замысел этих «Этюд» возник довольно давно. Лет двадцать назад точно. А может, и раньше. С тех пор, сочиняя ежегодный отчет о «научной половине нагрузки», я методично вписывал в графу «переходящие труды»¹ формулировку «работа над „Симфоническими и несимфоническими этюдами“». Впрочем, «работа» в данном случае была не чем иным, как фигурой речи, поскольку сводилась к маниловским грезам о будущей книжке и благостным размышлениям о преимуществе всего хорошего перед всем дурным. Надо сказать, столь долгий срок, отделяющий рождение замысла от его материального воплощения, имеет мало общего с эпическим процессом создания ивановского «Явления Христа народу». Всякий раз, когда надо было садиться за стол и приниматься, наконец, за дело, внутри у меня загорался красный свет. Или постоянный желтый? — Не знаю. Но буквально в тот же момент находился убедительный предлог отложить начало работы до каких-нибудь более подходящих времен.

Думаю, что не последнюю роль (наряду с природной леностью) здесь сыграла и боязнь сообщить миру откровения типа «лошади кушают овес» или «у кошки — четыре ноги...» и предстать, таким образом, в амплу коммивояжера залежалого и никому не нужного товара.

Признаться, основания для подобных опасений были! Да они никуда и не делись.

Во-первых, размышления, коими я намереваюсь поделиться, есть плод размышлений исключительно «человека практического», глубоко чуждого, вследствие природных возможностей, концепционной глубине научных обобщений.

¹ «Переходящие труды» — имеются в виду переходящие из года в год.

Во-вторых, следить за всё возрастающим потоком научной литературы отечественного, а тем более — зарубежного производства, мне хронически не хватало ни времени, ни (о ужас!) желания. И по сию пору, наткнувшись на заголовок вроде «Интертекстуальные связи в...» (вставьте любое милое вашему сердцу название), я впадаю в ступор от сознания собственной ущербности.

Помню, когда-то в конце 70-х, в пик застоя, в Ленинградской консерватории активизировалась деятельность народной дружины — органа, рекрутируемого из числа трудящихся, обязанных раз в месяц (разумеется, добровольно и по зову сердца) ходить группами по два-три человека по выделенной милицией территории в несколько кварталов и охранять общественный покой и порядок.

Начальником консерваторской народной дружины назначили только-только защитившего докторскую Рейна Лаула. Более гротескное кадровое решение представить себе было просто невозможно! Один вид этого полного светлоглазого блондина, передвигавшегося с грацией Пьера Безухова из кинофильма «Война и мир», свидетельствовал о неизлечимой интеллигентности, каковая в случае боестолкновения, например, с пьяным дебоширом вряд ли послужила бы усилению оборонной или — того страшнее — атакующей мощи защитника покоя советских граждан. Кроме того, обрусевший эстонец, блестяще писавший по-русски, — Рейн Лаул так и не избавился от характерного прибалтийского акцента. Добавьте к этому довольно сильное заикание, и вы получите портрет лидера нашей «дружины».

В процесс поддержания правопорядка естественным образом был вовлечен участковый лейтенант милиции. Он же — начальник опорного пункта милиции, где нам выдавали красные повязки с буквами «ДНД» (добровольная народная дружина), а позже — и значки «дружинник». Его (лейтенанта) интеллигентность Рейна просто валила с ног. Например, в «Журнале происшествий» Лаул писал, нимало не стыдясь свободы полета своей фантазии: «Проведено профилактических бесед — 3; предотвращено покушений на личное имущество граждан — 2; задержано в виде ОЧД — 4 человека». Участковый, водя пальцем, расшифровывал Рейновы каракули, и, добравшись до последней записи, упирал в автора недоумевающий взгляд: «Что такое ОЧД?» Сцена эта повторялась неоднократно, поскольку совладать с аббревиатурой участковый был не в силах. Но свежесть ее для меня никогда не потускнеет. Наш доктор устремлял на служителя правопорядка полный

почтения невинный взор и, подняв, очевидно для убедительности, слегка согнутый указательный палец правой руки, заикаясь, докладывал: «В в-в-виде, оск-карп-плющем ч-человечэское д-достоинст-т-тво».

В то первое дежурство мне выпала честь патрулировать уже готовившийся отойти ко сну город в паре с Лаулом. С тех пор и навсегда Рейн, наряду с Е. А. Ручьевской, стал для меня одним из тех, от кого я постоянно «заряжал свои аккумуляторы».

Чинно шагая по вверенному микрорайону, мы вели неспешную, но захватывающую меня беседу. Мой напарник по ходу заметил, что обсуждать с ним можно три темы, в которых он чувствует себя профессионалом: первое — музыка (что правда, то правда!), второе — футбол (и это правда! благодаря отличной памяти он буквально сыпал цифрами, датами, именами, географическими точками...). И наконец, третье — женщины (изменив, по его собственному заявлению, «первой жене со второй», Рейн, на основании сего факта, полагал себя экспертом и в этой области). Впрочем, справедливости ради замечу, что последней темы мы никогда не касались...

Ближе к середине дежурства, не помню уж в связи с чем, Лаул поинтересовался, словно между прочим: «А вы книжки читаете?» Это был нокдаун! Я перебежал на секцию анализа, которую возглавляла Е. А. Ручьевская, с секции полифонии и в ту пору был новобранцем, для которого чтение специальной литературы было профессиональной необходимостью. Что ответить?! Сказав «читаю», можно схлопотать продолжающий вопрос: «А что вы думаете о монографии Бобровского (или Медушевского, Холопова, Холоповой и — далее по списку)?» Увы, на этот вопрос у меня ответа не было! Можно честно признаться, мол, не читаю. Тогда мой старший коллега вправе поинтересоваться: «А какого рожна ты тогда приперся на нашу секцию?» Непосильная мыслительная нагрузка со всей отчетливостью отразилась на моей физиономии. И в этот момент я услышал: «В-вот-вот!.. И я т-тоже! Пот-тому ч-что я в-в них нич-чего не п-поним-маю!» Указательный палец правой руки вновь взметнулся ввысь. «Ну, если Лаул?!.. то нам-то, смертным...» Я с благодарностью посмотрел на Рейна.

С тех пор я научился с уважением и интересом относиться к трудам коллег-музыковедов. А одновременно с этим навыком уважительности пришло долго вызревавшее понимание того, в чем заключено принципиальное отличие ленинградского-петербург-

ского Анализа. Это анализ — композиторский! Его (анализа) отец — А. Серов. Да, разумеется, «Вражья сила» — не «Хованщина», не «Китеж», не «Пиковая дама». Но рядом с этими шедеврами и «Русалка» выглядит бледновато, а уж какие-нибудь «Гугеноты» и вовсе предстают в сравнении с ними во всей грохочущей своей пустоте. Послушайте, а лучше поиграйте «Вражью силу», и вы найдете немало подлинно талантливых, ярких и колоритных мест в этой опере, свидетельствующих о незаурядном таланте автора. А что касается его рассуждений о музыке, то они великолепны в своей глубине и точности. И именно они заложили основу петербургской аналитической школы. Только истинный творец-мыслитель мог так написать об опере «Жизнь за царя» или о Девятой симфонии Бетховена. Только он, посреди всеобщего хохота, каким собравшиеся отреагировали на исполнение Мусоргским «Светика Савишны», мог с глазами, полными слез, воскликнуть: «Это — Шекспир в музыке!»

Я убежден, что и по сей день один из лучших учебников по оркестровке — учебник Римского-Корсакова, и по сей день с большой пользой для себя перечитываю «Форму как процесс» Асафьева. Как композитор начинала свой путь Е. А. Ручьевская.

Мне кажется, тот, кто знает, что такое перевернуть «тонны руды» звуков, прежде чем родится нечто, что заставит тебя — изредка — удовлетворенно улыбнуться, видит и слышит в сочинениях великих предшественников и современников что-то свое, собственное, созвучное собственному ремеслу.

Это не вопрос оценки качества. Это вопрос подхода, натренированной профессиональной интуиции, цеховой выучки.

Между прочим, и Рейн Лаул, чьи лекции по анализу я (и не только я!) считаю в своем роде шедеврами, — автор ряда талантливых и здорово сделанных произведений.

Меня всегда восхищало в Рейне сочетание свежих суждений и абсолютной внятности их выражения. Свойство мало кому доступное. Как-то, в самом начале моей преподавательской деятельности, ко мне на урок пришла студентка, только что прослушавшая лекцию Лаула по сонатам Бетховена.

— Игорь Ефимович, — едва усевшись за рояль, повернулась она ко мне, — а где в Семнадцатой сонате побочная (тема)?

Из уст студентки музыковедческого (!) факультета этот вопрос звучал столь нелепо, что я, заподозрив подвох, спросил на всякий случай:

— А что?

— А то, что Рейн Генрихович сказал, что это — связующая, — и она сыграла тему, которая, по моему мнению, была как раз побочной!

«Ничего себе пироги», — подумал я и, едва дотерпев до конца урока, помчался на четвертый этаж к Лаулу.

— Рейн, скажи мне, где в Семнадцатой побочная?

Небольшая пауза.

— А ш-ш-што?

— У меня только что была девица, которая уверяет, что ты считаешь эту тему (играю побочную из этой сонаты) связующей.

Следует средней продолжительности пауза, во время которой мой собеседник, по всей вероятности, в уме проводит тендер версий, согласно одной из которых у меня в довольно еще молодом возрасте случилось, по-видимому, помрачение рассудка. Согласно другой, тоже допустимой, что-то не в порядке с головой ученицы. Склонившись, очевидно, в пользу второй версии, Рейн произносит неторопливо и со смаком:

— Н-ну и д-дура. Я им-мел в виду т-то, что эта т-тема — п-п-побочная, за неимением л-лутшэво!

Это «за неимением лучшего» мне показалось страшно важным. В самом деле, материал оказался как бы не на своем месте. По его свойствам ему бы быть связующей темой, а Бетховен, затеяв поначалу одному ему ведомую игру, отрядил его в побочные. Это осознанное мною с помощью Лаула противоречие между функцией материала и функцией отведенного ему места заставило меня совсем иначе взглянуть на бетховенскую форму, драматургию и, быть может, даже на содержание его музыки. В какой мере можно говорить о содержании в музыке, мы еще обсудим! Сейчас же замечу: это Лаулово «за неимением лучшего» очень во многом определило мой способ узнавания и познания музыкального произведения, исследования его текста.

Как-то после окончания очередного концерта моих юных композиторов в сочинском «Сириусе» авторы подарили мне майку, на груди которой было выведено мое любимое одобрительное восклицание «Талантливые черти!», а спину украшали «три пункта». Так и было написано: «Три пункта помешательства: жанр, функция, дыхание». В своей совокупности эти три пункта приложимы к сочинениям самых разных эпох и стилей и позволяют (по крайней мере, мне!), забравшись в «потроха» любого (!) произ-

ведения, с большей или меньшей степенью обоснованности попытаться определить то, что всеми называется «содержанием музыкального произведения».

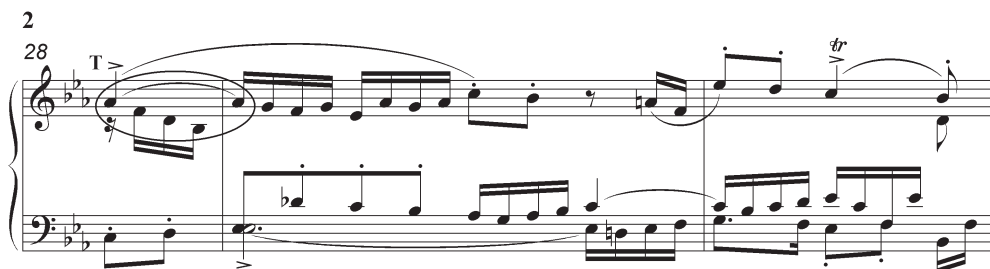
Первый из этих пунктов — жанр — имеет у нас богатейшую историю описаний и определений. Я и в мыслях не держу не то что с ними дискутировать, но даже комментировать многочисленные концепции жанра наших выдающихся ученых. Просто в силу природной склонности минимизировать умственные усилия (как свои, так и окружающих) я нашел, как мне кажется, нечто примиряющее различные, порой противоположные точки зрения на данный предмет. Что такое есть жанр по своей голой сути? Если освободить его от необходимого, разумеется, историко-теоретического облачения, жанр — это правила игры. Чайковский называет свои сюиты сюитами потому, что это не симфонии. Другие правила игры. И Четырнадцатая симфония Шостаковича — вокально-симфонический цикл, а не симфония. Не те правила игры. И «Рапсодия на тему Паганини» Рахманинова — вариации, а не концерт для фортепиано с оркестром, и «Военные письма» Гаврилина — вокально-симфоническая поэма, а не кантата... Правила игры! Однако... для чего нужны правила? Верно! Чтобы их нарушать. Но... осторожно. Чтобы сам жанр не убить.

Здесь чем крупнее композитор, тем более он подобен классному хоккеисту на поле. Он и в обводку, и пас голевой, и сам забивает, а когда надо, может сопернику и локтем в нос. Конечно, когда судья отвернулся. Нехорошо. Даже плохо! Не по правилам... Но эффективно. Композитор, тем более — гений, никогда не предъявляет жанр как лейбл на джинсах. Он его заявит, и сам, буквально с места в карьер, начинает опровергать. Этот прием я назвал «встречным жанром», переиначив (с позволения автора!) определение Катерины Александровны Ручьевской «встречный ритм». Этим приемом как способом драматургической завязки пользовался еще И. С. Бах. Помните Фугу Es-dur из I тома ХТК?



Попробуйте, не принимая во внимание запись, определить метр темы. Правильно! Три четверти. Когда вы это услышите, а потом посмотрите в ноты, у вас будет ощущение, что вы на встречную полосу выехали!

И что делает Бах? Контрапунктическое, да и тональное развитие в Фуге, прямо скажем, не то чтобы ослепляло изобретательностью. Всё вполне традиционно! Но вот тематическое развитие — блистательное. На протяжении всей Фуги Бах будто решает вопрос: вернуть нам уворованную начальную четверть или и так сойдет? То он, словно усовестившись, прилигует к начальному вороху шестнадцатых восьмушку, то отнимет ее. И наконец, в заключении пьесы, хоть на короткое время восстановит справедливость долгожданным появлением пропущенной первой доли!



Другими словами, Бах попросту мистифицировал жанр темы.

Второй пункт моего «помешательства» — функция. Драматургическая (или психологическая) функция материала — то самое «за неимением лучшего». Разрабатывать эту тему начал еще Ю. Н. Тюлин, чья теория переменности функций выходит далеко за пределы гармонии. Стройный вид система драматургических функций приобрела у Е. А. Ручьевской. Но не знаю, по какой причине дальше заниматься этой проблемой Екатерина Александровна не стала. И сколько я ни обращался к ней с вопросом «почему?», ответа не получал.

Функция — важнейшая составляющая драматургии, в то же время, как и жанр, несет в себе огромный потенциал выразительности. Вслушайтесь в начальный мотив До-диез-минорной прелюдии Рахманинова. Это же трагический колокольный каданс.