

...когда "Бетховен говорит мне Ты..."

Он был и остается для меня *единственным* музыкантом, обладающим *целостным музыкальным мировоззрением*. В век, когда модные журналы заказывают композитору направление, соблазняя внешним успехом, чьим-то скандалом, либо рекламным блеском свежензоброшенного "изма", подменяющего ветхие ценности назойливо-яркой синтетикой, в век, когда эти классические ценности вошли в конфликт как с имперским интернационализмом, так и с реальной мировой тенденцией — национализмом, вызывающим к фольклору (что вполне соответствует потребностям мирового рынка в экзотическом товаре), Ф.Гершкович был на стороне культуры, традиции (если понимать под ней не беспомощное копирование образов, а передачу огненной эстафеты), был патриотом Немецкой музыки (если использовать эти слова не в этнографическом смысле, а как понятие, вмещающее в себя имена великих мастеров венской традиции, восходящей к И.С.Баху), был учеником и "равнином", толкующим завет Баха, Моцарта, Бетховена, Вагнера, Малера, Шенберга, Берга и Веберна.

Конечно, быть на стороне культуры — означает противопоставить себя слишком многому. Такая позиция вряд ли когда-либо могла быть "выгодной". Он оказался в одиночестве не потому, что был нелюдим (скорее наоборот — слишком общительным), но потому, что общество не захотело встать на его сторону, а он не мог (слишком глубоки были его корни) сойти с того места, где стоял. Его жизнь была борьбой с одиночеством, но религия его казалась настолько не сулящей в практической жизни, а культ настолько обременительным, что никто не захотел разделить с ним его путь. Хотя никто с ним и не спорил: глубина и широта его были неоспоримы, слишком очевидна была его музыкальная правота. Никому не нужная правота. Ненужная, как укоры совести... И поэтому он был одинок, лишен возможности публиковаться и исполняться, работать в консерватории и, конечно, средств к существованию. Поэтому он стал *единственным*.

Единственным, как я сказал, обладающим *целостным Музыкальным мировоззрением*, а мог бы сказать — *ощущением непрерывности музыкально-исторического процесса или, проще, культурой*, той культурой, которая не имеет ничего общего с музыковедением, так как она является культурой *композиторской*, предполагающей в музыканте наличие ряда достоинств, начиная с высокого ремесла — безусловно поставленного гармонического мышления и кончая качеством мыслителя в области музыкальной формы.

Таковы были его учителя Берг и Веберн, таков был он сам.

Введя понятие *мыслитель в области музыкальной формы*, я сразу решил проблему якобы существующего противоречия между двумя музыкальными профессиями: теоретиком и композитором-практиком. Реально это противопоставление никогда не существовало. Ведь как же не считать Бетховена величайшим теоретиком, если на его творчестве основана вся теория формы, хотя он и не оставил после себя теоретических работ. В том-то и дело, что для Бетховена, как и для других Великих Мастеров, возникновение идеи формы (или, как говорил Гершкович, постановка проблемы формы) была отправной точкой и первоосновой их творческого метода. В то время как так называемый "чистый" теоретик не способен на такие подвиги, в противном случае он формулировал бы свою идею в материале звуков, как и положено композитору. В любом случае словесное изложение теоретиком формальной проблемы будет некорректным, если оно опережает практику. Но что тогда остается на долю теоретика? Заглянуть назад в классику, распознать законы музыкального искусства, увидеть в прошлом будущее? Но и здесь мы опять наталкиваемся на препятствие. Оказывается, что невозможно посмотреть на классику *назад*. — Только *вперед!* Невозможно осознать "прошлое", "ретроспективу", не обладая даром предвиденья "будущего", "перспективы". (Предьдущее взято в кавычки, потому что существует лишь как метафора. Понятое же буквально, оно представляет из себя сущую нелепицу, так как у великого искусства нет ни "прошлого", ни "будущего", но только *настоящее*, вечное настоящее, вечное сегодня, вечная жизнь.) Поэтому было бы нужно и *предвиденье* поставить в кавычки, либо заменить на *дар виденья* — редкий дар сам по себе, и редчайший, если учесть, что это, по сути дела, — *дар слышанья*.

Искусство, инструментом которого является слух, будучи несомненно одним из способов познания мира, имеет все же отличие по своей методологии от научного познания. Одним из следствий этого различия является то, что истинный теоретик не существует вне композитора, а истинный композитор включает в себя теоретика. Истинный композитор и истинный теоретик существуют в одном лице: великом мастере.

Исходя из вышесказанного легко понять сожаление Г.Эйслера о том, что никем не записывались удивительные по глубине и силе проникновения анализы классиков, производимые Шенбергом на уроках. Заметим, что автор гениального "Учения о гармонии" почти не оставил нам работ по форме (за исключением немногочисленных американского периода, обращенного главным образом к юношеской аудитории). Кто бы мог лучше, чем непосредственные ученики, оценить размеры утраты в связи с кончиной учителя, да и много раньше — со времени разорения немецкой культуры и потери Шенберга для Германии. Возможно, Эйслер, не надеясь на себя (и тем более на Веберна), полагал, что воистину произошел распад времен: теоретическая традиция нововенской школы прервалась. Если так, то это была его (не единственная) ошибка.

Идеи Шенберга продолжали жить и развиваться в Веберне и, позднее, в Гершковиче. Но Веберн не писал теоретических трудов, прочитанные им для общей аудитории лекции лишь отраженно (через аудиторию) свидетельствуют об истинной высоте полета его теоретической мысли. Сформулировать теорию формы выпало на долю Гершковича.

И тогда с трудом, как на краю пропасти, подавляешь испуг, думая о том, от каких нелепых или счастливых случайностей зависела жизнь человека, продолжившего великую традицию, завершившего в ее законченном виде теорию формы, подобно тому как Шенберг завершил свое "Учение о гармонии".

Судьба была настолько удивительно милостива к его подвешенной на волосок жизни, насколько безжалостна к безвременно оборвавшимся жизням Берга и Вебер-

на. В Австрии некоторое время этим "волоском" был румынский паспорт Гершковича, по которому нельзя было без особого дозволения высшей инстанции даже въехать в Румынию, но который тем не менее в Вене служил, до некоторой степени, охранной грамотой, из-за которой нельзя было отправить в газовую камеру иностранного подданного, не нарушив дипломатического этикета. Через год после возвращения в Бухарест тайный протокол Молотова – Риббентропа дал Гершковичу неожиданную возможность перебраться в, как казалось тогда, более безопасные Черновцы, а начавшаяся вскоре война с СССР погнала его все дальше и дальше на восток. Не дожидаясь поезда, он покинул прекрасный Каменец-Подольский пешком, променяв убогий комфорт на жизнь: через несколько минут вокзал был уничтожен немецкими бомбами, а пулеметчик, пролетевший на бреющем полете над полем с единственной мишенью, промахнулся. И достойны особой благодарности компетентные органы за отсутствие должной "бдительности", когда к ним регулярно приводился подозрительный мужчина, говоривший по-немецки, да еще и в шляпе, на всем его пути от Черновцов до Ташкента, центра эвакуированной русской музыкальной культуры, где Гершкович, несмотря на тяжелейший быт, смог все же начать свою адаптацию к советским условиям (убогие попытки выжить, продлившиеся 20 лет), начать изучать тот язык, на котором будут написаны его основные работы, высоких литературных достоинств которых я не хотел бы касаться, так как это может стать темой особого разговора или исследования. Начиная с 60х гг. он приходит к осознанию своего предназначения и отказу от нелепых попыток адаптироваться ценой потери себя.

С этого времени он начинает писать теоретические работы. Осознает свою потребность "осуществить репризу": вернуться в Вену.

Его теоретические работы можно (лишь условно) разделить на статьи, анализы и заметки. Условно, потому что статьи являются результатом глубочайшей аналитической работы, а анализы, никогда не существующие сами для себя (для анализа), содержат значительные теоретические обобщения и, в случае если не являются, как заметки, подготовительным материалом, то, как статьи, всегда преследуют определенную теоретическую цель, обладают "сверхзадачей". В *"Тональных истоках шенберговой додекафонии"* Гершкович показывает, что открытие додекафонии было вызвано потребностью достижения все той же "доброй старой" классической цели: тональной организации в условиях, когда новая звуковая система воспринималась публикой как "атональная". В дальнейшем, в своих аналитических работах по *"Das Augenlicht"* Веберна, фортепианной сюите (*"Додекафония и тональность"*) и скрипичному концерту Шенберга, он продолжает развивать эту мысль. Не менее важной в *"Тональных истоках..."* представляется идея о том, что — несмотря на очевидное: гармония есть строительный материал формы — в сущности именно форма является средством создания тональности. Поскольку субдоминанта сильнее доминанты и тоники вместе взятых, то совершенно ясно, что тональность — равновесие через гегемонию — может осуществиться лишь средствами формы. Это означает, что тональность не существует как абстрактно-теоретическое понятие, она неотделима от композиции, в которой осуществлена.

К осознанию величия законов формы подводит нас работа *"Об одной инвенции И.С.Баха"*. Умение видеть в инвенции сонатную форму, построенную средствами тройного контрапункта, помогает понять, что законы музыкальной формы действуют во времени куда более протяженном, нежели время существования звуковой системы, тем более одного композиторского стиля.

Но почему же тогда мы должны смотреть глазами Бетховена, т.е. с позиции одного композиторского стиля, на всю до- и послебетховенскую музыку?

Это станет понятным, если мы отдадим себе отчет в том, что гармония и форма, в широком историческом плане, развиваются *неравномерно*. В добетховенский период лидирует гармония — мажорно-минорная система, разработанная Бахом с огромным (на века) опережением. Развитие музыки, идущее почти исключительно по линии формы, приводит к смене лидера, а после Бетховена и вплоть до Шенберга продолжающееся бурное развитие формы диктует изменения и, в конечном итоге, приводит к революционному сдвигу в гармонии и возврату к баховской* (современной) ситуации. Из сказанного следует, что бетховенский период занимает в истории музыки центральное положение: период, когда гармония и форма находятся на одном уровне развития, чем и объясняется то, что в его творениях всеобщие законы являются нам наиболее ясно, отчетливо, легче поддаются формулированию. Именно в этом контексте нужно понимать высказывание Гершковича о том, что "Бетховен — эпигон всех последующих композиторов".

Это очень емкая мысль. Понятно, что речь как раз не идет об эпигонах Бетховена. Но, высказанная в столь остроумной форме, она далеко не исчерпывается упоминанием таких великих "эпигонов", как, с одной стороны, Малер, разрабатывающий (как показал Гершкович) бетховенскую идею о сверхцикле; с другой сто-

* В определенном смысле добаховской, так как сегодня у нас еще нет цифрового баса.

роны, Веберн, с его "Багателями" для квартета, восходящими к бетховенским фортепианным, доказывающим способность темы становиться частью произведения (что, кстати сказать, является весьма существенным моментом для понимания *переходного* характера всех видов форм, в их иерархии от периода до сонаты. — Багатель — безделушка или драгоценность? — это уже острота Бетховена).

"Бетховен — эпигон всех последующих композиторов" означает, что мы интуитивно и чаще всего неосознанно чувствуем на себе действие его законов: три вида формы темы, четыре вида формы части и многое, многое другое... Но как мало мы знаем его проблематику! Что такое, например, композиция с главной темой в конце? Что такое композиция *без* главной темы?!

Мы слишком мало знаем классику. Нас обманывает ее кажущаяся простота. На самом же деле она так же проста, как и мир, по-моцартовски прекрасный, что значит органичный, т.е. по-моцартовски или (что все равно) по-зінштейновски сложный.

Я далек от того, чтобы в этом обзоре хоть сколько-нибудь полно представить наследие Гершковича. Буду удовлетворен, если мне удалось пояснить то, что я подразумевал в начале под словами "целостное музыкальное мировоззрение".

Опережая возможный вопрос, не могу не остановиться на следующем: какова степень оригинальности его работ, что в работах Гершковича является духовной собственностью его учителей, а что мы могли бы считать его личным вкладом?

Вряд ли на это можно ответить односложно.

Во-первых, если такое разграничение возможно провести, надо заметить, что его личный вклад предопределен тем *воспитанием*, которое получил он от своих учителей; а во-вторых, важно видеть, что все их наблюдения и обобщения исходят из одного источника: творчества *великих мастеров*, чья жизнь была отнюдь не поиском собственной индивидуальности, но потребностью личности исполнять Закон: не в том, чтобы наградить музыку отпечатками своих пальцев, а чтобы мастерски избежать этого, предоставив место лишь печати Творца.

Конечно, легко можно было бы сказать, что понятия "твердого" и "рыхлого" принадлежат Шенбергу, а окончательное размежевание "мотивного" и "тематического" произошло лишь у Веберна. Можно сказать, что Гершковичу принадлежит, к примеру, идея бетховенского "сверхцикла", формальной бифункциональности, генеалогия видов форм тем и частей. И все же, если я ограничусь тем, что скажу: Гершкович был оригинальным автором, то сразу встает вопрос: в чем различие его с Веберном и Шенбергом? И тогда я должен ответить однозначно: никаких различий между ними нет. Но в чем же тогда его оригинальность?

Не знаю, удовлетворит ли читателя мой ответ в столь фантастическом жанре. Несомненно, Гершкович был совершенно самостоятельный, оригинальный мыслитель, но все дело в том, что ни Веберн, ни Шенберг не могли бы не согласиться с ним! Своими результатами он обязан учителям, и, как плата за их труд, его работы принадлежат *им*, являясь частью того, что мы называем достижениями Новой венской школы.

Последние годы нашего более чем 20-летнего общения он говорил со мной о музыке главным образом в связи с очередным его открытием в постоянно анализируемом им Бетховене. Это было его потребностью — поделиться новым знанием, и, как будто, моя радость, выраженная обыкновенно в расплывающемся в улыбке лице, была важна для него. Когда я однажды присовокупил к улыбке несколько восторженных слов о значении сделанного им открытия, он мгновенно перебил меня: "Я говорю в таких случаях: "Бетховен говорит мне *Ты...*"

Л.Гофман