

Интервью**ЕВГЕНИЙ БОРИСОВИЧ ТРЕМБОВЕЛЬСКИЙ
о музыкальной науке, творчестве и о себе****Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)**

– Евгений Борисович, многие музыковеды-исследователи, в том числе со степенями и званиями, не слишком охотно зачисляются в категорию учёных-профессионалов. А какова по этому вопросу Ваша точка зрения?

Ответ (Е. Б. Трембовельский)

– Ответ едва ли может быть однозначным, поскольку критерии профессионализма в данной области подчас оказываются зыбкими. Во-первых, напряжённый труд учёного подчас месяцами и годами не даёт ожидаемых результатов, что не может не рождать мгновений неуверенности в своих возможностях. Во-вторых, ... – вспоминаю по аналогии полшутливое определение математика: он уже кое-что может, но как раз не то, что от него хотят получить в данный момент. Также и музыкант-теоретик, приглашённый дать совет композитору или исполнителю, часто оказывается не вполне для этого приспособленным. Его деятельность расчленяется, как минимум, на два этапа – выдвинуть гипотезы, установив принципы, и обосновать их логически, доведя до выводов. Для прохождения второго этапа образованный специалист вооружён понятийно-терминологическим аппаратом и навыками в осуществлении разного рода аналитических процедур. А вот на первом этапе определяющим является не логический путь, а интуиция, некое подсознательное нащупывание истины. Весьма зыбкая основа! Но именно здесь и выявляется мера одарённости (в данном случае это и мера профессионализма) музыковеда. И, наконец, в-третьих: для уверенного определения статуса «профи» большинству отечественных исследователей, по крайней мере, искусствоведам (как, к слову, и композиторам), не хватает жизненно насущного звена: наука (сочинительство) их практически не кормит.

Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)

– И как же они выживают?

Ответ (Е. Б. Трембовельский)

– Вспоминают поговорку «Собака на ходу всегда найдёт еду» и бегают по разным работам, конечно же, принося пользу, но и растрачивая ресурсы и время, столь необходимые для творческого сосредоточения. Впрочем, во многих странах, в Колумбии, например, как свидетельствовал Эрнст Неизвестный, это является нормой: там любой художник (писатель, живописец, композитор) знает смолоду, что искусство – это призвание, а не профессия, и не рассматривает его изначально в качестве статьи доходов.

Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)

– Российское музыкознание отличается, тем не

менее, интенсивным ростом и значительными достижениями. Какие из них за последние 50 – 60 лет представляются Вам особо важными и практически насущными?

Ответ (Е. Б. Трембовельский)

– Охватить их в кратком ответе невозможно. Но, пожалуй, самым существенным из них можно считать вторжение исследователей в мир современных композиторских технологий, который, скажем, в годы моей учёбы казался неприступным для большей части специалистов. И это притом, что тяга к познанию новых явлений была огромной. Помню, как всколыхнула музыкальную мысль книга Ю. Н. Холопова «Современные черты гармонии Прокофьева», от которой в своих исканиях стали отталкиваться не только молодые исследователи, а и специалисты масштаба (и возраста) И. И. Дубовского. В далёкой Алма-Ате я был свидетелем того, насколько досконально он изучал этот труд, готовя письмо автору и обсуждая с коллегами и учениками основные положения монографии. А выход «Очерков современной гармонии» вообще был подобен прорыву к дотолем неизвестным системам, хотя здесь Юрий Николаевич ещё не затрагивал сфер музыкального авангарда, захвативших его несколько позднее, как и, к примеру, Г. В. Григорьеву, Н. С. Гуляницкую, В. Н. Холопову, А. С. Соколова, Л. С. Дьячкову, Т. В. Цареградскую, С. С. Гончаренко, Л. В. Александрову, Т. Н. Левую, А. Я. Селицкого и многих других, включая авторов учебного пособия «Теория современной композиции».

Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)

– Но только ли с исследованием наиболее острых явлений академической музыки последнего столетия связаны значительные события в развитии нашего музыкознания?

Ответ (Е. Б. Трембовельский)

– Нет, конечно. Столь же важными стали, к примеру, труды А. М. Цукера и В. Н. Сырова, посвящённые знаковым для XX века явлениям массовой музыки, рока и джаза в их многочисленных связях со смежными жанрами и родами творчества. Примечательна деятельность Н. С. Гуляницкой: значительная часть её трудов по-своему освещает наиболее проблемные темы современной гармонии, другая же посвящена столь же злободневным вопросам русско-церковного искусства XIX и XX столетий.

Учтём и то, что помимо проблем современной музыки, существуют и современные проблемы самого музыкознания, не обязательно связанные только с ней. И эти проблемы простираются от спорящих друг с другом концепций музыкального содержания до осмысления сквозь призму новых знаний семантико-

семиотических и символистских аспектов звукотворчества, от систематики доклассических культур (отечественных и западных) до осмысления XX века как эпохи космоцентризма, от новых попыток типологизации огромного числа накопленных определений музыки до стремления вывести её мегадефиницию, которая бы охватила все её опусные и безопусные (изуственные) разновидности, относящиеся к культурам любых народов и эпох. Всё это предполагает подчас существенную корректировку основ теоретического музыкознания. Впрочем, не такую, которая бы исключила из поля зрения, как это иногда сегодня случается, некоторые существеннейшие музыкально-теоретические системы классиков советского музыкознания, большая часть которых отнюдь не потеряла свою актуальность и привлекательность, в том числе и для слушателей соответствующего курса.

Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)

– А нет ли у нашего музыкознания тех проблем, что свидетельствуют о каких-либо его негативных тенденциях? И если есть, то какая из них представляется особенно болезненной?

Ответ (Е. Б. Трёмбовельский)

– Быть может, это, в частности, – постепенный, но неуклонный уход некоторой части науки о музыке от самой музыки, от практики её создания и воссоздания. В своём неуклонном восхождении эта часть поднялась на ту высоту, с которой насущные вопросы творчества кажутся уже мелкими и несущественными. Высокий полёт в этих случаях становится как бы иллюзорным. Среди подобных работ особенно много тех, что находятся в перекрестье разных наук.

Было бы, конечно, ошибкой принизить значение междисциплинарных контактов, которые особенно важны для фундаментальной науки. Её основы и традиции, заложенные ещё во времена Б. Асафьева, А. Лосева, Э. Курга, продолженные классиками современного музыкознания, сохраняются, о чём свидетельствует огромный пласт сегодняшнего музыкознания – сошлось только на безвременно ушедших Ю. Холопова, Т. Чердниченко, М. Бонфельда и В. Ценову, в трудах которых подняты, в частности, проблемы числа, феномена произведения, взаимосвязи в мышлении художника языковых и речевых параметров, космизма и многие другие.

Но, отвечая на заданный вопрос, я заостряю внимание на других и, к сожалению, нередких сегодня случаях, когда достоинства в своём продолжении оборачиваются недостатками. Как много, к примеру, создаётся ныне псевдодиссертаций, особенно в сфере музыкальной педагогики и новомодной психологии. Любая мелкая и необязательно оригинальная идея, установленная на высокий пьедестал давно апробированных общепедагогических принципов – неоспоримых, вечных и вечно же актуальных – обретает, вдруг, некий объём и вес, особенно если она подкреплена контрфорсами социологических выкла-

док. Штампов-то («методов») тут накоплено немало. Как видно, мнимая высота обобщений и мелкоотрачаемость могут идти бок о бок. И здесь вырисовывается другая сторона затронутой проблемы – перепроизводство трудов и тем, высосанных из пальца. Все, кто не ленив, теперь пишут диссертации, подчас клонируя (в том числе, с помощью интернета) идеи, «сюжеты» и положения, которые, согласно курьёзным ваковским требованиям, они сами же в своих авторефератах объявляют новаторскими и актуальными. Уже потом их самооценки обычно закрепляют добросердечные эксперты.

Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)

– Значит ли это, что следует блокировать такие диссертации?

Ответ (Е. Б. Трёмбовельский)

– Блокировать их может быть и надо было, но не на выходе, а на входе. Я тоже являюсь членом Совета по защите кандидатских и докторских диссертаций. И всегда стараюсь поддержать любого соискателя, исходя из того, что если уж он прошёл крестный путь и взошёл на свою Голгофу, то пусть и вознесётся на крыльях давней мечты, будучи причислен к «присуждённым». Но всё же не все диссертации из ряда «таких»: подавляющее число защищающихся не нуждается в снисхождении.

Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)

– Не провоцирует ли существующая система послевузовского образования к проявлению теневых сторон подготовки диссертантов?

Ответ (Е. Б. Трёмбовельский)

– В некоторой мере, видимо, да. Особенно в последние 10–15 лет, когда в вузы стали спускаться сверху жёсткие планы приёма в научную аспирантуру и когда, с другой стороны, была упразднена ассистентура-стажировка для исполнителей (по слухам, она всё же реанимирована). Планы эти «принуждают» искусственно расширять число будущих диссертантов за счёт, в частности, пианистов, народников и представителей других артистических специальностей. Лишённые «своей аспирантуры», многие из них решаются, что называется, с «нуля» начать восхождение к высотам научного творчества, даже если в годы учёбы они и не проявляли к нему интереса, а главное – не проверили свои исследовательские способности. Понятно, что далеко не все из них достигают этих высот. К слову, музыковеды, имеющие более основательную теоретическую подготовку и аналитический опыт, а также уяснившие в ходе написания дипломных работ свои возможности и склонности, обычно бывают более осмотрительными при выборе послевузовских путей, которых у них, кстати сказать, гораздо больше.

Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)

– Аспиранты в пору подготовки диссертаций и позднее обычно группируются вокруг мэтров науки, что способствует иногда образованию музыковед-

ческих школ. Каково Ваше отношение к этому процессу?

Ответ (Е. Б. Трёмбовельский)

– Ну, во-первых, этот процесс естествен и неизбежен. И отношение к нему, в целом, позитивное, если, конечно, мэтр не проявляет излишней авторитарности, а поощряет инициативность своих коллег. Ведь каждый из них по-своему способствуют развитию школы и расширению лежащих в её основе магистральных путей и идей. Некоторые из них рано или поздно уходят из науки, другие – отпочковываются, образуя её самостоятельные ветви, а третьи так и остаются в лоне школы, популяризируя её достижения и, тем самым, сохраняя и укрепляя её. Многие тут определяется и мерой таланта, и инициативностью, и харизматичностью, и честолюбием конкретных лиц, да, впрочем, и многими другими их свойствами. Как писал А. Эйнштейн, храм науки – явление многослойное. Одни, будучи тщеславными, входят в него с гордым чувством своего интеллектуального превосходства, иные – из утилитарных (в нашем случае – карьерных) соображений. И если бы ниспосланный Богом ангел изгнал из храма и тех, и других, то число его «прихожан» катастрофически сократилось. Но в нём всё-таки осталось бы немало лиц, как раз и определяющих состояние науки. По отношению к изгнанным в действиях ангела очевидна несправедливость: ведь именно ими построена её наибольшая, материальная часть. Но несомненно и другое: сами они не могли бы воздвигнуть этот храм, как не может вырасти лес из одних вьющихся растений.

На днях раскрыл шестой номер нового журнала «Piano Форум: всё о мире фортепиано». И как кстати! В заглавие беседы с одним из корифеев современного пианизма Евгением Королёвым вынесена его теза, достойная осмысления: «Главное достижение русской школы заключается в том, что она не была школой. Отсутствовала догма».

Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)

– Процессы научного творчества изобилуют разного рода спорами и дискуссиями. Всегда ли они нужны и были ли те, что Вам особенно запомнились? Доводилось ли Вам в них участвовать?

Ответ (Е. Б. Трёмбовельский)

– Научная конференция без полемики – это как еда без соли. Подыскивая новые доводы в пользу своих положений и точек зрения, диспутанты, тем самым, углубляют и шлифуют их, но обычно при этом отдаляются и не часто приходят к согласию и компромиссу. Иногда неприятие чьих-либо идей становится как бы стартом, побуждающим к созданию собственной теории. У меня лично именно так произошла идея ладового развития, одна из работ о взаимодействии культур города и села имеет подзаголовок «Полемические заметки», размышления же о мазелевском понятии «Художественное открытие» оформились в виде самостоятельной части работы

об аналогиях, а неприятие предложений о беспредметной теории, проходимой синхронно с историей, побудило к написанию статьи «В поисках новой концепции».

Многие закончившиеся диспуты обретают затем долгую жизнь. Мы до сих пор иногда возвращаемся к материалам полемики 50-х годов о политональности (между С. Скребковым и В. Берковым), 60-х – о современной гармонии (со многими участниками), 70-х – об исполнительски-педагогических проблемах (между, в частности, опытейшим Г. Коганом и только что вступившим в большую науку скрипачом О. Шульпяковым).

О некоторых же «схватках» ещё тогда, когда они происходили, хотелось сказать словами В. Высоцкого: «Так оставьте ненужные споры – я себе уже всё доказал». Готов на свой счёт принять упрёк в непонимании альтернативности тех известных научно-педагогических подходов, которые, как мне кажется, вполне могут сосуществовать, не противопоставляясь один другому. Это, к примеру, проблема ценностного или целостного анализа (тем более что на практике любой достойный анализ является ещё и интерпретационным), или вопрос о правомочности разных подходов к одной и в целом сходно трактуемой дисциплине, зафиксированных в таких учебниках, как «Музыкальная форма», «Формы музыкальных произведений», «Анализ музыкальных произведений», «Структура музыкального произведения», «Строение музыкальных произведений» и некоторых других. Немало было сломано копий и при попытках дать окончательные дефиниции таким понятиям, как модернизм, постмодернизм, авангард и, соответственно, модерн (первый, второй и третий), постмодерн, поставангард, постромантизм, неоромантизм, старая сложность, новая сложность, новая простота и некоторым другим, которые всё равно и, наверное, неизбежно остаются расплывчатыми и размытыми, как и временные границы стоящих за ними явлений. А потом ведь и так очевидно, что после угасания той или иной стилиевой системы обычно следует этап, который в соотношении с ней оказывается нередко в положении «пост», а по отношению к «позавчерашнему дню» – в положении «нео».

Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)

– Затронутая проблема языка науки, дефиниций, исключительно важна и сложна, так как связана с введением новых понятий и терминов или расширением значений тех, что уже существовали. Хотелось бы узнать Ваше мнение об этом.

Ответ (Е. Б. Трёмбовельский)

– Язык науки, как и любой другой язык, развивается и не может быть статичным. Но те или иные включения и вторжения в его систему нередко становятся объектом полемики, даже после их укоренения и проверки в трудах многих учёных. Сошлюсь на относительно недавнюю статью Т. Бершадской

«Недоразумение, становящееся традицией (к проблеме: лады тональные – лады модальные)» («Музыкальная академия», 2008, № 1), в которой автор выдвигает широкий пласт аргументов против использования термина «Модальность». И это после его более чем тридцатилетней жизни в отечественном музыкознании: время внедрения термина можно определить по «Музыкальной энциклопедии», в 3-м томе которой (1976, с буквой «М») не было статьи «Модальность», а в 4-м (1978, с буквой «П») включена статья Ю. Холлопова «Полимодальность». Как видно, водораздел падает примерно на 1977-й год.

Введение новых терминов и модификаций прежних – шаг всегда исключительно ответственный. Это может показаться парадоксом, но без некоторых из них мы стали бы не беднее, а богаче, поскольку меньше путались бы в густом лесу терминологических новообразований, кажущихся иногда пришельцами с чужих научных планет. Удачное же понятие и его терминологическое определение способно открыть окно в мир новых представлений – и не только о новых, а и о старых явлениях, до некоторых пор казавшихся самоочевидными. «Чтобы возродить интерес к надоевшему предмету, – говорил Н. Ефреинов, – надо найти подход к нему, новые глаза для него».

Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)

– Не могли бы Вы привести конкретные примеры?

Ответ (Е. Б. Трёмбовельский)

– Не берусь говорить за всю науку и потому сошлось лишь на некоторые из известных понятий, служивших предметом рассмотрения в последние десятилетия, в том числе и в моих работах. Речь идёт о гетерофонии, модальности и полиладовости (полиопорности и полимодальности), от которых исходит целый пучок явления излучений на многие проблемы и на самые разные явления (в аспекте времени, эпохи, родов музыкального искусства).

Особенно показательной представляется гетерофония, новый подход к которой предопределён трудами А. Шнитке, существенно раздвинувшими объём представлений о её проявлениях в тех или иных стилях. Продление его идей ведёт к пониманию того, что гетерофонические принципы, традиционно связываемые только с раннецерковными или фольклорными образцами, по-разному сказываются в музыке многих эпох и, особенно, в музыке современной, вобравшей в себя весь многовековой опыт звукотворчества. Но главное, постижение сути этих принципов – монодических по типу мышления и многоголосных по внешнему виду музыкальной ткани – позволяет «новыми глазами» увидеть и обосновать очень многие «надоевшие предметы». Например: природу «неправильностей» музыки средневековья, истинность нотолинейных записей строчного пения XVII века и ошибочность опытов их коррекции путём подгонки под якобы приемлемые благозвучия, недопустимость подобных же коррекций в расшифровках фольклор-

ных образцов и факт искажения их сущностных черт в «гармошечных обработках», коими изобилуют программы народных хоров, монодийно-гетерофонная природа русской крестьянской песни, а также образцов группового музицирования в тех культурах, которые традиционно определяются как чисто монодические (вспомним знаковую статью Э. Алексеева «Есть ли у якутов многоголосие?») – вопрос, остро стоявший и в России на рубеже XIX – XX веков, а ныне приобретший актуальность для культур многих народов мира); оправданность бартоковского метода ладогармонического «неслияния» народного напева и сопровождения, наличие общего, гетерофонического корня у таких явлений, как подголосочность, сверхмногоголосие, дублировка в любые созвучия, сонорика и некоторых других, в том числе относящихся к ранним формам многоголосия; трактовка вибрации у струнных инструментов в качестве приёма гетерофонизации ткани, правомочность акустически не вполне идеальной (до известных пределов) и как бы живой интонации, воспринимаемой, по выражению Мессиана, «очарованием невозможностей»; некоторые предпосылки диссонантности и линейаризма в современной музыке, соотносимости или даже соприкасаемости таких её казалось бы автономных тенденций и свойств, как гетерофонизация (в фактуре), децентрализация и полиладовость (в гармонии), атемагизация (в форме), аметризация (в ритмике), агиппизация (в форме), алеаторизация и усиление удельного веса импровизационного фактора (в исполнительстве); включение гетерофонических эпох, наряду с монодическими и многоголосными, в историко-стилевую типологию музыки.

Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)

– Расширение или сужение объёма значений научного понятия иногда не идёт на пользу, а в каких-то случаях не может быть оценено однозначно. Согласны ли Вы с этим и могли бы назвать примеры такого рода?

Ответ (Е. Б. Трёмбовельский)

– Классический пример – теория интонации. В своей знаменитой книге Б. Асафьев стремился выяснить коренные, сущностные черты музыкального искусства, которые он определил категорией исключительно глубокого наполнения, имеющей множество конкретных значений. Интонация в его трактовке – это и сам факт звучания, и характер исполнительского произнесения-проинтонирования, это и интонация-жанр, и лад, и тон, и категория вводнотонности, и гармония, и интервал, и аккорд, и ритм, и форма, и тема, и произведение, и любые иные компоненты музыки, а также музыка в целом. Столь широкий спектр – не от расплывчатости, а от ёмкости. Асафьев и не стремился к одногранному определению, варианты которого, к сожалению, в изобилии представлены у «последователей», как раз и создавших ситуацию терминологической омонимии и размытости.

Не до конца ясными бывают и некоторые трактовки категории «музыкальный знак». Сам я не занимался специально этой проблемой и меня до некоторых пор (во многом и сейчас) удовлетворял подход Ю. Кона, отражённый в статье «К вопросу о понятии музыкальный язык». Он считал, что знаковые функции в музыке выполняют только отдельные элементы – фригийский тетрахорд, мотивы вопроса, фанфары и т. п. – и что эти элементы составляют лишь некоторую часть музыкальной ткани. Ситуация стала проблемной после выхода в 1976 году книги В. Медушевского «О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки», ядром концепции которой как раз и стало понятие «музыкальный знак». По Медушевскому, любые выразительные средства музыки являются знаками и поэтому то и другое – синонимы. В качестве синонимов исследователь предложил употреблять также понятия «музыкальная речь» и «музыкальное произведение». Помню, что оценив неординарность и глубину этой первой книги Медушевского, я, вместе с тем, ощутил, что она не приблизилась, а отдала решение некоторых вопросов. До того казавшиеся более или менее ясными, они предстали во всей своей сложности. Может быть, в этом и проявилось парадоксальным образом главное достоинство книги. Вспомним мысль Пастера: «Несчастливы люди, которым всё ясно», с предельной категоричностью выраженную и Маяковским: «Тот, кто постоянно ясен, тот, по-моему, просто глух».

Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)

– Евгений Борисович, в поле Вашего зрения всегда были проблемы творчества современных, в том числе алматинских и воронежских композиторов. А между тем Вы snискали известность и как один из ведущих в стране исследователей музыки Мусоргского. Пересекаются ли эти две магистрали Ваших трудов?

Ответ (Е. Б. Трёмбовельский)

– Быть может это и не две, а одна, просто несколько расширенная магистраль. В моих исследованиях о Мусоргском в качестве генеральной избрана идея о том, что именно с него и начинается история современной музыки. Поэтому большая часть аналитических обоснований подчинена этой идее, возросшей из того удивительного факта, что чуть ли не все мастера XX, а теперь уже и XXI веков – от Дебюсси и Шостаковича до Щедрина и Тарнопольского – считали и считают Мусоргского своим духовным отцом и источником новых технологических ресурсов.

Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)

– При этом стиль Мусоргского не удавалось «рассекретить» учёным нескольких поколений. Что же позволило на рубеже XX и XXI веков разгадать многие «тайны» самого неординарного гения русской музыки?

Ответ (Е. Б. Трёмбовельский)

– Ну, во-первых, это труд тех самых нескольких поколений, создавших корневую систему для послед-

ующих исследований. Лично мне довелось непосредственно воспользоваться советами ряда выдающихся специалистов – знатоков его искусства. Это, прежде всего, мой консерваторский профессор Иосиф Игнатьевич Дубовский – ещё в 60-е годы он подсказал мне тему. Когда лет через десять-пятнадцать зерно, брошенное Сеятелем, стало прорастать, а материалов (даже нот!) не хватало, выдающийся санкт-петербургский музыкант и учёный Анатолий Никодимович Дмитриев прислал мне в Алма-Ату вместе с ценнейшими рекомендациями, «Хованщину» и полное собрание вокальных сочинений в собственной редакции. Наконец, в ходе подготовки докторской диссертации я получил несколько консультаций у легендарного профессора Московской консерватории Юрия Николаевича Холопова, поддержавшего (и устно, и письменно) основные идеи исследования. Говорят, котелок на трёх камнях не опрокидывается. Не стали ли три названных имени той надёжной опорой, что позволила мне в своём «котелке» приготовить «блюдо», всё ещё остающееся востребованным?

Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)

– К сожалению, в учебных курсах степень востребованности новых знаний не всегда бывает высокой. Как Вы относитесь к тому, что даже при воспитании композиторов традиции классицизма нередко служат основой?

Ответ (Е. Б. Трёмбовельский)

– Ну, во-первых, воспитание на основе классики само по себе не является ущербным, если, конечно, круг интересов воспитателя и воспитуемых не замыкается на Гайдне, Моцарте и Бетховене. Вспомним о педагогических приоритетах Шёнберга и Веберна. Быть может, эталонность стиля классиков определяет выбор его в качестве некоей сердцевины, от которой маятник системы обучения может раскачиваться вправо и влево (в прошлое и в будущее) с любой амплитудой и скоростью. И это необходимо. Ведь те оптимальные законы музыки, что окончательно вывели у классиков, всё-таки не вечные и не «божеские», как их называл Римский-Корсаков. И, к слову: именно Мусоргский выступил в XIX веке едва ли не наиболее радикальным их разрушителем.

Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)

– А зачем, собственно, разрушать? В чём пафос такого действия?

Ответ (Е. Б. Трёмбовельский)

– Есть афоризм: «Путь к прочности лежит через разрушение». Его употребляют, имея в виду изготовление при высоких температурах искусственных алмазов из графита. Вот и вершинные достижения музыки XX века (её, так сказать, алмазы) прошли через ломку традиционных систем, через переосмысление и переплавку основ композиции при небывалом ранее уровне эмоционального накаления. Таково уж наше время, таково напряжение современной жизни и исходящей от неё атмосферы духовности.

Эти мысли легко соотнести с суждениями многих представителей авангарда, в частности, Х. Лахенмана, который, сославшись на опыт Баха, Бетховена, Равеля, Шёнберга и свой собственный, сделал вывод: все смены «музык» – от первых монодий до сегодняшнего дня – следовали идее разрушения традиционных взглядов на возможности звукотворчества. Приходится оговориться, что феномен «разрушения» сам по себе не определяет качеств новизны. Здесь важнее, *что* же построено из материала разрушенных объектов и *чем* этот материал пополнен.

Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)

– И всё-таки: является ли тема «Мусоргский» ведущей в Вашей творческой биографии?

Ответ (Е. Б. Трёмбовельский)

– Скорее одной из ведущих. В не меньшей мере сквозной по жизни стала, к примеру, и другая тема – национального симфонизма, развёрнутая на материале Алмагинских симфоний зачинателя казахской академической музыки Е. Брусиловского. Когда-то она была «навязана» мне на 5-м курсе консерватории против моей воли и желания. Не сразу оценив масштаб и привлекательность этой темы, я лишь позднее – при написании диплома, а затем и первой диссертации, – увлёкся ею. И сохранил это увлечение до самого последнего времени, чему свидетельство – недавнее издание по данной проблеме двух вариантов книги, один из которых опубликован в моей Alma Mater (Алмагинской консерватории) в качестве сюрприза в преддверии моего 70-летия, а другая – во Всероссийском издательстве «Композитор».

Но, видимо, наказанием за факт изначальной недооценки перспектив темы, она стала для меня не только объектом научных поисков и находок, но и камнем преткновения, прямо-таки неким знаком судьбы, совсем как в древнегреческом эпосе об ожерелье, преподнесённом юной Гармонии её будущим супругом Кадмом: как известно, с этим ожерельем связывались позднее многие, предписанные роком, катаклизмы. У меня это была вначале «тройка» за диплом – такой балл стал средним от семи «пятерок» и двух «двоек», включая неудовлетворительную оценку председателя госкомиссии Е. Эпштейна, не принявшего предложенную концепцию симфонизма. Далее – небезконфликтные апробация и защита диссертации в Ленинградской консерватории: прежде чем получить единогласное «за», чему особенно способствовали, помимо А. Дмитриева, А. Сохор и Е. Орлова, я дважды оказывался на краю пропасти ввиду компромата (упрёка в параллелизме тем и, стало быть, в плагиате), анонимно присланного из Алматы. До этого за тот же «симфонизм» меня с первого захода не приняли в Союз композиторов, а также в аспирантуру (выданное от Казахстана целевое место в последний момент было отдано «национальному кадру»). Зная эти и другие перипетии, сочувствовавший мне Е. Брусиловский в одном из писем не без

доброй иронии рекомендовал «идти своим путём, не сбиваясь с курса, – придёт время и на горизонте покажется земля. Если к этому моменту Вы ещё всё-таки будете живы, сладкое чувство выстраданной победы забьётся в Вашем сердце».

Иногда задаю себе вопрос: чего это меня во второй половине 2000-х годов вновь потянуло к материалам алмагинского времени: ведь прежде чем эти материалы издать, их надо было оживить – реанимировать уже умершую и, как казалось, исчерпанную тему, домыслить её, включить накопившиеся за несколько десятилетий соображения, учесть новые источники? Отвечая на него, невольно приходишь к заключению, что, наверное, в памяти навсегда сохраняется чувство притянутости к той земле, где ты родился и вырос. Это как отрезанная нога, которая фантомно может болеть до конца жизни. Я почему-то до сих пор, приходя на Павелецкий вокзал в Москве, чтобы ехать домой в Воронеж, нередко спрашиваю машинально: «А где тут поезд на Алма-Ату?».

Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)

– В соответствии с логикой нашей беседы, постепенно смодулировавшей от тем обобщённых к более или менее частным, разрешите задать Вам и несколько вопросов личного характера, переходя в жанр «блиц». Как Вы относитесь к своим недоброжелателям?

Ответ (Е. Б. Трёмбовельский)

– Сочувствую им. Но когда меня спрашивают о врагах, обычно отвечаю, что их у меня только два – телефон и телевизор. Оставаясь дома один, я их отключаю, но в другое время приходится терпеть и тихо ненавидеть. Если же говорить серьёзно – сильных врагов не нашёл. Расценивать это можно по-разному, в том числе и в соответствии с поговоркой: «Если у тебя нет врагов, значит, ты ничего не достиг».

Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)

– Вы любите парадоксы?

Ответ (Е. Б. Трёмбовельский)

– Да, ведь в парадоксах, как и в художественно нестандартных решениях, всегда соединяются, казалось бы, несоединимые вещи и понятия. В этом интрига и эффект неожиданности. «Весело на душе – слёзы закапали» (из «Перезвонов» В. Гаврилина), «Поздно, да вовремя» (заглавие одной из моих статей), «Трагедия старости не в том, что стареешь, а в том, что остаёшься молодым» (поговорка, которую любила на склоне лет повторять моя мама).

Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)

– А Вы остаётесь молодым?

Ответ (Е. Б. Трёмбовельский)

– Это для меня ещё не трагедия. Примеряю к себе выражение М. Жванецкого: «Я нахожусь на вершине спуска». По своему альпинистскому прошлому знаю, что спуск опаснее подъёма.

Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)

– Чья жизнь могла бы быть для Вас примером?

Ответ (Е. Б. Трембовельский)

– Елены Николаевны Гоголевой, умершей в 93 года и за три недели до кончины выступавшей на сцене. Или Лео Абрамовича Мазеля, с которым моя последняя встреча в квартире на Садовой-Триумфальной была посвящена, по его инициативе, обсуждению метода порождающего описания. А ведь ему тогда было за 90.

Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)

– А что для Вас было бы самой большой трагедией?

Ответ (Е. Б. Трембовельский)

– Отвечу словами А. Райкина: «Меня не надо, а я есть». Недавно прочитал удивительную по чистоте и глубине работу преподобной мученицы Марии (Елизаветы Юрьевны Скобцовой) «Типы религиозной жизни», нетривиальные идеи которой о бесчисленных подменах христианства (в том числе в лоне церкви) сходятся в тезисе: «Отвержение себя – это главное, без чего нельзя идти за Ним». Думаю, что и учёный, как и художник, в своём служении должен осознавать ответственность за полученный свыше дар.

Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)

– Вы религиозный человек?

Ответ (Е. Б. Трембовельский)

– Крещён в зрелом возрасте. Считаю себя верующим христианином. Особенно близки мне экуменические воззрения и не свойственно отрицание плюрализма. Вообще, в этой тонкой и деликатной сфере уместна толерантность. Думаю, что и безбожников не обязательно ожидает пропасть, тем более что к их числу, при известных оговорках, могут быть причислены и такие люди как Гёте, Фрейд, Платонов.

Мне кажутся интересными рассуждения А. Капицы, считавшего науку и религию разными частями человеческой культуры и придумавшего для себя оригинальное определение: «Я русский православный атеист. Принимая русскую православную культуру, в гипотезе Бога не нуждаюсь».

Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)

– Считаете ли Вы учёных, как и художников, элитой общества?

Ответ (Е. Б. Трембовельский)

– Ни в коем случае! Элитарность определяется не тем или иным родом занятий, а отношением к делу. Или – лучше сказать – его трактовкой и целью. Помните притчу о трёх строителях, которых спросили: «Чем Вы тут занимаетесь?» Первый ответил: «Камни таскаю», второй – «Зарабатываю на жизнь», а третий – «Строю Шартрский собор».

Впрочем, творец, как правило, человек самодостаточный. Он прекрасно понимает: значимость созданного им определяет время. Если же говорить об искусствоведах, не считающих так, то к ним, видимо,

и обращены полные иронии строки Пастернака: «Не знал бы никто может статься, / В почёте ли Пушкин или нет, / Без докторских их диссертаций / На всё проливающих свет».

Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)

– Получается, что искусствоведы, что-то объясняющие, истолковывающие, интерпретирующие, не очень-то нужны обществу?

Ответ (Е. Б. Трембовельский)

– Нет, не получается: искусствоведы, даже когда они анализируют конкретные произведения, постигают, фактически, общие принципы художественного мышления в их развитии и постоянном стилевом обновлении. Они способствуют глубинному восприятию образно-художественных и лежащих в их основе технологических идей, закладывая, тем самым, фундамент профессионального образования. Музыковеды же создают ещё и подосновы исполнительских, а, в конечном счёте, слушательских трактовок, чем определяется общий вектор непрестанно развивающейся музыкальной культуры.

Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)

– Не идеализируете ли Вы реальную ситуацию?

Ответ (Е. Б. Трембовельский)

– Возможно, что частично и идеализирую, надеясь на то, что труды музыковедов нужны не только им самим. К сожалению, эти труды бывают не в почёте не только у исполнителей, а что особенно удручает, и у немалой части композиторов. Они их просто не читают, полагая, что все важные теоретические представления получили в годы учёбы. А в результате – некоторые из них топчутся на месте, хотя и пишутopus заopusом.

К счастью, в мире всегда были и есть композиторы, которые не только интересуются теоретическими концепциями, но и сами их создают. По мере приближения к нашему времени таковых становится всё больше. Известны труды, к примеру, Римского-Корсакова и Танеева, Мессиана и Хиндемита, Бартока и Кодаи, Денисова и Шнитке, Юзелюнаса и Гаврилина, Екимовского и Слонимского, и многих, многих других. Лидеры же авангардных направлений чуть ли не все становятся авторами теоретических разработок, в которых, в частности, объясняют свои эстетико-философские установки и рассекречивают изыски ремесла.

Вопрос (Л. Н. Шаймухаметова)

– Уж не стали ли, по-Вашему, занятия теорией непрременной составляющей композиторского творчества?

Ответ (Е. Б. Трембовельский)

– Истинный художник не может не быть мыслителем и, в этом смысле, исследователем, хотя, конечно, не обязан писать книги и статьи. Пока это остаётся, в основном, прерогативой искусствоведа.

