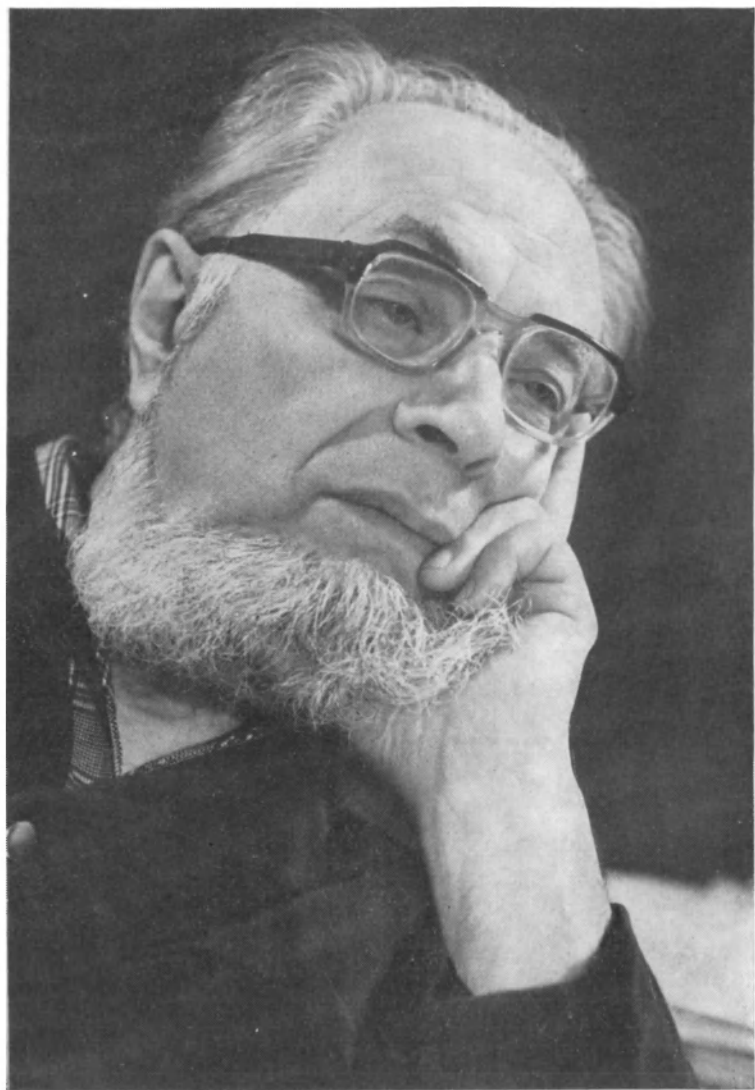


Д. Житомирский

ИЗБРАННЫЕ
СТАТЬИ



Д.Житомирский

ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ

МОСКВА
ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»
1981

Вступительная статья
Ю. В. Келдыша

Ж $\frac{90101-246}{082(02)-81}$ 481-81

4905000000

© Издательство
«Советский композитор», 1981 г.

«Проницательный, восприимчивый, изыскующий острый критический ум» — такими словами Б. В. Асафьев охарактеризовал Даниила Владимировича Житомирского более тридцати лет тому назад, когда он еще не создал своих важнейших, наиболее крупных по значению трудов, доставивших ему признание как одному из виднейших представителей современной советской науки о музыке. Острая восприимчивость и пытливость мысли, стремление понять каждое явление в его неповторимом своеобразии, добраться до самой его сердцевины, незаметной для поверхностного и невнимательного взгляда — одно из основных качеств Житомирского как исследователя и критика. В одной из своих работ он пишет о том, как важно для исследователя уметь понять «внутреннюю логику» изучаемого явления, взглянуть на него, так сказать, «изнутри». Этой способностью наделены далеко не все пишущие о музыке. Даниил Владимирович обладает ею, и поэтому он никогда не сбивается на путь внешней описательности или субъективных разглагольствований «по поводу» того или иного явления. «...Понять внутреннюю логику, — справедливо замечает он, — еще не значит понять объективный смысл, но игнорирование внутренней логики, собственного стимула художника, к сожалению, столь обычное в искусствovedческих трудах, всегда фатальным образом ведет к искажению объективного смысла». И далее: «Взгляд «изнутри» необходим... но не достаточен. Его должен существенно дополнить и прокорректировать взгляд исторический»¹.

Взглянуть на художественный факт с исторической точки зрения — значит понять его место в общем комплексе явлений, составляющих в целом культуру эпохи, исследовать его в многосторонних социальных, философско-мировоззренческих и эстетических связях. В этом отношении Д. В. Житомирскому очень помогает его

¹ Из статьи «К изучению западноевропейской музыки XX века», опубликованной в сборнике «Современное западное искусство» (М., 1971, с. 217).

широкий не только музыкальный, но и общегуманитарный кругозор, в частности, превосходное знание художественной литературы. Многочисленные параллели и аналогии в его работах никогда не бывают «притянуты за волосы» и возникают естественно и оправданно, не подменяя конкретной характеристики явления, а углубляя и расширяя его понимание. Нельзя не упомянуть и о литературном даровании Даниила Владимировича, позволяющем ему писать точно и вместе с тем ярко, образно, что так важно для работ об искусстве и чего им, увы! так часто недостает.

Все эти качества с особой полнотой проявились в работах Д. В. Житомирского последних десятилетий, но они заметны уже в его ранних, не вполне зрелых литературно-музыкальных опытах 30-х годов, в которых он только искал и нащупывал свои научные позиции, свой самостоятельный подход к явлениям искусства.

Даниил Владимирович Житомирский принадлежит к тому поколению музыкантов и деятелей музыкальной культуры, которое вступало в жизнь на рубеже 20—30-х годов, в пору напряженных исканий и горячих споров о путях советского искусства. Молодому человеку, не имеющему достаточного жизненного и профессионального опыта, нелегко было разобраться в сложном сплетении разных, нередко противоборствующих тенденций и точек зрения. Мы, люди того поколения, рано включались в музыкально-общественную жизнь и становились ее активными участниками. При этом нас подстерегали многие опасности, мало кому удавалось избежать соблазна прямолинейных упрощенных решений и поспешных схематических выводов. Это была трудная школа, но для тех, кто сумел в конечном счете преодолеть все соблазны и вступить на путь терпеливой и вдумчивой работы над овладением марксистско-ленинской теорией и умением гибко применять ее к анализу музыкальных явлений, она послужила хорошей закалкой.

Даниил Владимирович Житомирский родился в городе Павлограде (б. Екатеринославская губ., ныне Днепропетровская обл., УССР). Отец его, по профессии юрист, был склонен к литературной деятельности, печатал публицистические статьи и очерки в газете «Черкасские отклики»; в семье господствовала атмосфера живого интереса к литературе и искусству. Сарра Владимировна, сестра Даниила Владимировича, впоследствии стала историком, видным специалистом в области источниковедения и археографии, долгое время она руководила отделом рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. Музыкальное образование Даниил Владимирович получил сначала в Харьковской консерватории, где он занимался по фортепиано, а также по теории музыки у С. С. Богатырева, затем в Московской консерватории, которую окончил

в 1931 году по историко-теоретической специальности. Его основным руководителем был М. В. Иванов-Борецкий, среди других педагогов особое влияние на его музыкальное развитие оказал Н. С. Жилиев.

Своеобразным центром жизни факультета, носившего тогда громоздкое название «Музыкально-научно-исследовательское отделение» (сокращенно Мунаис), был семинар по критике, руководимый тем же М. В. Ивановым-Борецким. По докладам, читавшимся студентами — участниками семинара на свободные темы, разворачивались оживленные дискуссии, нередко далеко выходявшие по содержанию за пределы обсуждения данного доклада. Семинар являлся как бы звеном, непосредственно связывавшим учебную работу с жизнью и вводившим его участников в самую гущу споров, волновавших широкие круги музыкальной общественности.

Жажда активной общественной деятельности, настойчивая потребность стать ближе к запросам жизни привели Житомирского к сближению с группой Проколла (Производственный коллектив студентов научно-композиторского факультета Московской консерватории), к тесному общению и дружбе с организатором и вдохновителем этой группы Александром Давиденко. О Проколле уже много написано, опубликованы материалы его деятельности. Но живое слово участника всегда бывает ценно и интересно. В мемуарном очерке «Давиденко и его кружок» Житомирский пишет: «Людам, как известно, всегда хочется немного приукрасить, приподнять то хорошее, что пережито было в юные годы. Едва ли и я полностью свободен от этой подсознательно действующей потребности. Она ведь рождается из свойственного всем людям ощущения молодости как лучшей поры жизни. А в данном случае и время, о котором идет речь, было очень молодым, полным начинаний и надежд. И все же о Давиденко, как и о многом, относящемся к той эпохе, я вспоминаю со сложным, смешанным чувством: события и переживания более поздних лет оставили неизгладимый след, и уже невозможно вновь ощутить былое сознанием и сердцем 20-х годов».

Такую двойственность отношения к прошлому легко понять. Никому не дано пережить молодость дважды. В наступившей после всех крайностей и «перехлестываний», которыми сопровождалось становление основ советской музыкальной культуры в 20-х годах, полосе «переоценки ценностей» мы бывали порой чрезмерно критичны и целиком отвергали то, что было исторически оправдано и несло в себе зерно нового. Теперь, когда страсти, волновавшие в то время широкие круги музыкантов, давно уже улеглись, и многие споры и разногласия сняты самим ходом исторического развития, мы можем подойти к оценке 20-х годов совершенно объективно и непредвзято. Слишком прямолинейное понимание идеи служения на-

роду искусством приводило иногда молодых проколовцев к одностороннему подчеркиванию роли массовых жанров и недооценке некоторых других видов музыкальных произведений. В то же время они очень ответственно подходили к решению творческих задач, осуждая узкий утилитаризм и ремесленные штампы так называемой «агитлитературы». Участники Проколла не отгораживались от новаторских завоеваний музыки XX века, интересуясь творчеством Прокофьева, Стравинского, Хиндемита, внимательно изучая наследие Скрябина, Дебюсси, Равеля. «В нашем кружке, — свидетельствует Д. В. Житомирский, — к этим композиторам существовал живой интерес, несмотря на критическое отношение к тому, что обобщенно называлось «модернизмом» или «современничеством». Критиковали отъединенность, интеллигентский аристократизм среды, тяготеющей к «левой» музыке; и хотя теоретически не отдавали себе отчета в многосторонности этой «левизны», в сложности происходящих здесь процессов, практически, в чисто музыкальном плане улавливали и усваивали, как могли, ее ценные элементы». «Эти контакты с музыкой XX века, — прибавляет автор, — были очень естественны. Впоследствии, на рубеже 20—30-х годов, все более прямолинейная и односторонняя оценка в нашей критике крупнейших композиторов века несколько затормозила, нарушила процесс усвоения ценного в мировом опыте современной музыки».

Влияния этого левацкого догматизма не смог полностью избежать и Д. В. Житомирский. В 1929 году он вместе с группой композиторов, составлявших основное ядро Проколла (В. А. Белый, А. А. Давиденко, М. В. Коваль, Н. К. Чемберджи, Б. С. Шехтер), вступил в Российскую ассоциацию пролетарских музыкантов (РАПМ). Житомирский активно сотрудничал в печатных органах РАПМ «Пролетарский музыкант» и «За пролетарскую музыку», вел в них редакционную работу и систематически публиковал свои статьи. На многих из этих статей лежит отпечаток рапмовского вульгарного социологизма и узости эстетических критериев. Надо, однако, сказать, что левацко-нигилистические тенденции РАПМ коснулись его довольно поверхностно, и он сравнительно легко и быстро сумел освободиться от них.

Уже в 1932 году, вскоре после постановления Центрального Комитета партии «О перестройке литературно-художественных организаций», следствием которого явилась ликвидация РАПМ и аналогичных ей организаций в других областях, у Даниила Владимировича возник замысел работы о Чайковском. Характерно, что эта мысль была подсказана Давиденко, с которым Даниил Владимирович делился своими соображениями о том, что РАПМ недооценила значение творческого наследия этого композитора и прошла мимо его

ценных прогрессивных завоеваний. Большой монографии о Чайковском Житомирский не написал, но музыка автора «Пиковой дамы» и «Лебединого озера» стала одной из сквозных тем его научной деятельности. Чайковскому посвящен ряд его исследований и этюдов, в том числе небольшая, но содержательная книжка «Симфоническое творчество Чайковского» (М., 1936), глава в учебнике истории русской музыки под редакцией М. С. Пекелиса, том 2 (М., 1940), интересный очерк «Заметки об инструментовке Чайковского» (сб. «Советская музыка», вып. 3. М., 1945), книга «Балеты П. Чайковского» (М.; Л., 1950, 2-е переработанное издание. М., 1957) и др. В этих работах высказано много тонких и новых мыслей о драматургической роли оркестровых тембров в воплощении симфонических замыслов Чайковского, симфонизме его балетных партитур. Творчество Чайковского явилось темой кандидатской диссертации Д. В. Житомирского, успешно защищенной в 1942 году.

Наряду с исследовательской работой, Житомирский не прекращал заниматься и критико-публицистической деятельностью. Он неизменно стоял в центре интересов современности, участвуя в творческих дискуссиях и откликаясь в печати на важнейшие события советской музыкальной жизни. Ряд статей посвятил он творчеству Шостаковича-композитора, творчество которого влекло его к себе с особой силой. Интересные наблюдения высказаны в аналитическом очерке «К изучению стиля Н. Я. Мясковского» («Советская музыка», 1941, № 4, расширенная редакция в сб. «Н. Я. Мясковский», т. 1, М., 1959). Критическая мысль Житомирского на протяжении многих лет постоянно обращалась к периоду 20-х годов. В таких работах, как «Из истории «современничества»» («Советская музыка», 1940, № 9), «Из прошлого советской музыки» (Ежегодник Института истории искусств АН СССР. М., 1948), «Иден А. Д. Кастальского» («Советская музыка», 1951, № 1, в расширенном виде в сб. «А. Д. Кастальский. Статьи, воспоминания, материалы». М., 1960) и, наконец, цитированный выше очерк о Давиденко и Прокolle, проявляется стремление по-новому, с более широких позиций взглянуть на ряд явлений этого сложного периода, дать объективную оценку тому, что в пылу споров часто необоснованно отвергалось или, наоборот, сверх меры превозносилось и восхвалялось.

В 1931 году, по окончании Московской консерватории, Житомирский был оставлен при ней в качестве преподавателя, а в 1936 году ему было присвоено звание доцента. Читая общие и специальные курсы истории музыки (главным образом русской и советской), он обратил на себя внимание как талантливый педагог, умеющий увлечь слушателей интересным материалом и яркостью изложения.

Среди студентов не только историко-теоретического факультета, но и исполнительских специальностей он пользовался любовью и популярностью, лекции его охотно посещались. Сам он относился к педагогической работе чрезвычайно ответственно и тщательно готовился к каждому занятию, стремясь всегда сказать что-то новое и найти свежую, нестандартную форму преподнесения материала.

С конца 40-х годов Даниил Владимирович работал в Азербайджанской, затем Горьковской консерваториях, где его педагогическая деятельность оказалась также весьма плодотворной. Среди его учеников есть ныне известные музыковеды, внесшие самостоятельный вклад в различные области музыкальной науки. Можно назвать здесь имена кандидатов искусствоведения Т. Лево́й — автора первой в нашей музыковедческой литературе обстоятельной монографии о Хиндемите (написана совместно с О. Леонтьевой), Н. Серегиной, специализировавшейся на изучении древнерусской музыки, Т. Щербаковой, которая разрабатывает проблемы русского классического наследия, Х. Меликова — одного из талантливых представителей азербайджанского музыкознания. Все они многим обязаны в своем развитии эрудиции, опыту и вниманию руководителя.

С 1965 года Д. В. Житомирский состоит старшим научным сотрудником Института истории искусств (с 1977 — Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания Министерства культуры СССР), сосредоточившего в своих стенах лучшие, самые крупные силы в различных отраслях науки об искусстве.

В научных интересах Житомирского на нынешнем этапе выделяются две основные линии: одна из них связана с проблемами музыкального романтизма и творчеством Шумана, другая — с изучением путей современного зарубежного искусства. Обе эти линии возникли вполне закономерно и подготовлены всем предшествующим развитием Даниила Владимировича как музыканта и ученого. Мне хочется в этой связи сослаться на один эпизод, о котором он сам вспоминает в очерке «Давиденко и его кружок»: «Увлеченность чистой лирикой, даже самого высокого вкуса, вызывала у Давиденко некоторую подозрительность... Однажды, помню, он неожиданно появился у рояля в момент, когда я смаковал тему баллады g-moll Грига. «А ты, оказывается, сентиментальный парень!» — заклеил он меня, лукаво улыбаясь, выражая одновременно и музыкантское понимание и непоколебимую идейную принципиальность». Мне кажется, что склонность к романтике, к лирически одухотворенному, приподнятому над житейской обыденностью искусству высоких благородных душевных порывов всегда жила в душе Даниила Владимировича. Именно потому Шуман мог стать его «героем» на долгие годы.

Плодом длительного углубленного изучения творчества композитора и культуры немецкого романтизма в целом явилась капитальная монография «Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества», вышедшая в свет в 1964 году. Труд этот стал выдающимся событием в советском музыкознании. В нем проявились лучшие качества Житомирского как исследователя: фундаментальность, широта и свобода владения материалом, чуткое проникновение в строй музыки композитора, наконец, литературный блеск и изящество изложения.

В 1968 году за книгу о Шумане автору ее была присвоена степень доктора искусствоведения. Высокую оценку получил этот труд и за пределами нашей родины, что выразилось в присуждении Д. В. Житомирскому Международной премии имени Шумана.

Капитальное значение имеют также выходящие под редакцией Д. В. Житомирского собрания писем (вышел том 1. М., 1970) и музыкально-критических статей (М., 1975, т. 1; М., 1978, т. 2—А; М., 1979, т. 2—Б) Шумана. По полноте и точности эти издания не имеют себе равных не только у нас в стране, но и на родине композитора, в Германии. Подготовка их потребовала большой и сложной изыскательской, текстологической и комментаторской работы, выполненной составителем и редакторами на самом высоком научном уровне. Житомирскому принадлежит и ряд других, менее крупных публикаций о Шумане, представляющих в целом весьма значительный и весомый вклад в современную шуманиану. Даниила Владимировича можно по праву считать одним из самых крупных знатоков и исследователей шумановского творчества.

От Шумана естественный путь привел Житомирского к некоторым смежным явлениям музыкального романтизма: музыкальная эстетика Э. Т. А. Гофмана, немецкая музыкальная критика 30—40-х годов XIX века, Шуман и Шопен, Шуман и русская музыка. Некоторые из работ, посвященные этим темам, впервые публикуются в настоящем томе. Нельзя не упомянуть также о превосходной статье «Романтизм» в 4-м томе «Музыкальной энциклопедии». В нашей музыковедческой литературе нет другой работы, в которой бы с такой полнотой и разносторонностью, и в то же время сжато и точно были сформулированы сущность романтизма, его идейные и философско-эстетические предпосылки, а также конкретные формы проявления этого течения в музыке.

Сосредоточившись в последний период своей деятельности главным образом на проблематике зарубежного искусства, Д. В. Житомирский не изменил своему коренному интересу и любви к русской музыкальной классике. Отдельные его «выходы» в эту область всегда дают интересные и ценные результаты. Об этом свидетель-

ствуют и публикуемые в настоящем томе талантливые этюды «О Лядове», «Н. К. Метнер» (печатаются впервые) и два фрагмента из главы о Скрябине, написанной для коллективного труда «Музыка XX века» (ч. 1, кн. 2. М., 1977). Автор не включил в этот том более раннюю работу «Фортепианное творчество Рахманинова» (напечатана в 4-м сборнике статей «Советская музыка». М., 1945), которая была как бы заявкой на задумывавшийся Житомирским в 40-х годах более крупный труд об этом композиторе. Между тем этот очерк содержит ряд тонких наблюдений, метких и удачных формулировок, несколько не устаревших и поныне.

В нем отразилось общее понимание Житомирским основных тенденций русской музыки на рубеже XIX и XX столетий. «Кристаллизация новых школ, — читаем мы здесь, — шла в двух противоположных направлениях. С одной стороны, в направлении изоляции от социальных и лирико-психологических проблем; отсюда возникает эстетика Лядова и всей левой части беляевского кружка, перерастающая впоследствии в музыкальное «миriskусничество». С другой стороны, по пути обновления лирико-психологического искусства, насыщения его новой романтикой. Наиболее радикальным представителем этого направления был Скрябин, для которого обновление заключалось в более остром, импульсивном, полностью «освобожденном» выявлении личного начала и в эмансипации лирики от бытовизма. В русле новой романтики Скрябин был не один: нужно упомянуть и Метнера, для которого обновление заключалось главным образом в особом усилении интеллектуального начала, — постоянно «умеряющего» лирически-чувственную стихию, ограничивающую ее строгими рамками...» (указ. изд., с. 81). К этому же направлению Житомирский относил и Рахманинова, который «воплощал творческие устремления новой романтики в более общезначимом плане. Отсюда относительная умеренность его стилистических исканий, его прочная связь с широкой аудиторией. Отсюда и другой, пока еще не вполне осознанный фактор: особая почвенность Рахманинова, позволившая ему не потеряться рядом с гениальным новаторством Скрябина» (там же, с. 82).

Я позволил себе привести довольно длинную цитату, потому что она, как мне кажется, помогает понять особый интерес Д. В. Житомирского к этим трем творческим фигурам — Скрябину, Рахманинову и Метнеру, которых он рассматривал как представителей «новой романтики» начала нынешнего века. В позднее написанных работах о Скрябине и Метнере эта характеристика уточняется, приобретает более дифференцированную форму. Глубоко раскрывает Житомирский всю сложность творческой эволюции Скря-

бина, показывая, как романтические тенденции переплетаются у него с чертами символизма, выясняя значение философских увлечений композитора для его творчества. Так же тонко и пронизательно показана внутренняя раздвоенность Метнера, явившаяся источником его изолированного положения в музыкальной действительности первой половины XX века. Оценка Житомирским этих выдающихся русских мастеров не лишена доли разумного критицизма. Но при этом он остается верен своему коренному принципу — судить о художнике не на основании отдельных, частных сторон его творчества, а по тому, к чему он стремится и зовет, «о чем его тревога».

Д. В. Житомирский еще в конце 30-х годов начал серьезно изучать этот сложный период истории русской музыки, по отношению к которому особенно долго сохранялись вульгарно-социологические предрассудки, мешавшие верной и непредвзятой оценке того нового, что возникло в это время и обогатило собой великолепную сокровищницу нашей отечественной музыкальной культуры. Даниилом Владимировичем впервые был фундаментально разработан лекционный курс истории музыки по данному разделу, читавшийся им на разных факультетах Московской консерватории, а впоследствии и в других музыкальных вузах страны. Небезынтересно отметить, что студенты-пианисты Святослав Рихтер и Анатолий Ведерников, увлеченные лекциями молодого педагога, вызвались иллюстрировать их и исполнили ряд произведений, редко звучавших тогда на концертной эстраде. Это, конечно, украсило курс и привлекло многочисленную аудиторию. Но стимулирующая и направляющая роль принадлежала Житомирскому.

Думается, что у Даниила Владимировича есть все данные для того, чтобы написать большой обобщающий труд по русской музыке рубежа XIX и XX веков. Это его долг перед наукой и перед широким кругом людей, интересующихся музыкой.

Последние десять — пятнадцать лет в научной деятельности Д. В. Житомирского оказались особенно плодотворными. Именно в этот период были созданы или получили окончательное завершение и появились в свет наиболее значительные его труды, в которых зрелость мысли, разносторонняя эрудиция и мастерство изложения соединяются с живым и горячим отношением к предмету исследования.

Житомирский никогда не бывает равнодушен к тому, о чем он пишет. Будь то прошлое, отдаленное от нас многими десятилетиями, или животрепещущая современность, мы всегда ясно ощущаем позицию автора, которому дороги в искусстве прежде всего чистота помыслов, глубина и сила выражения большого человеческого чувства, подлинная высокая красота. Это характеризует его как

подлинно советского ученого, не замыкающегося в кругу узко профессиональных задач, а активно участвующего своими трудами в той острой и напряженной идеологической борьбе, которая происходит в наши дни во всех областях культуры, не исключая и искусства.

Сейчас Даниил Владимирович как ученый в расцвете своих сил, и мы вправе ожидать от него еще многих прекрасных трудов, которые обогатят советскую науку о музыке и привлекут к себе внимание широкого круга читателей.

Ю. Келдыш

От автора

В предлагаемом сборнике я стремился прежде всего отразить темы, привлекавшие мое внимание длительное время и полнее других разработанные. Эти темы относятся к трем сферам исследования: к западноевропейскому музыкальному романтизму, к русской музыке второй половины XIX и начала XX веков, к советской музыке.

Наряду с работами чисто исследовательскими, я счел уместным включить в сборник очерки с элементами воспоминаний (об А. Давиденко и Г. Нейгаузе). Ведь музыкальная жизнь 20—30-х годов, участником которой мне довелось быть, уже стала историей, и долг каждого из деятелей моего поколения оставить свои документальные свидетельства. Документами времени можно в известной мере считать цикл кратких рецензий на первые исполнения. Большая часть этих откликов относится к периоду Великой Отечественной войны; отклики отражают характерное для тех лет горячо заинтересованное отношение к искусству высоких гражданских чувств, одухотворенной красоты и человечности.

Процесс работы над классикой давно привлек мое внимание к методологии анализа музыки. Этот интерес приобрел для меня особенную остроту, когда я теснее соприкоснулся с тенденциями новейшего западного структурализма (и в композиторской, и в теоретической областях). Полнее чем прежде я понял, сколь важны для гуманистического развития музыкальной культуры нашего времени верно ориентированный метод анализа, его дух и его направленность. Некоторые соображения на эту тему, отчасти полемические, высказаны в статье «О целостном анализе музыки».

Готовя к переизданию работы разных лет, я испытал трудности, знакомые, вероятно, многим, побывавшим в аналогичной ситуации. Почти в каждой из затронутых мною областей появились новые материалы и исследования, требующие внимания. Но еще важнее другое, относящееся к общим закономерностям научного творчества. С окончанием каждой из работ возбужденные ею мысли не обрываются; они продолжают свою жизнь как некое подземное течение и, выплыв снова на поверхность, оказываются уже не теми же самыми. На них повлияло время, а также и то, что незаметно созревало, корректировалось в сознании автора. Возникают новые аспекты, уточненные оценки, появляется потребность в новых материалах и доказательствах. Однако же модернизация должна быть строго ограниченной, не нарушающей связь каждой статьи с временем, когда она была написана. Все это и определило как необходимость, так и определенные рамки тех дополнений и коррективов, которые я внес в статьи для данной публикации.

Писательским дебютом Гофмана явился, как известно, рассказ о музыканте, в чем не было ничего случайного. «Кавалер Глюк» напечатан в 1809 году, когда у тридцатитрехлетнего автора за плечами была уже долгая жизнь музыканта¹. Сотрудничество в «Allgemeine musikalische Zeitung», самой авторитетной в то время немецкой музыкальной газете, он считал продолжением того же русла своей деятельности. Да и в дальнейшем, став известным писателем, Гофман более всего чувствовал себя музыкантом.

В его литературном творчестве тесно переплелись разные линии, которые и восприняты были по-разному. Наиболее доходчивыми и широкими по воздействию оказались фантастика и сатира. Гофман — философ искусства, музыкальный мыслитель, критик и исследователь музыки усваивался медленнее и только в самой узкой среде. Между тем рецензии Гофмана и музыкально-эстетические экскурсы в его новеллах были отмечены той же новизной и гениальной интуицией, какие запечатлелись на всем его литературном творчестве. Современники успели заметить удивительное, совсем необычное для рядовой литературы о музыке тех лет качество этих высказываний: соединение в них философского масштаба, художественного воображения и основанного на специальных знаниях глубокого понимания музыки².

¹ В детстве он свободно играл на фортепиано, отлично импровизировал, изучал (наряду с живописью) основы теории музыки. С 19 лет выступал как композитор. В дальнейшем, вынужденный заниматься деятельностью судейского чиновника, все более настойчиво и плодотворно работает как профессионал-музыкант. С 1807 года становится театральным капельмейстером.

² Это отметил, в частности, младший современник Гофмана, известный теоретик музыки Адольф Бернгард Маркс (см. его воспо-

Но в XIX веке мировая литература о Гофмане почти не касалась этой части его наследия. К началу нашего столетия относятся первые попытки собрать и систематизировать музыкальные высказывания писателя: установить авторство Гофмана было в большинстве случаев задачей очень трудной, так как рецензии в «Allgemeine musikalische Zeitung» печатались, как правило, без подписи (авторство ряда приписываемых Гофману статей до сих пор является спорным). Лишь с 20-х годов нашего века выходят первые самостоятельные издания его музыкальных статей и появляются специальные исследования, посвященные этому материалу. Многие в данной области уже описано и изучено³. Но, как видно из новейшей библиографии, Гофман-музыкант продолжает привлекать к себе живой интерес историков и теоретиков искусства.

Настоящий очерк — попытка охарактеризовать некоторые исторически существенные черты музыкальной эстетики Гофмана, связав их с его общей эстетикой. Обращения к собственным музыкальным произведениям писателя носят здесь подчиненный характер. Гофман-композитор заслуживает специального, более углубленного рассмотрения, оно вышло бы за рамки, которыми автор намеренно ограничил данный очерк.

1. Идеальное и реальное

Известно, что многие достижения науки и особенно их практическое применение, рождают в качестве своей тени новые дополнительные трудности. Преодоление

минания о Гофмане-музыканте в 15 томе раннего собрания сочинений писателя, выпущенного Хицигом. — Hoffmann E. T. A. *Ausgewählte Schriften*. Stuttgart, 1839, Bd 15). Нельзя не упомянуть здесь о письме Бетховена к Гофману (от 23 марта 1820 года), где великий композитор благодарит за отклик на его творчество, исходящий от «человека, одаренного столь превосходными качествами» (см.: Hoffmann E. T. A. *Musikalische Novellen und Aufsätze*. Gustav Bosse Verlag. Regensburg. Bd 1, S. 19. В дальнейшем сокращенно: Aufsätze).

³ На русском языке литература о Гофмане-музыканте пока исчерпывается случайными публикациями в старой периодической печати, предисловиями и краткими комментариями к изданиям писателя, беглыми экскурсами и упоминаниями в соответствующих учебниках.

этих трудностей, решение вновь возникающих противоречий и загадок требует усилий порою еще больших, чем вызвавшее их к жизни научное обобщение. Так обстоит дело и в науке об искусстве. Обобщенные суждения о художественных стилях, эстетических концепциях и об их исторической обусловленности, складывающаяся на этой основе традиция — одновременно и проясняют историю и в некотором смысле затрудняют ее понимание. Чем индивидуальнее предмет исследования, чем конкретнее исследовательский метод, тем более внешней и насильственной оказывается традиционная схема. Материал упорно сопротивляется, отказывается от прокрустового ложа, настоятельно требует более многосторонних и гибких решений. Так обстоит дело с наследием таких, например, писателей, как Жан-Поль, Гете, Гейне, которых обычно ни в какую стилистическую рубрику уместить не удастся. То же можно сказать и о творчестве Гофмана, хотя его схематизируют с несколько большей решимостью и легкостью.

Вопрос, обозначенный в названии этой главы, принято по отношению к Гофману (как и к другим немецким романтикам) считать выясненным. Стабильные формулировки, которые из исследований давно перекочевали в учебники, сводятся в общем к резкой поляризации того, что относится к идеалу и того, что принадлежит реальности. Общеизвестная формула такова: идеальное у Гофмана принципиально противостоит действительности. Проклиная реальность, мечта бежит от нее в царство вымысла, произвола субъективной фантазии, ищет пристанища в абстракции, в мистических самовнушениях и иллюзиях. Между жизнью и идеалом — непроходимая пропасть.

Такая концепция, вытекающая из некоторых тенденций; действительно присущих романтической философии искусства, все же остается шаткой. Она не выдерживает проверки на конкретном материале. И только путем выборочного, направленного анализа удастся кое-как свести концы с концами. Но при этом сложная и очень своеобразная концепция романтического искусства ускользает.

Шаткость отмеченной выше формулы обусловлена многими причинами. Укажем здесь пока только на одну, впрочем, имеющую первостепенное значение. В сужде-

нии о романтизме часто игнорируют неадекватность философских построений и связанного с ним художественного творчества. Неправомерное смещение разных подходов и разных оценок породили сами же немецкие романтики. Как известно, романтизм необычайно высоко поднял знамя искусства, оценивая его как высший ранг духовной деятельности человека. Вместе с тем основоположники этого движения при всей их горячей приверженности к миру искусства, к артистизму восприятия были чрезвычайно склонны к теоретическому философствованию.

Это была весьма специфическая философия. Она возникала на зыбкой почве, расположенной между собственно теорией и собственно искусством. Ее понятия теряли строгую определенность и логическую обязательность, свойственные науке. Но при этом понятия часто не получали полного опосредования в искусстве, сохраняя акцент теоретичности и умозрительности. Как раз это и провоцировало на чисто теоретический и логический анализ концепций романтизма. Однако в тех случаях, когда в произведении явно преобладал художественный аспект (что в первую очередь обусловлено силой художественного дарования автора), этот умозрительно-теоретический элемент играл подчиненную роль. Здесь уже философские мотивировки все более и более приобретали характер образов, метафор, поэтических уподоблений. Прямолинейное истолкование их смысла уже расходилось с реальным содержанием произведения, с его действительной концепцией.

Такого рода прямолинейность и породила упрощенное понимание идеального и реального у романтиков-художников. В результате каждая из сопоставляемых категорий искажается. В идеальном исчезает или становится как бы несущественным присутствующее в его пределах реальное (относящееся к природе и к человеку). И точно так же в реальном исчезает в нем самое живущее идеальное. Точнее говоря, исключается существующий в действительной жизни непримиримый антагонизм низменного и нравственно высокого, уродливого и прекрасного, косного, бездуховного и творческого. Между тем анализ этой двойственной действительности ~~составляет~~ ~~главное~~ ~~содержа-~~

ние почти всех произведений Гофмана; в борьбе против нищих духом — главный пафос всей его жизни⁴.

Если исправить эти упрощения, указанная традиционная формула станет малопригодной. Потребуется иная группировка элементов и иной водораздел. Он пройдет между двумя нравственными полюсами действительной жизни, какой она представляется художнику, — между полюсами «зла» и «добра». В познание и истолкование каждой из этих категорий романтизм внес свой крупный вклад. О новой реалистической остроте в анализе «зла» у романтиков споров не возникает. Противоположный полюс обычно интерпретируется как прекрасная абстракция. Между тем можно утверждать, что человеческое в сфере «идеальной» получило наиболее конкретизированное выражение именно у романтиков, — прежде всего в лирической поэзии и в музыке. Разве не свидетельствует об этом лирика Шопена, Шумана, Листа? Разве по своей психологической конкретности она в чем-нибудь уступает изображению соответствующих состояний у таких, например, признанно реалистических художников, как Бальзак?

Соответствующие уточнения должны быть сделаны и в оценке всей концепции романтического художника (они неизбежно коснутся и проблемы прогрессивности и консервативности в романтизме — проблемы, также весьма схематизированной). Историческая оценка определяется лишь тем, насколько та или иная романтическая концепция жизни соответствует ее действительным, объективным закономерностям. Убедительность такой оценки зависит от ее диалектичности. Во всяком случае

⁴ По определению Н. Берковского, романтический бунт направлен был, прежде всего против «лимитированного», «стандартного» человека, порожденного современной ему социальной действительностью. Задача искусства, как ее мыслили романтики — пробиться сквозь «сделанный» мир, подобный театру марионеток, к «живой природе», к «плоти жизни». Эта антитеза — по крайней мере у Гофмана — та же реальность, но увиденная по-иному. По поводу «Дожа и догарессы» Н. Берковский пишет: «Повесть косвенно сообщает нам, что именно составляет идеал Гофмана в его раскрытом виде, в его полногласии. Гофман ищет единства жизни, всех жизненных сил, жизненной бодрости и активности для всех действующих лиц, их глубокой связи с миром, на площадях которого они подвизаются» (Берковский Н. Романтизм в Германии. Л., 1973, с. 484—485, 497, 503).

не должны быть упущены следующие взаимно связанные стороны целого. Во-первых, историческая ограниченность в понимании как «зла», так и «добра». И в том и в другом романтизм обнаруживает и особенную остроту зрения, способность к трезвому, весьма критичному анализу жизненных реальностей и одновременно некую, сознательно культивируемую слепоту — пристрастие к иррациональному, непознаваемому, фаталистическому. Во-вторых, следует в полной мере оценить познавательную и нравственную активность романтической позиции. Некоторые обычно отмечаемые слабости были здесь гиперболизированным продолжением силы. Тяготение к таинственному возникало как недоверие к тому, что лежит на поверхности и как жажда пробиться к глубинным пластам истины. Неверие в конструктивную силу воли и действия, в предвидимую, гарантированную цель действия возникало как реакция на примитивную «мудрость» житейского здравого смысла и на элементарное представление о причинах и следствиях, свойственное плоскому рационализму. Абсолютизация субъективного, произвольно воображаемого была активной антитезой тому авторитету и той власти, которыми в повседневной жизни пользовалась филистерская «объективность». Такие антитезы были в свою очередь уязвимы, сами себя ограничивали и путали в неразрешимых противоречиях. Но пробужденная ими духовная энергия устремлялась и вглубь и вдаль, искала точек опоры для обновленного понимания человека и для отстаивания высших духовных ценностей.

*

В новелле «Мастер Мартин-бочар и его подмастерья» излюбленная концепция Гофмана представлена с особой ясностью, не осложненная ни туманными символами, ни головокружительными узорами фантастики. «Два мира» существуют в реальном старинном городе Нюрнберге. Один из них — мир мастера-бочара, где жизнь остановилась, где все столь же фундаментально и прочно в своей косности, как прочны Мартиновы сорокаведерные бочки. Другой мир — любовь и искусство, которые неразлучны, так как рождаются из одной и той же потребности — из жажды добра и красоты. Роза — дочь Мартина — будто сошла с полотна Дюрера. Влюбленные в нее Фридрих и Рейнхольд — художники.

Их домогательства совсем не похожи на поиски выгодной партии, не похожи они и на любовное увлечение Конрада — молодого дворянина, ловкача-честолюбца и пылкого затейника. Чувство друзей-подмастерьев связано с идеальным, дюреровским в Розе, связано с их художническим томлением и культурой сердца. Все вокруг чувствуют в них нечто необычное, вносящее в унылую жизнь мастерской праздник и надежду. Этот праздник — в их добрых лицах, в приветливых речах и прежде всего в чудесных песнях. Фрау Марта говорит о Рейнхольде: «...кажется мне, бог весть почему, будто водится он с высшими духами, будто он — из другого мира». И Роза дополняет: «когда он говорит, мне кажется, будто передо мной вдруг открывается прекрасный сад, полный чудесных, ярких цветов и плодов...»⁵. Но каждого из влюбленных, связавших себя с домом Мартина, ждет катастрофа. Добиться руки Розы — значит стать навечно бочаром, стать частью Мартинова мира. У Рейнхольда кризис назревает в момент наивысшей идеализации любимой, когда он на полотне запечатлел Мадонну-Розу и сразу же понял, что стремление обладать дочкой бочара «было самообманом, плодом разгоряченного ума». Через три дня он бежит из Нюрнберга. «Жалкое ремесло сделалось мне отвратительным, — говорит он другу, — и когда вся эта пошлая жизнь с женитьбой и званием мастера так близко подступила ко мне, тогда мне и показалось, будто меня должны посадить в тюрьму и приковать к цепи»⁶. Тот же кризис наступает и Фридриха — он бежит к своему искусству. И он возвращается к Розе только потому, что ему разрешают остаться художником. В «Мартине-бочаре» утверждение романтического идеала нигде не преступает пределов реально-человеческого. Оба влюбленных подмастерья проявляют себя как творцы «земного» искусства и как носители вполне «земных» свойств души (которые только по их контрасту с буднями кажутся причастными к таинственному «другому миру»). Модель этой новеллы поэтому ближе всего к музыкаль-

⁵ Гофман Эрнст Теодор Амадей. Избранные произведения в трех томах. М., 1962, т. 1, с. 490 (в дальнейшем сокращенно — Гофман).

⁶ Там же, с. 500.

но-романтическим концепциям Гофмана. Но не следует думать, что другие, более осложненные сюжеты столь уж сильно отличаются от них.

События, переживаемые романтическими героями Гофмана, разнообразны, но первоначальный импульс, который вовлекает их в эти события, почти всегда один и тот же: жажда необычайного, небудничного, томление по красоте. В жизнеописании студента Ансельма из сказки «Золотой горшок» прослежены все стадии развития этого импульса. Его жизнь убога. Жалкие мечты о должности писца и о бутылке пива в праздничный день — и те срываются из-за вечных неудач. И вдруг однажды наедине с природой он познает совсем новое чувство радости и пламенного желания. В любимом уединенном местечке под кустом бузины с ним происходит нечто странное. Вначале это только обостряющееся внимание к тому, что оставалось незамеченным: к ласковому шепоту листвы, к бликам заходящего солнца, к лучам, которые то скользят, то рассыпаются «тысячами изумрудных искр». Потом внимание переходит в особую интенсивность чувства, в опьяненность. И тогда начинается раздвоение. Ансельм понимает, что все видимое им — не более, чем игра света, и вместе с тем возникшие в возбужденной фантазии образные уподобления начинают жить самостоятельной жизнью. Скользящие лучи становятся «золотисто-зелеными змейками», шепот листвы — «хрустальными звуками» «в изгибах стройного тела». Магия воображения непрерывно усиливается, создавая из отдельных смутных впечатлений целый мир: «змейки» становятся тремя дочерьми волшебника Линдхорста, а одна из них, Серпентина — предметом страсти Ансельма. Все эти и еще многие другие причудливые существа наполняют собой «сад» таинственного архивариуса, и волшебные чары уже целиком завладевают душой бедного студента.

Фантастике Гофмана здесь необходимо уделить хотя бы небольшое место, так как в этой области многое и родственно его музыкальным концепциям, и существенно отличается от них. Важно, как нам кажется, уловить в гофмановской фантастике одновременно действующие разные функции. Зафиксируем их со схематической расчлененностью, не забывая, разумеется, что это — не более чем схема.

Фантастика как свобода. Эта особенно заметная функция гофмановской фантастики — демонстративное подчеркивание контраста необычайного и будничного, свободы и подвластности, активной творческой силы и безличного существования по инерции. В этой своей роли фантастика сродни романтическому эксцентризму, чудачеству, капризному своеволию, «безумию» непрактичности и ненормативности. Гофман любит подчеркивать, что его мечтательные герои со стороны кажутся «безумцами», когда они собственно еще ничего безумного не совершили, а только живут по велению чувства. «А господин-то, должно быть, не в своем уме!», — говорит почтенная горожанка, увидев как Ансельм обнимает куст бузины и призывает свою «змею»⁷. Фантасты, с обыденной точки зрения, это те, кто по странному капризу делают бесполезные вещи. И мир «благоразумия» старается их обуздать. Крейслер язвит по этому поводу: «Произведите непокорного композитора в капельмейстера или музыкального директора, стихотворца — в придворного поэта, художника — в придворного портретиста, ваятеля — в придворного скульптора, и скоро в стране вашей переведутся все бесполезные фантасты, останутся лишь полезные бюргеры отличного воспитания и добрых нравов!»⁸.

В данной функции фантастика сродни музыке потому, что она — порождение сильного, свободного чувства, обостренной впечатлительности. Как и музыка, она начинается там, где чувство, достигнув особой интенсивности, устремляется к свободному самовыражению — в мир, где царят свои особые законы, своя логика.

Фантастика как особая активность познания. Выход в мир иррационального был (как уже отмечалось выше) неразрывно связан с критической стороной философии романтиков. Критика рационализма XVIII века соединялась с еще более острой и более актуальной критикой филистерского позитивизма и плоского «здорового смысла» в окружающей современности. Последнее особенно подчеркнуто у Гофмана. Вспомним знаменитый сатирический портрет профессора естествознания Моше Терпина из «Крошки Цахеса». Романтик

⁷ Гофман, т. 1, с. 87.

⁸ Там же, т. 3, с. 171.

Балтазар ненавидит Терпина за его чванливую псевдонауку. «Его так называемые опыты представляются мне отвратительным глумлением над божественным существом, дыхание которого обвеваает нас в природе, возбуждая в сокровенной глубине нашей души священные предчувствия»⁹. То, что с важным видом ученого разъясняет профессор, могло бы уразуметь «всякое дитя»; «Он заключил всю природу в маленький изящный компендиум, так что всегда мог с удобством ею пользоваться и на всякий вопрос извлечь ответ, как из выдвижного ящика»¹⁰. Пожертвовав критерием объективности, отдавшись на волю интуиции, стихии воображения, романтик-фантаст продолжает, однако, доискиваться некоторых коренных «начал» и «сущностей». В фантастике ему приоткрываются модели, которые при всей их причудливости имеют познавательный смысл. Нетрудно заметить, в частности, как воображение фантаста заинтриговано драматическим столкновением «злого» и «доброего» («черной» и «белой» магии) и как его изумляет диалектическое взаимопроникновение этих противоположных начал. Благодеяния приносят зло (например, доброе покровительство феи Розабельверде малютке Цахесу), таинственное и страшное оказывается чарующим и приводит к доброму (колдовство Проспера Альпануса или архивариуса Линдхорста). Благородная страсть, романтический порыв вызывают из преисподней демонические силы, а победа над ними, достижение счастья оказывается умиранием.

Один из удивительных парадоксов гофмановской фантастики состоит в том, что она совмещает в себе и слепоту очарования, и проницательность, обусловленную активностью восприятия, свободой от предрассудков. В колебании романтического сознания между этими двумя полюсами, как и всюду, действует борьба противоположных сил. Впечатлительная душа романтика — самая благодатная арена для этой борьбы. Натаниэль влюбляется в куклу потому, что демонический Коппелиус воспользовался его способностью самозабвенно отдаваться стихийному чувству и принимать воображаемое за действительное («Песочный человек»). Но гал-

⁹ Гофман, т. I, с. 364.

¹⁰ Там же, с. 361.

люцинирующее сознание отшельника Серапиона, ведущего беседы с героями древности, трактуется уже несколько иначе: для него духовно значительное — реально независимо от того, видимо ли оно или только возникает в воображении. С обыденной точки зрения он безумен и слеп. Но для Гофмана он одарен истинным зрением поэта («Серапионовы братья»). Балтазар, с доверием относящийся к колдовским операциям Альпануса, вместе с тем совершенно не поддается помрачению, охватившему все княжество. Он видит уродство и ничтожество того, перед кем все благоговейно склоняют головы и с полной трезвостью оценивает подлую карьеру Циннобера («Крошка Цахес»). А наивнейший Перегринус Тис получает от своего фантастического друга и покровителя «мастера Блохи» магическое стекло, с помощью которого узнает всю подноготную человеческих мыслей («Повелитель блох»). Тем, кто владеет магическим стеклом, иначе говоря, всем тем, кто олицетворил критическую зоркость самого Гофмана, доступно удивительное преобразование видимого: вполне привычное, будничное, к чему все притерпелись, вдруг предстает взору как нечто поистине фантастичное в своей бессмыслице; привычное выглядит как фантастика абсурда. Разве не такова вся жизнь в городе Керепесе, где властвует Цахес, или при дворе князя Иринья, куда судьба забросила Крейсlera¹¹.

В музыке, как ее понимает Гофман, познавательная способность фантастики реализуется как проникновенность чувства, способного углубиться до прикосновения к «сущностям», к универсуму.

Фантастика как красота и как романтическая утопия. То, в чем фантастика более всего противоположна обыденности — изобильная чувственная красота — таит в себе и самую большую опасность для романтического сознания. В «Золотом горшке» нарисован счастливый итог всех бурных стремлений героя.

¹¹ Странности фантастического мира Гофмана нередко — «безумие самой действительности, в ужасном мраке которой бродит человек» (Миримский И. Статьи о классиках. М., 1966, с. 106). Ранее об этом же писал Ф. П. Шиллер: «Конфликты у Гофмана фантастичны потому, что неразумна сама действительность» (Шиллер Ф. П. История западноевропейской литературы, изд. 2-е, М., 1937, т. 1, с. 247).

Сказочная Атлантида, где находят свое прочное счастье Ансельм и «золотисто-зеленая змейка» Серпентина, — это воплощенный рай. Здесь все ликует, переливается красками, веет ароматами, сверкает и блестит. Здесь царит вечный праздник. Но ничего не сулит этот вечный праздник кроме райского блаженства. В глазах у Серпентины горит «блаженство бесконечного влечения». Однако Атлантида есть окончательное и полное исполнение всех желаний. «Ах, возлюбленный!» — говорит «змейка», — лилия раскрыла свою чашечку, высочайшее исполнилось, есть ли блаженство, подобное нашему?»¹². Высочайшая цель духовной жизни оборачивается идиллией неподвижности.

Нигде и ни в чем Гофман не был так зависим от традиционного представления о конечной цели человеческого беспокойства, как в своих фантастических утопиях. Но надо отдать ему справедливость, он нередко заимствовал у своего Перегринуса Тиса магическое стекло и тогда ясно видел, что феерически разукрашенное успокоение не очень уж отличается от ненавистного ему филистерского благополучия¹³. Именно так взглянул он на финал другой волшебной истории — на счастье Балтазара и Кандиды в прекрасном саду Альпануса. Сарказм Гофмана здесь так же щедр, как и в описании красот Атлантиды: «У твоей жены всегда будет первый салат, — говорит волшебник, — первая спаржа. Кухня так устроена, что горшки никогда не перекипают и ни одно блюдо не подгорает... Ковры, чехлы на стульях и диване такого свойства, что даже при самой большой неловкости слугам не удастся посадить на них пятно, точно так же там не бьется ни фарфор, ни стекло... Наконец, всякий раз, когда твоя жена устроит стирку, то на большом лугу позади дома будет стоять прекрасная ясная погода...» и т. д.¹⁴.

Ирония выступает здесь как мудрая диалектика, предостерегающая от абсолютных решений и иллюзий.

¹² Гофман, т. 1, с. 159.

¹³ В «Золотом горшке» проектировалась весьма ехидная подробность: счастливый Ансельм должен был получить золотой ночной горшок, украшенный драгоценностями (письмо к К. Ф. Кунцу в кн.: E. T. A. Hoffmanns Briefwechsel. München, 1967, Bd I, S. 408).

¹⁴ Гофман, т. 1, с. 420.

Романтическая концепция намеренно ставит многообразие там, где Разум XVIII века ставил точку. Ибо ее пафос — неиссякаемое стремление, а мерцающая вдали цель всегда в какой-то мере остается загадкой.

В музыке, как мы увидим, есть свои аналогии с фантастикой-утопией.

*

Исследование музыкальной эстетики Гофмана сопряжено с большими трудностями. Необходимо сквозь мифологическую оболочку пробиться к сущности, и тогда приоткрывающаяся картина вступает в решительный спор с некоторыми общераспространенными представлениями. Все здесь оказывается иным, более сложным и диалектически целостным. В гофмановском мире музыки нет, в сущности, ничего нереального и вместе с тем все в определенном смысле «идеально». Поясним каждую из этих двух сторон целого и их взаимосвязь.

Известное определение из «Инструментальной музыки Бетховена» гласит: «Музыка — самое романтическое из всех искусств, пожалуй, можно даже сказать, единственное подлинно романтическое, потому что имеет своим предметом только бесконечное... Музыка открывает человеку неведомое царство, мир, не имеющий ничего общего с внешним, чувственным миром, который его окружает и в котором он оставляет все свои определенные чувства, чтобы предаться несказанному томлению»¹⁵. К этим и подобным высказываниям Гофмана-Крейслера необходим ключ, иначе они не дадут нам приблизиться к своей сердцевине.

Следует прежде всего иметь в виду существенное для Гофмана, как и для других романтиков, представление о специфике музыки. Ее принципиальное родовое отличие — особая универсальная обобщенность: содержание поэтического слова и изображения уже, ограниченнее, так как приковано к определенным конкретным понятиям, к «определенным ощущениям или даже событиям»¹⁶. Даже и сама царица-музыка, если она связана с литературным текстом, уже что-то теряет в своей романтической силе. Так, например, Бетховену, этому,

¹⁵ Гофман, т. 3, с. 27.

¹⁶ Там же, с. 28.

как считает Гофман, «чисто романтическому композитору», менее всего удастся музыка, связанная со словом: «не оттого ли ему меньше удастся вокальная музыка, которая не допускает неясного томления, а передает лишь выражаемые словами аффекты, но отнюдь не то, что ощущается в царстве бесконечного?»¹⁷. Между тем музыка «чистая», свободная от оков конкретной понятийности, от «определенных аффектов», воздействует более широко, всеобъемлюще. Она — «чудный, волшебный эликсир», способный романтически преобразить все отдельное, частное, даже «обычные наши чувствования». В этом преображении и заключается акт творчества, ведущего к познанию более существенному, чем простое эмпирическое воплощение «обычных чувствований». Постоянно подчеркивая эту особенную силу музыки, Гофман развивает некоторые идеи ранних немецких романтиков. Известно, что Ваккенродер, Тик, Фр. Шлегель не только философствовали на тему о таинственной преобразующей способности музыки (порою напоминая самим себе, что «неопределимое» не следовало бы пытаться определять словами), но и стремились внести черты чисто музыкальной выразительности в структуру поэтического текста. Сказанное помогает понять слова о том, что музыка «не имеет ничего общего» с миром конкретно-чувственным, что она «имеет своим предметом только бесконечное». В этих и подобных определениях Гофмана всегда присутствует художественная гиперболитичность, абсолютизация, поэтому их прямолинейно-смысловое истолкование бесплодно. На самом деле здесь идет речь о том, что мы сейчас назвали бы специфически музыкальным воплощением жизненных прообразов. Мы увидим ниже, что и «не имеющее ничего общего» и «бесконечное» в представлениях самого Гофмана — только грани и способы выражения реального.

Излюбленные Гофманом определения музыки как царства «вечного томления», «неведомого царства», как таинственного «празыка природы», как парения в «душистом эфире» среди «дивных духов на золотых крыльях»¹⁸ — требуют соотнесения с еще одним весьма важным мотивом романтической эстетики. Искусство и

¹⁷ Гофман, т. 3, с. 29.

¹⁸ Там же, с. 27, 37, 69.

прежде всего музыка наделяются способностью проникать в скрытую сущность мира, в его «душу». В мире зримом, чувственном важнее всего дыхание этой души, ее «праязык», глубоко родственный музыке. Приблизившись к невидимой сущности мира, человек попадает именно в царство музыки, как бы на ее истинную родину, и поэтому она является здесь еще более мощной, всеобъемлющей, чем та, что звучит у флейт и органов. Л. Тик в «Странствованиях Франца Штернбальда» весьма точно передает этот мотив. «О немощное искусство, — восклицает герой романа, — каким ребяческим лепетом кажутся твои звуки по сравнению с гармонически полным пением органа, которое раздается из самых сокровенных недр, из гор и долин, и лесной чащи, и сверкающих потоков, которое несется к нам волнообразно нарастающими аккордами»; герой слышит «как вечный мировой дух своими искусными пальцами ударяет по громадной арфе с ее многочисленными струнами». И «маленькое человеческое сердце, исполненное восторга, жаждет проникнуть в этот мир и, изнемогая от усталости, борется с недостижимым...»¹⁹.

Эту таинственную и сладостную цель романтического порыва немцы обозначают по-разному (Unendliche, Weltgrund, Herz der Welt, Grundmelodie). Ее же имеет в виду Гофман, передавая состояние высшей одухотворенности, когда музыкальное становится природой, а природа музыкой, например в следующих строках из «Крейслерианы»: «Несчастье мое в том, что от этих занятий я принужден спастись бегством в одиночество, где вечно бушующая стихия извлекает чудесные звуки из шелеста дубовых листьев над моей головой, из журчания ручья; они таинственно переплетаются с мелодиями, живущими в глубине моего существа, и, внезапно загораюсь, воплощаются в дивную музыку»²⁰.

У предшественников Гофмана, ранних немецких романтиков, музыкальный универсум как бы колеблется в своем значении. В чем истинная, конечная цель того духовного напряжения, которое рождает искусство? Что оно открывает и что культивирует — человеческое или

¹⁹ Ludwig Tiecks Schriften. Sechzehnter Band. Berlin, 1843, S. 274.

²⁰ Гофман, т. 3, с. 87.

«надчеловеческое»? Тщетно мы будем искать определенного ответа на этот вопрос у поэтов-философов типа Новалиса, Ваккенродера, Тика. Для них, видимо, и не существовало подобной дилеммы. Мифологизирующие понятия, абстрактные символы были выражением определенной философской концепции, имевшей для них самостоятельную ценность, культивируемой как ключ к познанию всего сущего; для Шеллинга это тождество «божественного» и природного или феномен «видимого духа». В. Жирмундский формулирует эту концепцию как «возрождение мистического чувства, то есть положительного чувства присутствия бесконечного, божественного во всем конечном и земном — в природе и в душе человека»²¹. Но те же понятия, вся натурфилософия романтиков, лежавшая в основе их творчества, служила также и другой цели. Она вырывала искусство из его будничных связей, она подчеркивала причастность художественного творчества к высшим интересам духовной жизни, к жизни сердца и под знаком этих высших интересов заставляла по-новому воспринимать реальность. Она утверждала ценность и масштаб личности художника, поставив «мечтателей» и «безумцев» выше тех, от которых они в жизни зависели, от людей делового расчета. Тем самым «божественное» превращалось в романтически понимаемое человеческое²².

У Гофмана эта вторая цель заметна еще отчетливее, нежели у его предшественников, что вполне естественно: автор «Крейслерианы» теснее связан с жизненной реальностью, менее склонен к абстрагированию и туманному лиризму. Важно и то, что Гофман был не только восторженным поклонником музыки, но и отличным музыкантом. Это очищало его представления о любимом искусстве от дилетантской неопределенности. Мы можем точнее истолковать музыкально-эстетические взгляды

²¹ Жирмундский В. Религиозное отречение в истории романтизма. М., 1919, с. 17.

²² «Человек — бог, если он человек», — говорит Гельдерлин в своем «Гиперионе» (Гельдерлин Ф. Сочинения. М., 1969, с. 9). А у Ваккенродера в «Размышлениях отшельника» мы читаем: «Искусство открывает нам сокровищницу человеческого сердца и направляет взор наш на внутреннее в нас самих, в человеческом образе показывает нам небесное, обозначающее, по моему разумению, все божественное, благородное, высокое» (Ваккенродер В. Об искусстве и художниках. М., 1826, с. 94).

автора «Крейслерианы», так как точно знаем, каких композиторов он сделал своими кумирами, что именно он в них ценил, как понимал он конкретные свойства и средства музыкального искусства.

Совершенно очевидно, что у Гофмана дифирамбы музыке и многие мысли о ней романтически тенденциозны. Отсюда их гиперболичность, отсюда тяготение к возвышенным абстракциям. Тенденция автора состоит в том, чтобы подчеркнуть богатство артистической души, ее право на творческую свободу, ее воинствующее сопротивление серой будничности и легковесному, духовно ничтожному псевдоискусству, прикрывающему эту будничность. Но Гофман и его любимый герой очень любят подлинную, не обыденную, не замороженную жизнь. Поэтому, декларируя несвязанность музыки с внешним, чувственным миром, писатель на самом деле с необычайной, истинно романтической полнотой ассоциирует ее с жизнью реальной: с ароматами, красками и звуками природы, с живыми страстями, с многообразными оттенками чувств; он ассоциирует музыку и с произведениями других искусств — с театром, живописью, поэтическим словом — здесь мы приобщаемся к его мыслям о единых жизненных источниках художественного творчества.

Впрочем, для самого Гофмана в этом не было никакого противоречия и поэтому он на каждом шагу дает конкретные расшифровки своих метафорических определений. В чем видит он содержание музыки великих симфонистов нового времени? «В сочинениях Гайдна раскрывается детски радостная душа. Его симфонии ведут нас в необозримые зеленые рощи, в веселую, пеструю толпу счастливых людей». Моцарт глубже, «нами овладевает страх, но без мучений», в «дивных голосах духов» звучат «любовь и печаль». Музыка Бетховена «движет рычагами страха, трепета, ужаса, скорби»²³.

Здесь я намеренно не касаюсь пока вопроса об адекватности гофмановских характеристик. Подчеркиваю только реально-эмоциональное наполнение того, что по Гофману открывает «неведомое царство» музыки. «Бесконечно» в ней неиссякаемое богатство духовного мира человека, которое раскрывается в бунте против обыден-

²³ Гофман, т. 3, с. 28, 29.

ного, в свободе творческого порыва, в страсти к неизведанному. «Бесконечное томление», в сущности, и есть образная фиксация такого процесса. Он не является специфически художественным, проявляясь и в жизни и в искусстве. Специфичными являются лишь свойства души, претерпевающей этот процесс.

Гофман полнее всего показал это в биографии Иоганнеса Крейсlera. Моменты высшего духовного напряжения, самые прекрасные и при этом порою самые мучительные моменты в жизни капельмейстера, в сущности, те же, что у его двойников Ансельма, Балтазара и некоторых других. Но у Крейсlera они в известном смысле строже, менее запутанны, освобождены от некоторых внешних атрибутов литературно-театрального романтизма.

В чем истинная, неискаженная жизнь скитальца-музыканта, та, что ищет выражения в его творчестве? В интимном общении с природой, среди «свежих, зеленых лугов», «дико нагроможденных скал», «с песней в груди и на устах»²⁴. В восприятии музыки, обладающей чудесным слиянием простоты и возвышенности, лишенной всякого щегольства. В любви, в любовном томлении, в скорби, которые, даже переходя в отчаянье, остаются возвышенными. В чувствах, которые накаляются, становятся экзальтацией²⁵. Эта стадия аналогична прорыву в фантастический мир, описанному, например, в «Золотом горшке». Но в музыке подобного качественного скачка не происходит. Плод высшего напряжения душевных сил — само душевное волнение, точнее говоря, его нравственный пафос, бросающий свет на весь окружающий мир и жаждущий выразить себя в подлинных, бескомпромиссных творениях искусства.

А избыточность ничем не умеряемого чувства рождает все «странности» поведения Крейсlera — его экстравагантные появления и столь же неожиданные исчезновения, все его иронические выпады. Мгновенные и бурные приступы вдохновения превращаются в музыку, которую даже некоторые друзья называют «дикой како-

²⁴ Гофман, т. 3, с. 169.

²⁵ Процесс, который Гофман часто фиксирует в своем дневнике («возбуждение», «величайшая экзальтация», «безумные порывы», «совершенно болен от любви и безумия» и т. п.), см. в кн.: Е. Т. А. Hoffmanns Tagebücher und literarische Entwürfe. Berlin, 1915.

фонией»; подъем сменяется отчаянием, «когда превосходные творения бросаются в огонь». Эти и другие черты Крейсlera, все его «безумие» и личная драма «безумия» — полная неустроенность, незащищенность артиста в мире, где ему необходимо жить, — все это у Гофмана и преувеличено и реально. Гиперболизированные странности Крейсlera представляют собой некий концентрат характерных свойств, подмеченных писателем у многих реальных прототипов его излюбленного героя и прежде всего взятых из собственной биографии автора. Но ни один из этих прототипов, в том числе и сам Гофман, не являлись в той же мере «чужаками» и «безумцами»: автор «Кота Мурра» при всем своем бурном темпераменте, крайностях фантазии, невообразимой творческой интенсивности музыканта, писателя, художника, был одновременно человеком дела, отличным юристом, терпеливым профессионалом, энергично и с огромной выдержкой осуществлявшим поставленные перед собой задачи. Вместе с тем ненормальность Крейсlera не выдумана, она списана с жизни и является существенной чертой его романтического мироощущения.

«Друзья утверждали, — пишет Гофман, — что природа, создавая его [Крейслера], испробовала новый рецепт и что опыт не удался, ибо к его чрезмерно чувствительному характеру и фантазии, вспыхивающей разрушительным пламенем, было примешано слишком мало флегмы, и, таким образом, было нарушено равновесие, совершенно необходимое художнику, чтобы жить в свете и создавать для него такие произведения, в которых он, даже в высшем смысле этого слова, нуждается»²⁶. В этой иронической «справке» все не так просто, как может показаться на первый взгляд. Передавая версию «друзей», писатель позволяет лишь догадываться о его собственном отношении к крейсleriанству. Можно во всяком случае сказать, что оно не было вполне последовательным. Гофман, несомненно, отдавал себе отчет в опасностях «разрушительного пламени» фантазии и, как критик искусства, осуждал художественные преувеличения. Эдгар Истель не без основания пишет о Гофмане: «В действительности его идеалом была не гримаса, но классическая соразмерность, и если он отыски-

²⁶ Гофман, т. 3, с. 10.

вал в человеке ночные стороны, то лишь для того, чтобы всмотреться в глубину человеческой души, чьи странные плоды гения и безумства, опьянения и искусства он подсмотрел своим взглядом прирожденного психолога...»²⁷. Но, может быть, как раз этот новый, пристальный взгляд в странные глубины души и позволил художнику понять закономерное и психологически необходимое в ее несоразмерностях. «Новый рецепт природы», то есть психология художника-романтика, не был капризом истории. И Гофман хорошо знал, что идеальное равновесие «чувствительности» и «флегмы» — не его удел. Лучше опасность, риск, жертвы, нежели неизменное спокойствие и совершенство! Так или иначе, но он хорошо понимает и любит своего горемыку Крейсlera, своего Дон-Кихота, — любит со всеми его излишествами и несоразмерностями. Любит потому, что «новый рецепт» представляется ему глубоко жизненным, стоящим и риска и потерь.

Но вернемся к вопросу об идеальном и реальном. Та музыка, которую знает и культивирует Гофман, передает негативное только опосредованно. Враждебное человеку, «злое», демоническое она переводит в план эмоционально-нравственной реакции. Она выражает причиняемые «злом» волнения души — тревожные предчувствия, боль, страх, смятение, отчаянье. Когда Крейслер комментирует свои музыкальные импровизации и рисует шествие дьявола или «бледное привидение с горящими красными глазами», — он выступает как поэт. В трактате об инструментальной музыке Бетховена Крейслер пишет уже только о чувствах — «страхе, трепете, ужасе, скорби»; здесь он выступает как музыкант. Почти так же пишет Гофман, пытаясь передать содержание музыки «Дон-Жуана» «независимо от текста». Столкновение страстей возбуждает трагическое волнение, в котором бурно выражает себя нравственное чувство (по Шиллеру — «высшее напряжение деятельности», в котором душа проявляет «сознание своей разумной природы»). В этом смысле инструментальная музыка («самая романтическая») вся «идеальна».

Вместе с тем музыка, по Гофману, остроконфликтна. В ней есть свой рай и свой ад, что в музыкальных по-

²⁷ Aufsätze, Bd 1, S. 28.

нятиях можно обозначить как гармонию и дисгармонию. Этот коренной конфликт в музыке связан с моделью, действующей в любом другом искусстве, с драматической конфликтностью самой жизни. И в этом смысле музыка насквозь реальна.

Гармония — музыкальный аналог тех мотивов «райского блаженства», удовлетворенного покоя, которые присутствуют едва ли не в каждом литературном сюжете автора. Все выражаемое в музыке «бесконечное томление» устремлено к этой, как кажется, главной цели — к моменту «гармонизации» души, ее очищению и умиротворению. Что скрывается в этом таинственном акте «гармонизации»? Крейслер порою изображает его, как разрешение диссонирующих, «диких» аккордов в «райские гармонии», то есть в консонансы («ядовитые, словно змеи, септимы проскальзывали в светлый мир приветливых терций»²⁸). Но на самом деле представление Гофмана-Крейслера о музыкальном «рае» не сводится к категории благозвучия, оно значительно сложнее.

Сквозь метафоры писателя улавливаются два аспекта, тесно связанные между собой, но отнюдь не тождественные.

Один из них отвлеченно-мифологический: музыкой в ее идеально-духовном существовании управляют те же законы, что властвуют в мироздании; высшая ступень в иерархии музыкальных состояний — постижение таинственной «гармонии мира» или «гармонии сфер». Как известно, учение о «мировой музыке» (*musica mundana*), берущее свое начало в позднем эллинизме, было развито музыкальной эстетикой средневековья и Возрождения, затем получило обновленный смысл у немецких романтиков. В поэтически обогащенном виде образ «*musica mundana*» прекрасно вписывался в концепцию «мировой души». Надежда постичь изначальную сущность мира, его универсальный математический закон придавала вдохновению художника высшую целесообразность и объективность. О «музыке сфер» Гофман рассказывает в новелле «Автомат». Чудесная легенда — отголосок тех незапамятных времен, когда человек жил в нераздельной дружбе с природой, хранимый ею, ове-

²⁸ Гофман, т. 3, с. 65.

янный ее звуками. Герой новеллы услышал эту легенду еще в детстве и навсегда поверил в ее правдивость. В лунные ночи он подолгу прислушивался — не донесет ли ветер эти небесные звуки. Ведь они и поныне не исчезли с земли. Некоторые путешественники слышали «воздушную музыку» на острове Цейлон, и сам он слышал однажды осенью — что-то вроде выдержанных звуков органных труб...

У Гофмана душа поэта-музыканта всегда устремлена к некоему райскому звучанию, напоминающему пение ангелов или хрустальный звон колокольчиков, или нежно вибрирующие аккорды золотой арфы. Именно там скрыта столь необходимая композитору «тайна гармонии»; о ней Крейслер говорит: «Числовые отношения, остающиеся для бездарного грамматика лишь мертвыми, неподвижными цифровыми примерами, для композитора являются чародейными препаратами, из которых он творит волшебный мир»²⁹.

Отвлеченно-мифологический аспект в истолковании музыкального «рая» кое в чем похож на фантастическое мифотворчество в чисто литературных произведениях Гофмана. И вместе с тем в музыке роль его иная, более скромная, подчиненная. Это скорее поэтически-философский комментарий. На первое же место выдвигается иной, более конкретный аспект. Гармония и гармоническое выступает как утешение, как материнское лоно. Или как прикосновение к красоте и чистоте, которые, подобно клочку синего неба среди сплошных облаков, нет-нет да и проглянут в повседневной жизни. Проглянут в человеческом, и прежде всего в идеально-женственном; проглянут в художественно-творческом. В музыкальной биографии Крейслера эти прикосновения часто связаны с восприятием определенного рода мелодий в соответствующем их духу исполнении. Внешне непритязательные, даже совсем «пустячные», эти мелодии волнуют своей лирической напевностью; они удивительно просты и вместе с тем глубоки, так как прочувствованны и льются «из самой глубины взволнованного сердца»³⁰. Так еще в раннем детстве пела Иоганнесу его любимая тетушка («просто, без всякой пышности»,

²⁹ Гофман, т. 3, с. 34.

³⁰ Там же, с. 227.

в то время как отец считал такую музыку пустой). Так впоследствии завладела его вниманием Юлия Бенцон, в пении которой для него сливалось идеальное в любви и в музыке. О таких именно мелодиях писал Крейслер романтическому герою де ла Мотт-Фуке барону Вальборну: «Если ты... встретишь на своем пути такие звуки и мелодии или, возносясь к своему облаку, увидишь, как они с благоговейной тоской взирают на тебя снизу, скажи им, что будешь беречь и лелеять их как милых детей и что ты не кто иной, как капельмейстер Иоганнес Крейслер»³¹.

Гофман-Крейслер ощущал гармоническое и в музыке церковной, объясняя это ее особой предназначенностью. На этом основана у Гофмана вся его эстетическая концепция церковного искусства. Здесь идеалом был Палестрина совершенно так же, как в музыке внекультовой Моцарт и Бетховен. Говорящая о «беспредельном царстве веры и любви» церковная музыка не приемлет тех элементов, в которых выражаются «тревожные, смятенные чувства». Она лишена украшений, развитого мелодизма, беспокойных модуляций, основана главным образом на консонирующих звучаниях, вместе с тем обладает особой захватывающей силой. Ибо, объясняет Гофман в большом трактате, специально посвященном данной теме, мудрая согласованность звуков в церковной музыке несет в себе христиански понимаемую любовь, «согласованность всего духовного в природе», «слияние с Вечным, с идеалом, который над нами возвышается, но и включает нас в свои пределы»³².

Сочиняя музыку для Канцхеймского аббатства, Крейслер испытывает «невыразимое блаженство». Его сердце переполнено ощущением благотворного покоя, тем «живым чувством высшего бытия», о котором ему говорит добрый аббат³³. Это чувство неожиданно сливается с «ангельским» женским образом: лучший номер мессы Крейслера «Agnus Dei» создан под впечатлением сна, в котором он отчетливо услышал пение Юлии... Так религиозное оборачивается романтически-мечтательным и реально-человеческим. Но еще важнее другое. Всем

³¹ Гофман, т. 3, с. 67.

³² Aufsätze, Bd 2, S. 115.

³³ Гофман, т. 3, с. 361, 365.

ходом повествования Гофман подчеркивает утопичность покоя, обретенного Крейслером в аббатстве. Этот райский уголок, приют добрых и веселых людей — только крошечный оазис. Но даже и сюда вторгаются силы зла, порожденные «демоническими страстями» (появление монаха Киприана), и блаженному покою приходит конец. Идиллия аббатства совсем не похожа на роскошный рай Атлантиды — ни по характеру самого успокоения, ни по степени изолированности от мира³⁴.

Вероятно, поэтому у Крейслера ощущение гармонии чаще всего окаймлено печалью или горькой иронией. Гармония — высшая цель и высший стимул. Но для Иоганнеса истинная жизнь — дисгармония, неудовлетворенность, вечное беспокойство.

В эстетике ранних немецких романтиков музыка в целом являет собой чудо «гармонизации». И вместе с тем музыка — зеркало душевных движений, единственное искусство, способное с такой точностью передать всю сложность «потока чувств». В этом колебании между идеалами покоя и беспокойства (его нетрудно заметить в рассуждениях ваккенродеровского Берглингера) у Гофмана есть свой акцент: автор «Крейслерианы» явно тяготеет к беспокойству, придавая ему характер нравственной активности³⁵.

По словам Крейслера, он с самой ранней юности находился «во власти необъяснимого беспокойства»,

³⁴ Конфликтность мира, каким его видит Гофман, подробно анализирует Н. Берковский. В связи с романом «Эликсир дьявола» он пишет: «...зло, по Гофману, проникло во всю современную жизнь как она есть, в обыкновенные дома, в уют домов, в бюргерские семейства, в семейства аристократические, княжеские... Зло вовсе не является некоей отдельной провинцией, которую постигла эпидемия, тогда как вокруг все спокойно... Гофман делает очень важное для тогдашней литературы открытие: страшный мир отлично уживается с бидермайером, с добряками стиля бидермайер... Гармония водворяется на краткие минуты, преобладающий закон — разъединение, разорванность, безобразие» (Берковский Н. Романтизм в Германии, цит. изд., с. 519—521).

³⁵ Много лет спустя Достоевский в «Смешном человеке» затронул ту же проблему, внося в нее гораздо большую конкретность. Мечтательный герой этого рассказа, «чуждак», чем-то напоминающий Крейслера, видит во сне «рай», счастье на «безгрешной земле»; в конце концов он убеждается, что подлинное счастье вовсе не в успокоении, оно — в беспокойном чувстве, в действенной любви на раздираемой противоречиями «грешной» земле.

«безумное, снедающее желание» всегда влечет его вперед, «в неустанной погоне за безымянным Нечто»³⁶. Объясняя — сначала как будто в виде шутки — происхождение своей фамилии от слова «круг», Иоганнес вдруг предлагает многозначительную метафору. «Нет, вы никуда не уйдете от слова «Kreis» — круг, и я молю небо, чтобы в мыслях ваших тотчас же возникли волшебные круги, в коих вращается все наше бытие и откуда мы никак не можем вырваться, сколько бы ни старались. В этих-то кругах и кружится Крейслер, и, возможно, утомившись пляской святого Витта, к которой его принуждают, он вступает в единоборство с темными, загадочными силами, начертавшими те круги, и более страстно тоскует по беспредельным просторам, нежели то допустимо при его и без того хрупкой конституции. Глубокая боль от этого страстного порыва, возможно, и есть та ирония, которую вы, достойнейшая, клеймите столь сурово»³⁷.

Это высказывание столь же лаконично, сколь и широко. Вспоминая легендарный образ «колеса времени»³⁸, Крейслер подчеркивает ощущение подвластности человека предустановленной механике жизни. Здесь же и источник все более нарастающей «страстной тоски», «порыва». В неравной схватке с силами, сковывающими человека, душа испытывает высшее напряжение, предельную интенсивность. Результат этого напряжения — «боль» и она же — ирония. Смысл такого отождествления очень глубок. У Крейслера ирония не имеет в себе ни малейшего оттенка высокомерия, той самомнящей игры интеллекта, которую так решительно осудил Гегель в своей «Эстетике». У героя Гофмана ирония всегда выступает как оборона от грубого непонимания ранимой души³⁹. Щит иронии скрывает страдание, по-

³⁶ Гофман, т. 3, с. 170.

³⁷ Там же, с. 166.

³⁸ О фатальном колесе рассказывает и далекий друг Крейслера барон Вальборн, уподобляя себя мифологическому Иксиону (де ля Мотт-Фуке — «Иксион»). Ваккенродер использовал этот образ в своем «Восточном сказании о силе музыки». Гофман снова прибегает к той же метафоре в «Повелителе блох». Здесь речь идет о «маховом колесе», управляемом «мрачными неведомыми силами», грозящем «захватить и закрутить» человека, если он не защищен.

³⁹ Ирония Крейслера столь же автобиографична, как и его экзальтация, «боль», «безумие». Характерна следующая запись в

рожденное ничтожностью всего окружающего, неуверенностью в исходе борьбы («порыва»), скрывает критический самоанализ. Вместе с тем крейслеровская ирония превращает «боль» в упрямую непокорность, в скандальную нелояльность по отношению к нормам филистерского болота («своим жестоким глумлением вы готовы растоптать все, что нам дорого и мило», — говорит Иоганнесу советница Бенцон)⁴⁰.

Свое эстетическое понимание «дисгармонии» Гофман разъясняет тем полнее, чем ближе он подходит к собственно музыкальным фактам и впечатлениям. Вспомним «Инструментальную музыку Бетховена». Вложенный в уста Крейсlera, этот небольшой трактат явился, как известно, переработкой обстоятельной музыковедческой статьи Гофмана о Пятой симфонии Бетховена. Этим подчеркиваются вполне конкретные источники крейслеровских мыслей. Здесь-то и выясняется, что для Гофмана самое главное в его любимом композиторе — драматизм. Бетховен велик для него потому, что всегда в движении, в беспокойстве, что он вторгается в царство «глубокого мрака», не боясь страдания. Гофман-Крейслер ценит в бетховенской музыке «муку вечного томления». «И только в ней — в этой муке, что поглощая, но не разрушая любовь, надежду и радость, стремится переполнить нашу грудь совершенным созвучием всех страстей, продолжаем мы жить и становимся восторженными духовидцами»⁴¹. В статье о Пятой симфонии основная мысль выражена еще более отчетливо. Писатель комментирует бетховенское искусство симфонического развития, прибегая к сравнениям из жизни. И здесь «вечное томление» уже расшифровывается как волны бурного прибоя, ударяющие все выше и выше, или как волны встревоженного чувства, рвущегося из оков. В этом и заключается для писателя жизненность искусства Бетховена, сила его воздействия и его красота.

дневнике Гофмана: «Божественная ирония! — великолепнейшее средство скрыть и изгнать безумие, — помоги мне!!» (цит. по кн.: Гофман Эрнст Теодор Амадей. Крейсleriана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники. М., 1972, с. 479).

⁴⁰ Гофман, т. 3, с. 166.

⁴¹ Там же, с. 29.

Итак, в чем же для Гофмана-музыканта содержание «идеального» и «реального»? Мы видели, что здесь еще отчетливее, чем в общеэстетических высказываниях писателя, обнаруживается единая плоскость, на которой расположены две категории. Эта плоскость — реальная жизнь, иногда представленная в натуре, иногда мифологизированная. Отсюда и общность двух контрастирующих категорий, их сопряженность. Идеальное — высокая цель, столь же прекрасная, сколь и трудно достижимая, однако же мыслимая в рамках реальности; идеальное — качество души, романтическое в человеке. Реальное — жизнь той же романтической души, обращенной к негативному: ее нравственное сопротивление, драматическая борьба, приливы и отливы сил.

2. Инструментальная музыка

Главной основой, на которую опирается романтическая музыкальная эстетика Гофмана, были Глюк, венские классики и более всего Бетховен. Причем не поздний, «романтический» Бетховен, которого Гофман не знал, а композитор начала века. С этим фактом не сразу осваивается сознание, привыкшее к обычному разграничению стилей и к укоренившемуся представлению об их смене. Но, чуть тронув исторические факты, обнаруживаешь, что картина гораздо более сложна, чем привычные представления о ней. Имеет место не только смена, но и сосуществование и сложное переплетение разнородных тенденций. «Стиль времени» выступает вовсе не как компактное единство. Некоторые важные, во многом определяющие тенденции одновременно и идут к своему высшему проявлению, и изживают себя, вновь рождаясь в иных, параллельно возникающих течениях. Такова именно эпоха, которую немецкие историки называют «временем Гете».

Внести ясность в этот вопрос стремится современный исследователь Вальтер Виора в своей интереснейшей статье «Музыка в мировоззрении немецких романтиков». Примечательно, что в работе, написанной в наше время на базе огромной мировой литературы о художественном романтизме, автор вынужден «начинать с на-

чала», проверять исходные определения. Ибо, как пишет Виора, «путь к пониманию романтизма загроможден штампами. Необходимо его расчистить и исследовать факты в их первоначальной сущности». Для целей нашей статьи весьма важны мысли Виоры о «приоритете романтических музыкальных воззрений по отношению к романтической музыке»⁴². Автор напоминает, что раннеромантические немецкие поэты и философы искусства принадлежали к тому же поколению, что и Бетховен (братья Шлегели, Новалис, Тик, Ваккенродер, Шеллинг, Brentano, Арним и др.). Все главное, определяющее в их музыкальной эстетике сформировалось уже на рубеже столетий. Музыкальные новеллы и статьи Гофмана (также современника Бетховена) подытоживали его впечатления 1800-х годов. Появление же музыки, которую можно с достаточным основанием отнести к новой стилистической формации, то есть к собственно романтизму, относится к следующим десятилетиям. Только к 1814 году откристаллизовались специфически шубертовские черты в его песнях; к 1814 году относится создание «Ундины» Гофмана и к 1821 году «Фрейшюца» Вебера — первых романтических опер, которые, однако, по своему музыкальному языку еще находились в большой зависимости от стиля предшествующих этапов. Когда на арену выступили Берлиоз, Шопен, Шуман, создатели раннеромантических литературных фантазий о музыке были уже людьми прошлого. На какой же основе сформировался их музыкальный идеал?

Вальтер Виора, подкрепляя свое наблюдение историческими примерами, утверждает: «Мнение, будто в искусстве дело всегда предшествует мысли, — не более, чем предубеждение»⁴³. И далее отвечает на поставленный вопрос: музыкально-романтическая мысль сформировалась на основе слушания и истолкования музыки доромантических формаций. Не только для Гофмана, но и для его литературных современников главным источником этой мысли были Моцарт и Бетховен.

Сказанное выдвигает другой, весьма существенный вопрос: как интерпретировала романтическая

⁴² Wiora Walter. Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik. Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Regensburg, 1965, S. 13, 17.

⁴³ Wiora W. Op. cit., S. 17.

мысль вдохновлявшие ее музыкальные источники, то есть венский музыкальный классицизм? Была ли здесь полная адекватность или «классическое» воспринималось под знаком определенных пристрастий, а именно тех, которые ознаменовали собой начало новой стилистической эпохи? По-видимому, имело место и то и другое. Не углубляясь здесь в этот самостоятельно важный вопрос, отметим лишь два исторических фактора, помогающих его освещению. Во-первых, тесную преемственную связь между романтизмом и теми тенденциями в духовной жизни европейского XVIII века, которые направлены были к новому утверждению естественно-человеческого в человеке; в литературе это были Руссо и «штюрмеры», в музыке — прежде всего Моцарт и Бетховен. Во-вторых, глубокую внутреннюю несклонность романтиков к рационалистической стороне XVIII века, к просветительскому культу «разума».

Почти парадоксальным является тот факт, что не Гете, а Гофман был первым среди современников Бетховена, кто оценил его духовный масштаб. Гофман же оказался предтечей всего бетховеноведения, так как подметил едва ли не все самое существенное в искусстве Бетховена-симфониста, создателя «инструментальной драмы». Вместе с тем Гофман оставляет в тени шиллеровское в Бетховене — примат нравственной воли и действия, ясное отношение к цели действия, гуманистический оптимизм. Отнюдь не отрываясь от собственно бетховенского, автор «Крейслерианы» все же воспринимает его по-своему: для него бетховенское (также и моцартовское) — прежде всего стихийно-человеческое, мощное в своей непосредственности, стало быть истинно романтическое. Но такая интерпретация вовсе не являлась произвольной или насильственной, она лишь подчеркивала реально присущие музыке этого времени черты предромантизма.

Полезно систематизировать то наиболее важное, что Гофман извлек из классической инструментальной музыки и положил в основу своей эстетики.

Духовный ранг. Концепционность. Классическая инструментальная музыка — вместилище высокой духовности и, тем самым, — антипод искусства-развлечения. Причастность к ее миру, приверженность к ней делает неизбежной войну против всех видов ее

профанации. В этой войне Гофман поистине неутомим, здесь он прямой предтеча всей романтической музыкальной критики XIX века.

Профанация состоит в смешении музыки с суетой быта — с чаем, пуншем, с салонной болтовней, когда музыка превращается в «бесполезный шум» или в «пустые побрякушки», служит для «минутного услаждения тупых ушей или для хвастовства своим умением»⁴⁴.

Профанация — в подмене значительного «приятным». В иронически сконструированном высказывании сторонника музыки-развлечения это формулируется так: «удачная композиция... такая, которая не переступает надлежащих границ и где одна приятная мелодия следует за другою, не бушуя и не извиваясь глупым образом в разного рода контрапунктических ходах и оборотах, представляет удивительно спокойное развлечение: оно совершенно избавляет от необходимости утруждать себя умственно или по крайней мере не наводит ни на какие серьезные мысли...». Отсюда и чрезвычайная ложность «приятной» музыки, особенно если она не соединена со словом. Поэтому-то некий полицмейстер и выдал одному изобретателю инструмента удостоверение в том, что «в этом инструменте не содержится ничего противного государству, религии и добрым нравам»⁴⁵.

Профанация, распознаваемая не столь легко, причудливо соединяемая с «любовью к музыке», — подмена внутреннего внешним: сильного чувства — эффектом, реакции сердца — умствованием, живого дыхания — механической правильностью. Последнее, как глубоко враждебное духовности музыки, занимало Гофмана особенно часто, и он дал несколько пугающих воображение зарисовок играющих автоматов («Песочный человек», «Автомат»).

Вежливо критикуя симфонию уважаемого современника, Людвиг Шпора, Гофман не в состоянии скрыть неприязни к уравновешенности и «приятной» гладкости его музыки. И хотя критик дипломатически «хвалит» композитора за то, что он сумел удержаться в рамках «своего гения», но явственно противопоставляет ему иную музыкальную стихию, — тот «дикий пламень, ко-

⁴⁴ Гофман, т. 3, с. 12, 34, 35.

⁴⁵ Там же, с. 22, 24.

торый бурлит в симфониях Моцарта и Бетховена»⁴⁶. Высшая степень интенсивности чувства, полная душевная самоотдача художника — такова в представлении Гофмана основа настоящей музыки, такова атмосфера ее создания, исполнения и слушания. Крейслер не понимает, как можно слушать несколько крупных произведений подряд: ведь уже одна часть симфонии «мощно потрясает», и хочется уйти от людей, «чтобы пристальнее взглянуть в причудливые, пленительные видения»⁴⁷. Но все это не только жизнь чувства, это непременно и значительная идея, всегда ведущая к некоей общей концепции.

Интересно присмотреться к одному из вариантов этой общей концепции. Обратимся к упоминавшейся уже импровизации Крейслера в его «Музыкально-поэтическом клубе». Поэтический комментарий «безумного капельмейстера», где восторженность и цветистость доведены почти до самопародирующего преувеличения, не терпит прямолинейно-смыслового подхода. Вспомним, что Гофман-Крейслер — не просто фантазирующий под музыку поэт, он отличный профессионал-музыкант, досконально знающий классические партитуры, нередко вживавшийся в них за дирижерским пультом. И как бы ни расцветивал импровизатор свои ощущения, они непременно связаны с определенными, реально существовавшими прототипами классической музыки — связаны и образы и логика сопоставлений. Вот несколько групп, на которые легко расчленяется весь музыкально-поэтический сюжет импровизации Крейслера.

1. «Невидимые крылья реют надо мною». Душа возносится к «душистому эфиру», туда, где на золотых крыльях носятся «дивные духи» и звучат «безмерно прекрасные аккорды и созвучия».

2. Увлекаемый «дивными духами» герой попадает в «страну вечного томления». Душу терзает безжалостная скорбь, но ей противостоит мужество («Вперед, мужественный дух мой! Воспрянь и устремись ввысь, в стихию тебя породившую!...»).

3. Явление «прекрасной девы». В ее сердце и печаль и «томление любви». Жажда понимания и утешения.

⁴⁶ Aufsätze, Bd 2, S. 179.

⁴⁷ Гофман, т. 3, с. 86—87.

Любовный восторг («я заключаю тебя в мелодии, словно в нежные объятия»).

4. Идиллия в полях и лесах «в прекрасную летнюю пору». Березы и сосны шепчутся: «Почему так печален наш друг?». Они зывают к «прекрасной пастушке»: «Беги ему вслед!.. В нем радость и мука! Скорее ему навстречу!» И здесь же тревожная мысль: «Жизнь ведет на разные лады свою дразнящую игру... Зачем желать? Зачем надеяться? Куда стремиться?»

5. Бешеное веселье. Плеска над «раскрытыми могилами». Танцы, клики — «это шествует дьявол с трубами и литаврами»⁴⁸.

Как известно, любые аналогии условны и вместе с тем нередко помогают заметить общее в разном. В данном случае можно заметить нечто родственное типичным сопоставлениям и контрастам классического сонатного цикла — контрастам драматического волнения, любовной лирики, пасторальной идиллии. По своим образам и функциям группы 1, 2, 3 явно ассоциируются с экспозицией сонатного *Allegro*, она открывается многозначительно-возвышенным вступлением, далее следуют драматическая главная партия и лирическая побочная. Группа 4 — контрастная средняя часть цикла, пасторальное *Andante* или *Allegretto*. Группа 5 — финальное, вакхически-праздничное *Presto*.

Здесь есть и то, что полностью воспринято было от венских классиков музыкальным романтизмом (в частности, контраст человеческого волнения и утешающей природы), но есть некоторые специфические привнесения, уже явно выходящие за рамки классической эстетики. Они не только в литературно-образных параллелях, в лексике, они — в самой концепции, в мотивах трагического фатализма и горького скепсиса. Они особенно заметны в ощущении демонического, как зловещей тени, сопутствующей активной воле. Обманные чары радости, угроза таинственного возмездия, ловушек дьявола — все это предвосхищает концепции Берлиоза и Листа. У Гофмана-Крейслера эти мотивы еще пока в мысли, у романтиков середины века они уже становятся делом, то есть получают реализацию в самой музыке.

Множественность и единство. Внутрен-

⁴⁸ Гофман, т. 3, с. 68—71.

ная связь. Анализируя в одной из рецензий симфонию Я. В. Вильмса, Гофман попутно формулирует свое, как он пишет, «идеальное представление» об этой форме. Для того, чтобы симфония оставляла «поистине глубокое впечатление», в ней должен присутствовать определенный, строго выдержанный характер, «который связывает различные части в их глубочайшем родстве». Как образец автор упоминает Бетховена, в чьих симфониях «построения, часто кажущиеся разнородными, при ближайшем рассмотрении обнаруживают, однако, свое происхождение от единого элемента». В таких симфониях «все устремлено к единой, заранее предусмотренной цели, все сплавлено для выражения единого внутреннего побуждения души». Отдельные элементы таких симфоний «подобны чудесным цветам и листьям, выросшим на зеленой ветви; причудливо выделяющиеся своими пестрыми красками, они все же произшли из одного и того же ростка»⁴⁹.

В музыке Бетховена Гофмана увлекает и красота отдельных моментов, и их таинственная сплетенность. Изучая два бетховенских трио ор. 70, он чувствует себя, как человек, гуляющий по дорожкам фантастического парка, где «переплетаются всевозможные редкостные деревья, кустарники и чудные цветы», и он «не в силах выйти из волшебных поворотов и сплетений»⁵⁰.

В своих рецензиях Гофман уделяет первостепенное внимание именно этой проблеме множества в единстве, присматриваясь к бетховенской композиционной технике. В наше время многие из таких технических наблюдений стали азбучными, но для читателя начала прошлого века они были открытиями. Особенно подробно разбирает Гофман композицию Пятой симфонии Бетховена (напомним, что рецензия появилась в 1810 году и была откликом на первое издание этой симфонии).

Один из главных объектов анализа — возникновение из предельно простой исходной мысли сложного целого. Автор подчеркивает необычайную краткость тематического ядра первой части и лаконичность следующих построений. «Казалось бы, — пишет он, — из таких элементов может возникнуть нечто очень раздробленное,

⁴⁹ Aufsätze, Bd 2, S. 221.

⁵⁰ Гофман, т. 3, с. 32.

неуловимое, но вместо этого именно такое построение целого, а также постоянно следующие одно за другим повторения предложений и отдельных аккордов и возносят на высшую ступень чувство невыразимого томления»⁵¹. Смысл этого наблюдения, по-видимому, в том, что насыщенность целого больше проявляется в расчлененной множественности, нежели в сплошном, аморфном потоке единого. Гофман с особым вниманием проследживает тематические связи Пятой симфонии, попутно отмечая и различные трактовки одной и той же темы. Так, в побочной партии первой части при общей контрастности продолжает действовать важный элемент главной темы: на ее тревожном ритме строится басовый голос (контрабасы и виолончели).



Близкий ритмический мотив Гофман отмечает в скерцо (вторая тема) и в финале симфонии (перед репризой).



Автора интересуют трансформации тем, сообщаящие им новый образный смысл. Он придает значение, например, тому, что драматическая главная тема первой части существенно изменяет свой характер в связующей партии: ее динамизм становится светлым. Появление этого нового варианта главной темы в разработке данной части воспринимается поэтому как яркий контраст. Здесь, по впечатлению рецензента, словно «сквозь облака, сверкая и освещая глубокую ночь, проглядывает светлый образ»⁵².



⁵¹ Гофман, т. 3, с. 31.

⁵² Aufsätze, Bd 2, S. 27.

Еще более важным, чем прямые тематические связи, Гофман считает «развитие от духа к духу». Иначе говоря, последовательное проведение через всю симфонию главного настроения. Светлая, утешающая музыка *Andante* постепенно становится беспокойной. Гофман подробно прослеживает модуляционный план этой части, который более всего выражает ее отклонение от первоначальной безмятежности к тревожному блужданию. И вот «как будто снова выступает тот страшный дух, что захватил и встревожил душу в Аллегро, ежеминутно угрожая из мрачной тучи, за которой он скрылся...»⁵³. То же продолжается и в скерцо. Этой части Гофман уделяет исключительно большое внимание, показывая, как вся она проникнута своеобразной двойственностью. Скерцозность, составляющая контраст к двум предшествующим частям, вместе с тем непрерывно пульсирующая мрачная тревога, что, наоборот, связывает эту часть с предшествующими, — все это Гофман усматривает уже в самой теме и особенно в ее развитии. Кульминацию этого развития автор видит в последнем, заключительно-переходном разделе скерцо. Гофмана привлекает удивительная для того времени смелость композитора, который на длительной доминантовой педали (24 такта) сохраняет настойчивое, диссонирующее повторение у литавр тонического звука (С). И автор статьи комментирует: «Эти глухие удары, их диссонирование, воздействуют точно чужой устрашающий голос, возбуждают трепет...»⁵⁴. В финале, при всей его преобладающей праздничности, Гофман также ищет перекличек с драматическими мотивами симфонии. Кроме упоминавшейся уже реминисценции ритмического мотива (эпизод перед репризой), он видит еще нечто подобное в отдельных, резко акцентированных аккордах коды.

Множественность и единство связаны с другими важными свойствами бетховенской крупной формы, с их динамизмом и драматургически целеустремленным развитием.

Динамизм. Симфоническая драматургия. В «Кавалере Глюке» есть один странный и многозначительный штрих: великий композитор играет по но-

⁵³ Aufsätze, Bd 2, S. 32.

⁵⁴ Ibid., S. 35.

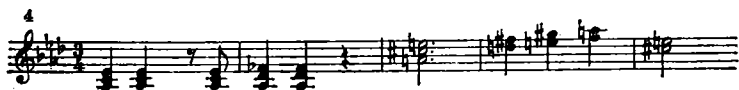
там, в которых нет ни одного нотного знака, это пустые, пожелтевшие листы. Ему не нужны были знаки, так как его игра была непрерывным обновлением созданного, дальнейшим, не имеющим предела развитием исходных мыслей. В анализе крупных произведений Бетховена Гофман подчеркивает ту же творческую силу. Но здесь представление о динамическом музыкальном процессе уточняется: рецензент всегда имеет в виду процесс драматургически организованный, целеустремленный. Беспредельна в нем только внутренняя творческая сила, ее реализация всегда имеет определенный план, подчинена невидимому расчету, многим эстетическим закономерностям, что и составляет сущность подлинного мастерства.

Гофман впервые заговорил о свойствах драматургии и бетховенских крупных сочинений. В анализе Пятой симфонии, увертюры «Кориолан», трио ор. 70 № 1 рецензент все время прослеживает сложную волнообразную кривую развития. Он говорит о нарастаниях и спадах, уходах, блужданиях и возвращениях. Его интригуют «напряженные ожидания», как, например, во вступительных тактах «Кориолана» или в начале Пятой симфонии, где отмечается непроясненность главной тональности и окончание первого периода на доминанте. Подчеркивается то, что действительно являлось историческим вкладом Бетховена-симфониста: динамизм, сквозное развитие, огромная напряженность разработочных «волн» и их иерархическая соподчиненность (ступенчатость). Отсутствие этих свойств (статичность, неумение разработать исходные мысли) — главный упрек, который Гофман предъявляет некоторым не очень сильным авторам симфоний.

Большое внимание Гофман уделяет модуляционной технике и инструментовке, видя в них важнейшие средства симфонической драматургии.

Тональные сопоставления приобретают в его глазах новое значение, так как в бетховенских концепциях они являются не простым чередованием красок, но выражают сложный процесс развития чувства. Поводом для модуляций, пишет Гофман, «может быть только содержание самого произведения, они должны проистекать из движения чувств, и в той же мере, как чувства эти могут быть спокойны, сильны, величественны, зарождаться постепенно или нахлынуть внезапно,

так и композитор... легко сможет установить, когда надо переходить в родственные тональности, когда в отдаленные, когда делать это постепенно, когда неожиданно смело»⁵⁵. Интересно, что Гофман, конечно, не подозревая о том, что заглядывает в далекое будущее (в эпоху «Тристана» и поздних пьес Листа), уделяет особое внимание модуляциям с помощью энгармонизмов. Он усматривает здесь «скрытое родство» наиболее далеких друг другу тональностей. «Иногда будто некая таинственная симпатическая нить связывает тональности, далеко отстоящие друг от друга, а при известных обстоятельствах будто некая неопределимая идиосинкразия разъединяет даже родственные тональности»⁵⁶. Пример глубокой психологической обоснованности энгармонических переходов Гофман видит, например, в музыке к «Эгмонту» (увертюра):



Далекие тональности выступают здесь в столь же близкой связи, как и выражаемые музыкой противоположные чувства: «проникновенной жалобы» и «возвышенной жизни»⁵⁷.

Искусство инструментовки, как считает Гофман, наименее осознано современной ему музыкальной наукой. Так оно и было: открытое в этой области классиками XVIII — начала XIX века понимание индивидуальных возможностей инструментов и их роли в сложной симфонической концепции все еще оставалось в сфере интуиции. Вероятно поэтому Гофман говорит о «мистике инструментов». Но он имеет в виду нечто весьма определенное, что уже с блеском проявилось у его любимых композиторов.

«Каждый инструмент, — пишет Гофман, — производя в каждом отдельном случае то или иное впечатление, заключает в себе сотню других возможностей. Смешно и бессмысленно думать, что только совместное их звучание может быть выразительным и мощным. Иногда

⁵⁵ Гофман, т. 3, с. 94.

⁵⁶ Там же, с. 95.

⁵⁷ Aufsätze, Bd 2, S. 67—68.

единственный звук, изданный тем или иным инструментом, вызывает внутренний трепет. Ярким примером тому служат многие места в операх Глюка»⁵⁸.

В анализе увертюры «Кориолан» Гофман обращает внимание на индивидуализированную трактовку виолончелей; в прошлом они обычно лишь дублировали партию контрабасов и не имели самостоятельного выразительного значения.

Достижения классиков выдвигают перед композитором весьма трудные задачи — «представить каждый инструмент в его характеристическом своеобразии и так, чтобы в своем сочетании они объединялись в некую драму; при этом следует, избегая закосневших, скучных форм старых *concerto grosso*, стремиться к тому, чтобы отдельное лишь способствовало воздействию целого»⁵⁹. Инструментовка в этих условиях получает органическую связь с другими выразительными средствами.

Характер новейших симфонических концепций по-новому ставит вопрос о мастерстве — об органичности и обоснованности выражаемого музыкой процесса. И это также служит предметом пристального внимания Гофмана. Ведь регламентация и нормативность в новой музыке уведены вглубь, композитор отдается свободному, как будто вполне стихийному чувству, и романтический критик очень ценит эту стихийность. Сколько же, однако, опасностей у этой свободы!

В менюэте из симфонии Витта Гофман видит слишком резкое и жесткое, по его мнению, сопоставление мажора и минора; это воспринимается так, «будто юная прекрасная девушка, которая загрустила, вместо тихого плача вдруг начнет завывать и кричать»⁶⁰. Гофман не устает напоминать о требовании психологической естественности музыки, о чувстве меры. Патетичность не должна переходить в напыщенность, сила выражения — во внешнюю эффектность, изящество — в пустое щегольство и кокетливость, серьезность — в демонстрацию композиционных ухищрений, в показную ученость. В нарушениях естественности он видит компромисс, уклонение искусства от его высокой нрав-

⁵⁸ Гофман, т. 3, с. 95.

⁵⁹ Aufsätze, Bd 2, S. 198.

⁶⁰ Ibid., Bd 2, S. 200—201.

ственной позиции. С этим неразрывно связывается требование мастерства в более узком, техническом плане. Строгая планировка, расчет, экономия и предусмотрительность в «расходовании» тех или иных средств — все это, по Гофману, совершенно необходимо, чтобы избежать драматургической вялости. А без интенсивности, концентрации чувств искусство для него мертво.

*

С высказываниями Гофмана об инструментальной музыке полезно сопоставить его собственное композиторское творчество. Предварим этот экскурс общими замечаниями о Гофмане-композиторе.

Наиболее полный список его музыкальных произведений, составленный Хансом Эхингером⁶¹, производит весьма внушительное впечатление своей обширностью и разнообразием⁶². Но факты, зафиксированные в этом обстоятельном указателе и в других биографических работах, говорят о том, что композиторская судьба автора «Кота Мурра» так же, как и героя этого произведения Иоганнеса Крейсlera, была не из удачных. Многие значительные замыслы остались неосуществленными⁶³. Законченные произведения, исполнявшиеся обычно по одному разу, не оставляли следа; успех «Ундины» — едва ли не единственное исключение, но вспомним, что и эта опера после берлинской постановки 1816 года и неудачного возобновления в Праге в 1821 году оказалась почти совсем забытой. Еще хуже обстояло дело с изданиями. При жизни композитора в печати появились только два его произведения (вокальные Канцонетты и Дуэтино). Остальные на протяжении почти всего XIX века оставались в рукописях, из которых, по-видимому, значительная часть бесследно исчезла. Опубликованные в виде отдельных тетрадей или приложений к книгам и

⁶¹ Ehinger Hans. E. T. A. Hoffmann als Musiker und Musikschriftsteller. Köln, 1954, S. 214.

⁶² Среди законченных произведений Гофмана — 8 для музыкального театра, в том числе 4 оперы; музыка для 17 драматических спектаклей, 20 произведений для хора, вокальных ансамблей, для певцов-солистов; среди них несколько крупных многочастных партитур; более 16 инструментальных произведений — оркестровых, ансамблевых, фортепианных.

⁶³ Эхингер, помимо основного списка, приводит 19 упоминаемых Гофманом названий различных его произведений, по-видимому незаконченных или только задуманных.

периодическим изданиям немногочисленные отрывки из разных произведений Гофмана давно стали библиографическими редкостями. То же можно сказать и о принятом Густавом Беккингом в 1922 году томовом издании его музыкального наследства⁶⁴; после выхода трех тетрадей инструментальных и одной вокальных произведений издание прекратилось. Выпущенный в 1906 году клavier «Ундины» (Х. Пфифнер) поныне является единственным материалом, позволяющим с относительной полнотой судить об оперном творчестве Гофмана.

В результате картина композиторского творчества Гофмана остается неполной. Однако, суммируя все данные (в том числе отклики тех музыкантов, кому известны были рукописи композитора), можно сказать, что его неудачливость в данной области вовсе не была случайной. Дарование Гофмана-композитора, хотя и несло на себе печать его активной творческой натуры, все же не поднималось до уровня его писательского таланта. Музыкальный язык его сочинений в большинстве случаев не отличался ни ярким своеобразием, ни острой выразительностью. Кроме того, они очень неравноценны по качеству, не откристиализованы по стилю. Подражательность, консервативность, общие места соседствуют с моментами активных творческих устремлений. Совершенно очевидно, что автор, находясь почти всегда в процессе поисков, чаще всего не успевал или не умел закрепить достигнутое на том уровне, с той степенью полноты, какие рисовались ему в идеале.

Один из исследователей нашего времени справедливо пишет: «Быть может, возрождению гофмановской музыки препятствует то обстоятельство, что мы не можем найти в ней ничего похожего на гениально смелую фантастику, на причудливую, гротескную подвижность мысли, которые свойственны Гофману-писателю. Сегодня она кажется слишком мирной, слишком традиционной, недостаточно самостоятельной. Однако тот любитель гофмановской поэзии, кто обладает горячим сердцем и тонким слухом, найдет, быть может, в его композициях нечто такое, чего ему не хватало в лите-

⁶⁴ Hoffmann E. T. A. Musikalische Werke. Herausgegeben von Gustav Becking. Leipzig, 1922, Bd 1.

ратурных произведениях этого художника: лирический элемент»⁶⁵.

Музыкальные произведения Гофмана интересны и в другом отношении: в них весьма заметно проявились определенные эстетические тяготения его времени. Гофман-композитор поступал в некотором смысле так же, как и Гофман-критик музыки, — извлекал из прошлого и из настоящего то, что представлялось ему наиболее актуальным и что устремлено было в будущее.

Обратимся к его клавирным сонатам. Сохранились только четыре, написанные предположительно между 1803 и 1808 годами⁶⁶. Все они, к счастью, опубликованы Густавом Беккингом⁶⁷.

⁶⁵ Maassen Karl Georg von. E. T. A. Hoffmann. — In: Die Grosser Deutschen. Berlin, 1936. Bd 3. Цит. по упомянутой книге Эхингера, с. 210.

⁶⁶ Общее количество клавирных сонат Гофмана не выяснено. По существующим косвенным данным их было во всяком случае не более 10—11. К его клавирной музыке, кроме того, относятся Рондо (1794—1795), Большая фантазия (1803), Вальсы (1812); все не изданы.

⁶⁷ См. примечание 64. Клавирные сонаты Гофмана входят в первый том этого издания. Ввиду малой доступности данной публикации, дадим здесь краткие справки о каждой из сонат.

№ 1 f-moll. I часть. За вступительным патетическим *Adagio* следует трехголосная fuga, тематически связанная со вступлением. II часть — светлое *Larghetto* (As-dur), тема с вариациями, окончание непосредственно вводит в финал. III часть — *Allegro* (f-moll), тематический материал заимствован из первой части, вступление переходит в трехголосную fuga.

№ 2 F-dur. I часть — динамичное *Allegro*: вступление и трехголосная fuga. II часть — элегическое *Andante* (B-dur). III часть — *Tempo primo* (F-dur), тематический материал заимствован из первой части; фугообразная экспозиция со смешанным (полифоническим и гомофонным) развитием.

№ 3 f-moll. I часть — *Largo maestoso* (приближение к патетике Бетховена) переходит в *Allegro moderato*, где соединены принципы фуги, трехчастности и классической сонатности. В коде — напоминание о теме *Largo*. II часть — «*Melodia*» (F-dur), вариации на идиллическую тему (в такте 3 использован «мотив с трелью» из I части). III часть — *Allegro molto* (f-moll), в основе — легкая, ритмически подвижная тема в духе гайдновских финалов, в среднем разделе изложение фугообразное.

№ 4 cis-moll. I часть — патетическое *Largo*, далее *Allegro moderato*, близкое к классической сонатной форме. II часть — скерцо (Des-dur) с обозначением: «В движении *Allegretto* из сонаты Бетховена оп. 10, № 2». III часть — сонатное *Allegro* без разработки на самостоятельном тематическом материале. В качестве связующего элемента всюду использован материал вступительных тактов к данной части.

Во всех четырех сонатах на каждом шагу заметно влияние излюбленных автором венских классиков. Оно, безусловно, преобладает в тематическом материале и сказывается в постоянной заботе об активном тематическом развитии. При сопоставлении инструментальных сочинений Гофмана в их хронологической последовательности можно установить усиливающееся тяготение к Бетховену⁶⁸.

Но вот что удивительно и не легко поддается объяснению. Композитор, на чьих глазах классическая сонатная форма переживает свой высший расцвет, критик, в полной мере оценивший этот расцвет в зрелых произведениях Бетховена, — Гофман сам проявляет по отношению к сонате робость и консервативность. Сонатный принцип использован лишь в немногих случаях. Но и здесь он либо еще не свободен от смешения с другими формами, либо представлен в своем раннеклассическом виде, то есть без контрастной экспозиции и без напряженной разработки. Такой вывод полностью подтверждают и другие, не рассмотренные здесь инструментальные произведения Гофмана.

Зато Гофман чрезвычайно склонен к полифонии и особенно к форме фуги и именно в этом русле добивается активного развития материала. Здесь главными образцами являются для него старые мастера баховской эпохи, которых он знал еще в детстве и потом неоднократно штудировал. Как можно объяснить эту склонность Гофмана к полифоническому XVIII веку? Одно меткое замечание Беккинга (автора лучшей статьи о сонатах Гофмана), как нам кажется, помогает ответить на этот вопрос. По мнению исследователя, обращение к «таинственной ткани» контрапункта являло собой для молодого композитора некую противоположность типичным для этого времени «гомофонным, галантно сочиненным пьесам, носившим характер беспроblemных *dolce*»⁶⁹.

⁶⁸ По свидетельству Г. Эллингера, по-видимому, имевшего в своем распоряжении рукопись единственной симфонии Гофмана (*Es-dur*, сочинена между 1804 и 1807 годами), она целиком находится под влиянием Моцарта и даже прямо напоминает знаменитую *Es-dur* (См.: Ellinger Georg. E. T. A. Hoffmann. Leipzig, 1894, S. 30). Наоборот, в квинтете с арфой (1807) и в фортепианном трио (1809) все исследователи подчеркивают бетховенские влияния.

⁶⁹ См. вступительную статью Г. Беккинга в указанном выше первом томе музыкальных произведений Гофмана.

Эту гипотезу необходимо пояснить. Высшие образцы симфонической драматургии Моцарта и Бетховена оставались для Гофмана идеалом, который практически, то есть как для композитора был ему еще недоступен. Он явно прощупывал для себя путь к инструментальному «большому стилю», но то ли опыт, то ли прозорливая интуиция подсказывали, что это не его творческое русло (в мире театральной музыки он чувствовал себя гораздо увереннее). Между тем великие достижения лирической клавирной музыки эпохи сыновей Баха, Гайдна, Моцарта ко времени молодости Гофмана уже давно вошли в музыку быта. Они растворились во многих подражаниях и любительских сентиментальных интерпретациях. Приятные пьесы в характере *dolce* могли играть на «чайных вечерах» у того самого тайного советника Родерлейна, который описан в «Музыкальных страданиях капельмейстера Иоганнеса Крейсlera». Герой Гофмана, конечно же, не любитель музыкальных «приятностей»⁷⁰. Вот почему, желая позлить гостей Родерлейна («Ну так слушайте же и лопайтесь со скуки!»), Крейслер начинает играть Себастьяна Баха и вскоре его слушатели один за другим исчезают. Сам же артист по мере усложнения контрапунктических комбинаций увлекается все более и более: «Ноты ожили, засверкали и запрыгали вокруг меня, — электрический ток побежал сквозь пальцы к клавишам, — дух, его пославший, окрылил мои мысли...»⁷¹. Особенно доволен Крейслер, когда ему удастся сочинить что-нибудь глубокомысленно полифоническое. «Когда это ему удавалось, он несколько дней кряду пребывал в веселом расположении духа и особая лукавая ирония уснащала тогда его разговор на радость небольшому задушевному кружку его друзей»⁷².

Трудно усомниться, что эти зарисовки автобиографичны. Думается, они хорошо отвечают на поставленный выше вопрос. Можно с достаточным основанием сказать, что полифония для Гофмана была углублением в сферу подлинной музыки с ее собственной «таинственной» жизнью. И вместе с тем то была самозащита серьезного искусства от его профанации в мещанском

⁷⁰ Их ироническую интерпретацию устами Гофмана мы уже цитировали: см. примечание 45.

⁷¹ Гофман, т. 3, с. 15.

⁷² Там же, с. 10, 11.

салоне. В этом смысле, обращаясь к старине, Гофман тяготел к тому же руслу, в котором развивался «большой стиль» классиков нового времени, которое отстаивали и культивировали также и молодые романтики (кстати, высоко ценившие наследие великих мастеров полифонии). Точно такой же самозащитой был гофмановский идеал высокой лирической простоты, выраженный бесхитростной, идущей от сердца мелодией. И этот идеал, как известно, унаследовали романтики. В сонатах Гофмана заметны две точки притяжения: деятельная работа мысли (полифоническое развитие) и задушевная чистая лирика (гомофонные темы средних частей цикла).

Другая, быть может, еще более симптоматическая сторона рассматриваемых сонат — их внутренние тематические связи. Последовательность и принципиальность, с которыми Гофман осуществляет этот композиционный принцип, явно опережает его время. Отмеченные им в анализе Пятой симфонии Бетховена тематические реминисценции в скерцо и финале являются для венских классиков исключением. Ни в одной сонате Гайдна, Моцарта, Бетховена прямых тематических переключек между частями цикла мы не находим. Редкие случаи подобных переключек можно обнаружить в музыке более близкой к баховской традиции (например, в клавирном концерте Филиппа Эмануэля Баха *c-moll*, где финал построен на той же теме, что и 1-я часть). Однако в сонатных циклах венских классиков, и особенно у Бетховена, нередко имеет место то, что Гофман назвал развитием «от духа к духу». Принцип сквозного развития Гофман стремится максимально конкретизировать и углубить. В двух сонатах тематические связи наиболее наглядны, поскольку обрамляющие части циклов имеют один и тот же главный материал (сонаты № 1, 2). В менее наглядной форме, но все же достаточно заметно, тематические сквозные нити присутствуют во всех четырех сонатах (в последней, которая во многих отношениях воспринимается как более консервативная, хотя одновременно и очень бетховенская, связи ограничены рамками отдельных частей). В историко-стилистическом плане очень важно появление одних и тех же тематических элементов в разной ситуации и с разной выразительной окрас-

к о й. Таково, например, проведение «мотива с трелью» в первой и во второй частях сонаты № 3.

Отмеченные композиционные пробы Гофмана (особенно если их сблизить с его стремлением к сквозному принципу в опере) интересны в двух отношениях. Во-первых, они вписываются в историю музыки XIX века, как поиски, направленные в сторону столь излюбленного романтиками монотематизма. Во-вторых, они обнаруживают внутреннее родство с более общей, философско-эстетической тенденцией романтического искусства, чрезвычайно важной, в частности, для Гофмана. Имеется в виду интерес к скрытым связям внешне различного и как будто бы несвязанного. «Взаимная связь событий» — так автор «Серапионовых братьев» озаглавил одну из очень типичных новелл этого цикла. Этими же словами можно было бы обозначить едва ли не самую интригующую сторону почти всех сюжетов Гофмана. Перевоплощения, двойники, внешняя путаница, за которой таится внутренняя взаимообусловленность фактов и побуждений — все это, если проникнуть «за кулисы» романтической мистификации, свидетельствовало о пытливом интересе художника к трудно познаваемой диалектике жизненного процесса. И здесь уместно напомнить об «Угловом окне», где Гофман уже без фантастических метафор говорит об умении наблюдать, анализировать, связывать, доискиваться причин и следствий — видеть разное, как сложно сплетенное целое.

3. Музыкальный театр

Отношение Гофмана к видам искусства и к их связям не поддается однозначному определению. Перед нами как бы два слоя. Внешний, образуемый легко уловимым буквальным смыслом многих формулировок и многими фактами, — весьма противоречив. Внутренний слой, наоборот, обнаруживает логическую стройность. И в том и в другом Гофман тесно связан с идеями своих старших современников — немецких романтиков рубежа столетий.

Как уже упоминалось (и это общеизвестно); музыка по Гофману — высшая ступень в иерархии искусств.

Ее собственная вершина — музыка «абсолютная», то есть в полной мере свободная от ассоциаций со словом или изображением. Все подобные ассоциации, навязывающие музыке «определенные ощущения или даже события», в той или иной мере снижают силу «самого романтического из искусств»⁷³. Однако и личность и вся творческая практика Гофмана спорят с такой концепцией. С юных лет и до конца жизни он трудится для музыкального театра. Автор сценической музыки, автор или обработчик театральных текстов, декоратор, оперный дирижер, — он именно в такой многообразной роли полнее всего проявлял свою удивительную одаренность. Эта многосторонность была органичной, вытекала из внутренних потребностей и склонностей Гофмана, из его уже отмечавшейся страсти подмечать скрытые связи явлений. Отсюда же и характерная черта его поэтики — синтетичность художественных впечатлений, сближающая различные виды искусства. Музыка мгновенно рождает поэтическую метафору (как, например, в импровизации Крейсlera), ассоциируется с живописью или с архитектурой. «Я вижу в восьмиголосных мотетах Баха, — говорит Крейслер, — смелое, чудесное романтическое зодчество [Страсбургского] собора со всеми фантастическими украшениями, искусно соединенными в одно целое, которое горделиво и великолепно возносится к небу, а в благочестивых песнопениях Беневолли и Перти — чистые и грандиозные формы храма святого Петра, где даже громадным массам придана соразмерность и душа возвышается, преисполняясь священным трепетом»⁷⁴.

Так же обстоит дело и с художественным словом: оно перенасыщено у Гофмана музыкальными и живописными ассоциациями, во многих случаях создает специфическое впечатление театральности, например, в «Принцессе Брамбилле». В «Песочном человеке» говорится о поисках живописности художественного слова: «Быть может, мне посчастливится, подобно хорошему портретному живописцу, так метко схватить иные лица, что ты найдешь их похожими, не зная оригинала...»⁷⁵. И для Гофмана это не просто метафора: его собственные ри-

⁷³ См. примеч. 16, 17.

⁷⁴ Гофман, т. 3, с. 37.

⁷⁵ Гофман, т. 1, с. 241.

сунки совершенно адекватны литературным портретам и служат лучшим доказательством синтетичности его замыслов.

Воображение Гофмана порою связывает между собой отдельные чувственные впечатления — звуки, цвета, запахи. Так в аромате темно-красной гвоздики автору «Крайне бессвязных мыслей» чудятся звуки бассет-горна, «словно издалека нарастающие и снова меркнущие». Иногда в такого рода сопоставлениях очевиден произвол субъективного воображения. Так появляется, например, «цвет платья в *cis-moll*» и «воротник цвета *E-dur*»⁷⁶. Здесь есть типичная для Крейсlera шутовская бравада, впрочем, психологически весьма сложная: на поверхности дерзкий каприз, намеренно подчеркнутая ненормативность восприятия; за ними самопародирующая ирония; еще глубже — причастность к некоей тайне, доступной только интуиции художника. По поводу взаимосвязей цветов, звуков и запахов Крейслер замечает: «Мне представляется, что все они одинаково таинственным образом произошли из светового луча и потому должны объединиться в чудесной гармонии»⁷⁷. То же относится и к слову. «Поэт и музыкант, — говорит Гофман, — глубочайшим образом связанные между собой члены одного братства, ибо ведь тайна слова и звука — одна и та же...»⁷⁸.

Упоминания о «тайне» возвращают нас к общеромантическому мифу об искусстве как проникновении в сущность мира. И вот что особенно важно в связи с проблемой синтеза: в рамках указанной онтологической концепции музыка выступает не просто как вид искусства с его особым материалом и с его специфическими художественными возможностями. Для романтических философов музыка прежде всего наиболее чистая сфера духовности; главное в ней — способность лирически обобщать и через предметное, отдельное проникать в духовно-изначальное, что может наилучшим образом послужить высшей цели познания. Ибо, говоря словами А. Шлегеля, «понятие способно описывать только каждую вещь в отдельности, в то время как поистине обо-

⁷⁶ Гофман, т. 3, с. 37, 66.

⁷⁷ Там же, с. 37.

⁷⁸ Aufsätze, Bd 1, S. 310.

собленных вещей не существует; чувство же охватывает все в целом»⁷⁹. Но именно в такой трактовке музыка теряет свою исключительность и свою обособленность. Ведь и все иные, но точно так же ориентированные виды художественного творчества способны служить той же цели. Ранние немецкие романтики доказывали это всей своей практикой. Культивируя музыку, они оставались только художниками слова. Их эстетический идеал выражался лишь в своеобразном омузыкаливании литературы. Точнее говоря, он был усилением в литературе лирически-обобщающих элементов. Такого же рода усиление вполне осуществимо и в живописи и в драме. Причем слияние всех этих средств отнюдь не рассматривалось теоретиками романтизма как компромисс. Наоборот, в нем видели повышение духовной силы творчества. Отсюда принципиальная возможность и желательность художественного синтеза. Как известно, обоснование такой возможности в масштабах и в полноте, значительно превышающих то, что известно было искусству предшествующих эпох, явилось одной из крупных заслуг романтизма. В музыке стремление к синтезу окрасило собой весь XIX век.

Но вернемся к Гофману. И для него основа художественного синтеза — определенная ориентированность всех элементов. Это означает, в частности, адекватность духовного ранга и эстетического качества, а также наличие множества тонких соответствий, вытекающих из природы отдельных видов искусства, из требований стиля, жанра, психологической естественности. Целое в высшей степени чувствительно к каждому из этих условий и к их одновременному действию. Когда они соблюдаются, происходит чудо искусства; когда нарушены или хотя бы поколеблены, целое мгновенно разрушается. Гофман-критик порицает не синтез как таковой (хотя и поет дифирамбы чистой музыке), но лишь его профанирующие нарушения.

Поучительные упреки по адресу внешне изобразительной музыки. Гофман жалеет композиторов, зря затрачивающих силы на музыкальную иллюстрацию батальных

⁷⁹ Шлегель А. Чтения о драматической литературе и искусстве. — В кн.: Хрестоматия по зарубежной литературе XIX века. М., 1955, с. 29.

сцен, бурь, восходов солнца⁸⁰. Он зло высмеивает Тобиаса Хаслингера, который пытается в фортепианной пьесе изобразить «как военачальник развивает план битвы», затем «приказ военачальника о занятии окопов», наконец, кавалерийскую атаку⁸¹. В чем же критик видит ошибку? Читая сетования Гофмана-Крейслера по поводу того, что композиторы «стремятся изображать в звуках определенные ощущения или даже события», можно подумать, что поклонник Моцарта и Бетховена считает вообще все чувственно-конкретное и понятийно-определенное чуждым музыке. Но здесь же содержится разъяснение: «Да и как могло прийти вам [композиторам] в голову пластически разрабатывать искусство прямо противоположное пластике?». Трактовать предмет внешнего мира «пластически», то есть скульптурно, в данном контексте — предметно — значит [по Гофману] максимально отдалить его от возможностей музыки. Но если «определенные ощущения», «события» входят в русло идеи или страсти, они уже не кажутся Гофману чужими для музыки. В этом мы легко убеждаемся, читая его анализы увертюры к «Дон-Жуану» и музыки к «Эгмонту». Взаимопроникновение музыкального и литературно-театрального ощущается здесь не только как вполне естественное, но и как усиливающее ту самую духовную мощь, которую Гофман прославляет в чистом инструментализме. Виды искусства и наиболее соответствующие им предметы идут навстречу друг другу и допускают естественное слияние в той мере, в какой они одухотворяются, обретают нимб «музыкального». Такова в конечном счете позиция Гофмана по отношению к художественному синтезу. Теоретически унаследованная от раннего романтизма, она получает у автора «Крейслерианы» лишь некоторую детализацию. Она теснее связывается с художественной практикой и особенно с конкретными проблемами музыкального театра.

*

Взгляды Гофмана на театр в целом и на музыкальный театр в частности обнаруживают тесную связь с мыслями крупнейших теоретиков XVIII века — от энци-

⁸⁰ Гофман, т. 3, с. 28.

⁸¹ Aufsätze, Bd 2, S. 222—223.

клопедистов до «штурмеров» и молодого Гете. Оперный идеал для него связан прежде всего с именами Глюка и Моцарта. Ему особенно близок создатель «Дон-Жуана», чей путь в музыкальном театре он называет шекспировским. Он видит аналогию в сопоставлениях Глюк — Моцарт и Софокл — Шекспир⁸². В интерпретации театральных теорий прошлого и мира идей отдельных художников Гофман весьма заметно проявляет свою собственную романтическую тенденцию. Здесь имеет место то, что уже отмечено было в связи с интерпретацией Бетховена: некоторые акценты передвигаются, кое-что оказывается в тени. Но при этом остаются в силе многие очень важные элементы прогрессивной эстетики прошлого.

Это легко заметить, например, в новелле «Кавалер Глюк». Портрет героя носит резко выраженные романтические черты. Странности поведения незнакомца, его сомнамбулические речи, бурная и откровенная впечатлительность — все это более напоминает Крейсlera, чем реального композитора Глюка (последний, как известно, был человеком весьма трезвым, скупым на внешние проявления, не склонным к экзальтации). Вместе с тем Гофман с удивительной органичностью объединяет в портрете героя черты, в равной мере свойственные и Глюку и Крейслеру: творческую одержимость, бескомпромиссность художественных требований. В устах обоих одинаково естественно звучат сетования на царящую вокруг профанацию искусства, на жалкое состояние оперной сцены. Для обоих одинаково характерно отношение к творчеству как к полной самоотдаче художника.

Высказывания о театре разбросаны на широком поле художественной прозы Гофмана и в его рецензиях. Об опере он наиболее полно говорит в статьях о Глюке, Спонтини, Вебере, в анализах оперных либретто Коцебу, в диалоге «Поэт и композитор». Попытаемся извлечь из этих текстов несколько наиболее важных положений, прямо относящихся к эстетике музыкального театра.

Прежде всего выясним, какова в целом гофмановская концепция романтической оперы.

В легенде о таинственном пришельце из дальних стран, которую писатель ввел в биографию Крейсlera, есть одна примечательная деталь: когда незнакомец,

⁸² Aufsätze, Bd 2, S. 376—377.

наполнив кубок, рассказывал о далеких землях, о диковинных людях, речь его «вдруг переходила в чудесное пение, и оно без слов выражало Неведомое, Таинственное»⁸³. Здесь Гофман в художественной форме выразил глубоко занимавшую его мысль о закономерной связи поэтического и музыкального. Именно эта мысль и лежит в основе его представления о «романтической опере». Последняя для Гофмана — вовсе не какой-то особый род или направление оперного искусства, но прежде всего утверждение действительной природы оперы. Почему в театральном представлении, именуемом оперой, пение может быть не только естественным, но и художественно необходимым? Какие для этого требуются условия? Гофман стремится ответить на этот вопрос, движимый главным образом критическими наблюдениями над практикой. Здесь он на каждом шагу видит нарушение некоторых непеременимых условий, что исключает естественность пения. Не спасает положения и сюжетная мотивировка музыкальных номеров, вроде переходных реплик: «Спой, милая дочка, мою любимую песенку». Подобные мотивировки, ловко вводимые Конецбу, дабы разукрасить действие приятными музыкальными номерами, Гофман считает полным непониманием сущности оперы. Стихи, которым уступает место проза, пение, которое вбирает в себя стихи и затем господствует над ними — все это, по Гофману, разные ступени той возвышенной речи, которую с необходимостью порождает возвышенное содержание. При таком единстве никаких внешних мотивировок уже не требуется. Пение теряет свою условность. Возникает полная гармония «романтического» мира чувств, явлений, событий и «романтического» языка музыки. В этих счастливых случаях «музыка, пение, даже само действие и ситуация, паря в мощных звучаниях, властно захватывают нас»⁸⁴.

Итак, основная предпосылка подлинной оперы заключена в ее содержании. Поэт должен переступить некий порог, за которым начинается царство романтического. Тот же самый рубеж, как уже отмечалось, присутствует во многих литературных произведениях Гоф-

⁸³ Гофман, т. 3, с. 98.

⁸⁴ Aufsätze, Bd 2, S. 268.

мана: это момент, когда интенсивная лирика переходит в фантастику или, шире говоря, в качественно новую, более свободную фазу существования. Именно на этом рубеже лирика обретает ту особую активность, которая делает ее «музыкальной». Здесь она становится уже не только рефлексией, переживанием, но и интенсивным познанием, жадной прикоснуться к сущностному, универсальному.

Обращаясь к желанному либреттисту, Людвиг («Поэт и композитор») говорит: «Пусть поэт приготовится лететь в дальний мир романтизма», ибо только в этом мире «музыка у себя дома»⁸⁵. Где же творится этот романтический «дальний мир»? Подробно об этом сказал Вагнер в «Опере и драме» (1851). В этом же направлении развивается художественный идеал Гофмана. Для него содержание оперы естественно, если оно приподнято над эмпирическим, сгущено до концепции, символа, обладает одновременно и смысловой емкостью и чувственной конкретностью. Такое содержание заключено чаще всего в сказке, легенде, трагедии. Цель Гофмана-критика состоит в том, чтобы обновить эти источники, очистив их от рутины и профанации.

По поводу сюжетов «с феями, духами, чудесами и превращениями» Людвиг говорит: «Ты, конечно, понимаешь, что я глубоко презираю те жалкие продукты фантазии, создаваемые лишь для забавы праздной толпы, где дурачатся перед зрителями глупые черти и чудеса громоздятся на чудеса без всякой связи и смысла». Приобщить нас к романтическому царству по плечу лишь «гениальному, вдохновенному поэту», только ему ведома «сила поэтической правды», лишь он один может связать чудесное с жизнью, то есть представить его как окрыляющее воздействие на нас самих высшей духовной силы⁸⁶.

Образцы такого именно истолкования сказки Гофман видит у своего любимого Гоцци. В «Поэте и композиторе» подробно разобран сюжет «Ворона». Снова подчеркнута сила «поэтической правды», проникновение фантастических элементов в жизнь и слияние их с те-

⁸⁵ Aufsätze, Bd 1, S. 311. Под именем Людвига выступает композитор, иначе говоря, сам Гофман. Его собеседник Фердинанд, поэт — друг Гофмана — Хиппель.

⁸⁶ Aufsätze, Bd 1, S. 311—312.

мой подвига (самопожертвование Дженарро и Армиллы).

В «Принцессе Брамбилле» Гофман чисто художественными средствами доказывает, сколь одухотворенной и значительной может стать романтическая сказка. Моделью этого капрично послужил опять-таки театр Гоцци. Уже в предисловии пересказывается важная мысль комедиографа: «...целого арсенала нелепостей и чертовщины еще недостаточно, чтобы вдохнуть душу в сказку, если в ней не заложен глубокий замысел, основанный на каком-нибудь философском взгляде на жизнь»⁸⁷. «Брамбилла» — апофеоз гофмановской театральности, хоть она и выражена здесь чисто литературными средствами (полная аналогия с «литературной музыкой» Гофмана). Вихрь приключений, с первых же строк увлекающий читателя, это одновременно и безудержно веселая карнавальная игра, и рождение сказки, и постепенное прояснение ее внутреннего нравственно-поэтического смысла. Сказка — человеческая душа, увидевшая себя во всем богатстве, открывшая в себе «неистощимые алмазные россыпи». В романтическом театре и совершается это чудо самопознания⁸⁸.

По примеру «Турандот» Гофман вводит в капрично-театральную дискуссию. Его главная мишень — трагедия, ставшая пустой фразеологией и эффектной жестикულიацией. Недавняя популярность актера Фавы — это только успех его вычурных поз, в которых «он застывал, скашивая глаза на ложи» и «давая возможность красавицам любоваться им», это успех его мнимо значительных монологов, «когда он, закатив глаза, пилил воздух руками». Таковы же в своей основе и пьесы аббата Кьяри (Гофман даже не меняет здесь имени одного из главных антагонистов Гоцци). «Он всячески избегал преподносить публике ужас трагических событий, не смягчив, не сдобрив его обильно патокой красивых слов и фраз, отчего зрители без дрожи отвращения проглатывали это приторное месиво, не почувствовав горькой сути. Даже адское пламя умел он умерить, заслонив его пропитанным маслом каминным экраном своей риторикой, а в кипящие волны Ахерона лил розовую водицу

⁸⁷ Гофман, т. 2, с. 220.

⁸⁸ Там же, с. 271, 335.

мартеллианских стихов, дабы адская река текла плавно и нежно, превратившись в поэтический ручеек⁸⁹.

Романтическую оперу Гофман отстаивает, критикуя все виды ее искажения, в том числе — ложнотрагическое, ходульное, мещански чувствительное. Как образец перед ним всегда остается строгость и монументальность античного театра и его лучшего наследника Глюка. Но душе Гофмана еще ближе живая драма страстей в «Дон-Жуане».

Реализация идеала романтической оперы требует, по мысли Гофмана, определенных условий. Он имеет в виду чаще всего те самые условия, которые позднее усилиями Вагнера и вагнеристов были не только исчерпывающе разъяснены, но и разжеваны и стали с тех пор общими местами в любых рассуждениях об опере. Это обязывает автора данного очерка к краткости, но не освобождает от информации, так как в истории оперной эстетики Гофман всегда остается в тени.

Первое из упомянутых условий — художественная полноценность всех элементов оперы и их действительный синтез. Обращение Бетховена к гетевскому «Эгмонту» Гофман расценивает как факт глубоко значительный прежде всего потому, что здесь он видит идеальный случай художественного соответствия драмы и музыки⁹⁰. Либретто Коцебу для него типичное явление убогой оперной повседневности: поэта здесь подменяет ловкий ремесленник, его изделия основаны на ложном принципе, согласно которому композитору лишь остается проиллюстрировать музыкой вполне готовую драматическую схему. Между тем опера, по Гофману, не переложение на музыку театральной пьесы, но создание целостного музыкально-драматического произведения, где музыкальные идеи присутствуют уже в самом замысле⁹¹.

Оперный синтез зависит также от уровня исполнения, от таланта и тщательности всех оформителей сцены. Вспомним монолог Кавалера Глюка, слушающего у окон берлинского театра свою «Армиду»: не видя сцены, он все же с горечью замечает все нелепости спектакля,

⁸⁹ Гофман, т. 2, с. 245, 274.

⁹⁰ Aufsätze, Bd 2, S. 64.

⁹¹ Ibid., S. 263—273.

губящие произведение. «Чары разрушены! Идемте!» — восклицает его друг. И вот в тихой комнате ту же «Армиду» исполняет сам автор. «Чары» возникают даже и без сцены, без оркестра, рождаемые только силой вдохновения⁹². О роли сценической иллюзии, о ее чувствительности к каждому нарушению синтеза Гофман говорит в шутовском рассказе «Современный машинист». Надев маску скептика, объявившего войну поэтам и музыкантам, он вспоминает: «Оба они [декоратор и машинист] исходили из того глупого принципа, что декорации и машины должны незаметно участвовать в представлении и что зритель, под впечатлением всего спектакля, должен словно на невидимых крыльях совершенно унести из театра в фантастический мир поэзии. Они полагали, что мало еще с глубоким знанием дела и тонким вкусом создать декорации, предназначенные для высшей иллюзии, и машины, действующие с волшебною, необъяснимою для зрителя силою, — самое важное, дескать, заключается в том, чтобы избегать всего, даже мельчайших деталей, противоречащих задуманному общему впечатлению»⁹³.

В идеальной опере все внимание сосредоточено на ситуациях, характерах, развитии драмы. Именно эти моменты более всего привлекают к себе Гофмана в операх Глюка, Моцарта, Спонтини. По его наблюдениям, многие современные композиторы склонны иллюстрировать музыкой отдельные слова либретто. Не так поступал Глюк, всегда схватывавший целое и ограничивавший себя только главным⁹⁴.

Столь же опасно для оперного композитора поставить в центре своего внимания не драму, но некоторые

⁹² Гофман, т. 1, с. 55—57.

⁹³ Там же, т. 3, с. 46.

⁹⁴ По наблюдению Гофмана, в монологе Агамемнона («Ифигения в Авлиде», № 32) Глюк вовсе не обратил внимания на столь соблазнительные для музыкальной иллюстрации слова, как «трепет», «клики Эвменид», «шипение змей», «он воплотил в звуках не слова Агамемнона, но состояние его духа...» (Aufsätze, Bd 2, S. 287). Здесь Гофман очень близок к одному из критических замечаний Руссо. В разборе «Армиды» Люлли французский критик говорит о некоторых словах, ставших для композитора «ловушками» («чары», «сон»): поддавшись их собственному смыслу, Люлли забыл о гневе Армиды (см.: Диссертация о современной музыке, Жан-Жак Руссо об искусстве. Л.; М., 1959, с. 240).

внешние свойства вокальной музыки, которые обуславливают красоту или эффектность пения. В этом грехе, по мнению Гофмана, повинны многие из его современников и прежде всего Россини. И Россини, и все апологеты новой виртуозной оперы, как полагает их суровый критик, «растоптали вокальную певучесть, которая обычно ценилась как необходимое основное условие всякого музыкального произведения» (имеется в виду отличие замысловатых виртуозных пассажей, скачков и трелей от того, что Гофман считает естественным пением и что расценивает как огромную заслугу итальянской школы)⁹⁵. Конечный результат такой переакцентировки — превращение музыкальной драмы в костюмированный концерт. И в этой связи Гофман пишет: «Оперы Глюка суть подлинные музыкальные драмы, в которых действие неудержимо движется вперед от момента к моменту. Все, что мешает этому движению, все что ослабляет напряжение слушателя, что может направить его внимание на второстепенное, хотелось бы сказать, увести от образа к внешнему облачению — все это весьма тщательно избегается. И возникающая благодаря этому высочайшая точность сообщает целому энергию и силу»⁹⁶.

Соответствующие требования предъявляются и либреттисту. С исчерпывающей полнотой они сформулированы в «Поэте и композиторе». Поэт должен, подобно декоратору, набросать широкими и сильными мазками всю картину в целом. Слова должны кратко выражать «страсть и ситуацию». Никаких украшений не требуется. Действие, соответствующее «природе вещей» и законам драмы, должно быть столь ясным и естественным, чтобы зритель понимал его даже без слов⁹⁷.

Эти и подобные высказывания Гофмана указывают на связь его идеалов с прошлым и вместе с тем вплотную подводят нас к эстетике немецкой романтической оперы как она сложилась в эпоху от «Ундины» до музыкальных драм Вагнера⁹⁸. Серьезность задачи обусло-

⁹⁵ Aufsätze, Bd 2, S. 378.

⁹⁶ Ibid., S. 286.

⁹⁷ Aufsätze, Bd 1, S. 326.

⁹⁸ Попутно отметим, что связь идеалов Гофмана с историческим прошлым оперы более широка, чем это можно заключить из его высказываний. Известно, что идея чуткой музыкальной декламации,

вила все подчеркиваемые Гофманом требования к сюжету и к его музыкально-драматургическому воплощению. Восприняв в качестве основы оперную реформу XVIII века, Гофман и, вслед за ним, Вебер вовсе не стремились копировать Глюка и Моцарта. Они создавали в опере свой мир. Во многом этот мир определялся общей, чрезвычайно важной особенностью немецкого романтизма, которая у Гофмана проявилась весьма определенно: взаимопритяжением абстрактного и жизненно конкретного, склонностью художника сплести эти, как будто полярные противоположности в некое причудливое единство. Поэтому в романтической опере новое значение получает элемент национально-почвенный и бытовой. Углубляется и элемент индивидуально-характеристический. Лирика становится более психологичной и более активной в своем развитии. И вместе с тем по-новому интерпретируются идейно-обобщающие мотивы. Они даны не как готовые формулы, а скорее как поиски, как устремление мысли в таинственные глубины всеобщего и как трепет прикосновения к неизведанному. Возникал мир в чем-то более ограниченный, умозрительный, а в чем-то более углубленный, живо и непосредственно связанный с новыми потребностями времени. И то и другое достаточно отчетливо заметно в гофмановской «Ундине».

*

Как театральный композитор Гофман дебютировал в 1799 году зингшпилем «Маски» на собственный текст. Дальнейшее его творчество для театра представляет собой картину довольно пеструю: по-видимому, многое возникало из чисто практических побуждений и в связи со случайными обстоятельствами. Но, поскольку об этом

неразрывно связанной с возвышенным поэтическим содержанием, родилась вместе с возникновением оперного искусства, то есть еще в XVI веке во Флоренции. Она развивалась затем у Монтеверди, Люлли и Рамо. Но Гофман разделил с Дидро и Руссо резко отрицательное отношение ко всему доглюковскому наследию оперы, и исторически это отрицание было вполне правомерным. Можно исторически объяснить и односторонние суждения Гофмана о вокальной виртуозности и об операх концертно-номерного типа; он разделял пристрастия многих непримиримых сторонников романтической серьезности искусства, вплоть до Вагнера, который не видел у Россини ничего, кроме «забавного фиглярства».

можно судить по имеющимся данным, ряд произведений тесно связан с художественными симпатиями автора и ближайшей к нему среды.

Характерно его обращение к Кальдерону, вызывавшему, как известно, живой интерес немецких романтиков. Из пьес Кальдерона в переводе Августа Шлегеля («Испанский театр», 1803—1804) Гофман пытался использовать несколько сюжетов. Осуществленной оказалась лишь трехактная опера «Любовь и ревность», в основу которой положена пьеса «Ленты и цветы» (1807). Несколько музыкально-театральных пьес Гофман написал на сюжеты своих видных современников. Назовем зингшпиль «Шутка, хитрость и месть» по Гете (1801), зингшпиль «Веселые музыканты» по Клементу Брентано, музыку к пьесе А. Шлегеля «Дон Фернандо» (1811). Со своим другом Захарией Вернером он сотрудничал в постановке пьесы «Крест на Балтийском море» (1804—1805); с ним же замышлял создание «Фауста» (неизвестно, оперы или пьесы с музыкой).

Два крупных произведения для театра, предшествовавших «Ундине», имели подзаголовок «Романтическая опера». Это «Напиток бессмертия» на либретто Графа Юлиуса Зодена (руководителя театра в Бамберге, 1808) и «Аврора», сочиненная на текст приятеля Гофмана, певца Франца фон Хольбайна (1811—1812).

Гофман был первым музыкантом, обратившим внимание на «Ундину» Фридриха де ла Мотт-Фуке, как на сюжет для музыкального театра. Уже через год после появления сказки в печати он активно хлопочет о создании либретто (лето 1812 г.). Зингшпиль с подзаголовком «Волшебная опера» был закончен в 1814 году (Лейпциг). Премьера состоялась в Берлине 3 августа 1816 года. И первый, и последующие 23 спектакля имели огромный успех — крупнейший в жизни Гофмана-композитора⁹⁹. Последний спектакль прошел 27 июля 1817 года. Три дня спустя пожар в берлинском «Нацио-

⁹⁹ Сразу же после премьеры «Ундины» К. М. Вебер писал своей невесте: «Вечером была «Ундина», на которую я шел с напряженным ожиданием. Музыка необычайно характерна, остроумна, часто даже поразительна и написана весьма эффектно, так что я испытал большую радость и наслаждение. Исполняли ее очень хорошо и красота декораций поистине из ряда вон выходящая. Я был так наполнен всем этим, что сразу же после театра побежал к Гофману, чтобы выразить ему мою благодарность и участие»

нальном театре» погубил все декорации и костюмы. С тех пор «Унди́на» навсегда сошла со сцены.

Музыка Гофмана подчеркнула то, что ему было ближе всего в сказке Фуке: любовь, как пробуждение души; мотив «природной стихии», холодной и грозно-таинственной; мотив демонических сил, скрыто управляющих драмой жизни. Композитор подчеркнул и свой излюбленный контраст обыденного (рыбачья хижина, простодушные и трогательные приемные родители Ундины), и фантастического (Кюлеборн, «духи воды», Унди́на-русалка). Все остальное явилось в зингшпиле скорее сюжетным антуражем, нежели равноценными элементами содержания.

Все, когда-либо писавшие о гофмановской «Ундине», сходились в одном: произведение от начала и до конца несет на себе печать уверенного композиторского мастерства. Изложение отточенно-ясное, всюду заметны поиски интересных форм, богато использованы средства гармонии, полифонии, инструментовки (последнее в клавираусцуге Х. Пфизнера отмечено с большой тщательностью). Вместе с тем очевидно, что музыка «Ундины» очень неравноценна по своей оригинальности и яркости. Лишь в немногих эпизодах, главным образом лирических и характерных, автор приближается к уровню своих выдающихся современников. В остальном выразительность музыки остается средней и ниже средней.

Однако не это решает вопрос о ее историческом значении. Важнее всего проявляющиеся в «Ундине» музыкально-драматургические тенденции. Именно они делают произведение Гофмана важным звеном в истории музыки XIX века. На это обращает внимание видный исследователь немецкого музыкального романтизма Эдгар Истель. «Сколько вообще «музыки будущего» [*«Zukunftsmusik»*] заключено в этом великолепном произведении», — говорит он об «Ундине»¹⁰⁰.

В рамках данного очерка нет возможности и нет необходимости углубляться в анализ «Ундины». Отме-

(цит. по кн.: Istel Edgar. Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Leipzig, 1909, S. 142). Вскоре Вебер опубликовал обстоятельную рецензию о гофмановской «Ундине» — свидетельство глубокой творческой солидарности этих двух художников (*Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1817, Bd 19, S. 201).

¹⁰⁰ Istel Edgar. Die Blütezeit der Musikalischen Romantik in Deutschland. Leipzig, 1909, S. 143.

тим лишь две важнейшие общие черты ее музыкальной драматургии: 1) внимание ко всему индивидуальному, характерному, проявляющееся и в обрисовке персонажей, и в передаче важных моментов действия, и в создании особенного колорита, 2) заботу о единстве всей композиции, прежде всего — музыкально-тематическом.

Музыкальная портретность «Ундины» для ее времени является на редкость последовательной и тонко разработанной. Более всего это заметно в партии главной героини сказки. В соответствии с ее странной природой композитор рисует ее очень по-разному. В некоторых скромных и нежно-лирических напевах говорит о себе ее проснувшаяся человеческая душа. Такую Ундину вспоминал Гейне, когда пересказывал французам сказку Фуке: «Гений поэзии поцеловал опящую весну, и весна, улыбаясь, раскрыла глаза, и все розы благоухали, и все соловьи запели...»¹⁰¹. Из чисто лирических эпизодов, лучших в опере, следует отметить арию прощания Ундины (второй акт), которая явно приближается к некоторым мелодическим кантиленам Шуберта и Шумана.

5 *Molto andante*

O weh, was hast du an-ge-rich-tet, nun ist's mit uns-rer Freude

¹⁰¹ Гейне Г. Романтическая школа. — Собр. соч. в 10-ти т. М., 1958, т. 6, с. 252.

aus, warst du mir nicht so

süss ver-pflich-tet nun hast auf

ein-mal du ver-nich-tet,

В других эпизодах мы видим Ундину, как часть таинственного «иног мира», то загадочно заклинующую, то беспечно-веселую, игривую, похожую на струи воды.

Характеристика водяного Кюлеборна, наоборот, единообразна: он всюду носитель демонической угрожающей силы. Неизменный элемент его вокальной партии — широкие октавно-квинтовые ходы — обнаруживает сходство с партией Командора из моцартовского «Дон-Жуана» (у Моцарта, благодаря строго ограниченному применению этих «необычайных» интонаций, они, несомненно, выигрывают в своей выразительной силе). Отчетливые портретные черты есть и в других партиях: рыбак, рыцаря Хульдбранда, Бертальды, священника.

С помощью особенных, индивидуализированных

штрихов композитор фиксирует внимание на смысловых кульминациях сказки. Эти штрихи сразу же приобретают значение лейтмотивов. К ним относятся, например, момент заклания Ундины (предупреждение о роковой связи ее судьбы с верностью Хульдбранда, финал первого акта), момент таинственных появлений и исчезновений Ундины в речном тумане и некоторые другие.

В «Ундине» (как и в «Фиделио» Бетховена) форма зингшпиля, то есть чередование разговорных диалогов и музыки, явно сковывает внутреннюю динамическую тенденцию последней. Но все же Гофману удалось создать впечатление целостной композиции. Это очень чутко отметил Вебер в своей рецензии на «Ундину»: «Она действительно представляет собою нечто монолитное, и после многократного прослушивания рецензент не может припомнить ни одного места, где он хотя бы на один момент вышел из того магического круга образов, который вызвал в его душе композитор. Да, композитор так властно от начала и до конца возбуждает интерес к музыкальному развитию, что действительно после первого прослушивания схватываешь целое, а отдельное исчезает с истинно художественной невинностью и скромностью»¹⁰².

Этому впечатлению в принципе способствует то же самое, что впоследствии обосновано было Вагнером, как основные условия музыкальной драмы; конечно, у Гофмана эти новые условия еще только формируются, мирно сосуществуют с традицией номерной оперы. В какой же форме музыкальное развитие действительно присутствует в «Ундине»? Во-первых, оно выражается в стремлении композитора объединить множество различных эпизодов в целостные широкие композиции. Здесь Гофман прежде всего прилежный ученик Моцарта, стремящийся распространить принцип построения моцартовских финалов на целые действия оперы. Во-вторых, развитие выражается в системе музыкально-тематических реминисценций. В этом отношении Гофман идет значительно дальше Моцарта. Почти все важные музыкальные темы, характеризующие Ундину, проходят в опере неоднократно, причем нередко возвращаются в новых вариантах. Моменты особенно многозначительные

¹⁰² Weber Carl Maria von. Über die Oper «Undine». — In: Kunstansichten. Ausgewählte Schriften. Leipzig, 1969, S. 137.

становятся, как уже упоминалось, лейтмотивами с очень емкой — в вагнеровском духе — семантикой. Однажды закрепившись в связи с определенной ситуацией, они затем возвращаются, неся большую смысловую нагрузку. В качестве примера укажем на мелодраму Хульбранда в третьем действии. Внутренняя борьба и страх, вызванные в его душе мыслью об измене, выражены репликами, которые чередуются с лейтмотивными «напоминаниями» оркестра: проходят темы Бертальды, затем темы заклęcia и прощания Ундины, потом снова тема Бертальды, наконец, бодрая маршевая тема Хульбранда, означающая преодоление страха и сомнений. Другой еще более многозначительный момент — последнее появление Ундины и исполнение ее заклęcia (третье действие, финал): весь этот эпизод основан на развитии таинственной темы туманного облака — символа загадочной природы девушки-русалки.

Можно заметить, что главные стремления Гофмана, как музыкального драматурга в широком смысле слова совпадают с его идеалами в области инструментальной музыки. Выше мы отметили их как концепционность, множественность и единство, внутреннюю связь. Все это, как мы пытались показать, органически связано с общей эстетикой Гофмана. И все это свидетельствует о тесной связи гофмановской эстетики, как общей, так и музыкальной (в данном случае оперной), с эволюцией европейской музыки от начала к середине XIX столетия.

В эпоху расцвета европейского музыкального романтизма XIX века многое в творчестве немецких литературных основоположников этого течения казалось непреносимо устаревшим, почти карикатурным в своей старомодности. С особенной прямоотой это выразил Гейне: «В самом деле, — писал он, — это постоянное воспевание рыцарских доспехов, боевых коней, владелиц замков, достопочтенных цеховых мастеров, карликов, оруженосцев, замковых часовен, любви, веры — и как там еще называется — вся эта средневековая ветошь в конце концов стало нам в тягость»¹⁰³. Гейне, как обычно, полемически заостряет свою мысль, но вместе с тем высказывает нечто очень существенное. Устаревание некото-

¹⁰³ Гейне Г. Романтическая школа. Цит. изд., т. 6, с. 253.

рых сюжетов, их тяжеловесной романтической символики (к тому же огрубляемой в условиях оперной сцены) не могла превозмочь даже гениальная музыка. В операх Вагнера громоздкие мифологические сюжеты в гораздо большей мере принадлежат своему времени, чем музыка с ее живой, нестареющей эмоциональностью.

Устаревали, конечно, не только сюжеты, но и вся атмосфера рафинированной книжной философичности и отвлеченности, которую культивировали ранние немецкие романтики. В этом процессе Гофман выступает как явление очень значительное. То, что он отобрал из наследия своих старших литературных современников, хотя и не было вполне однородным, но, несомненно, концентрировало в себе самые жизнеспособные элементы этого наследия. Какая-то могучая и коренная сторона его таланта, при всей неуравновешенности психики, сохраняла в нем трезвый критицизм и прочную связь с жизнью. Его неистовое фантазерство, мечтательность, любые эксперименты ищущей мысли не теряли главных ориентиров, не давали себя погубить в лабиринтах надуманных абстракций. Развивая открытые романтизмом новые творческие возможности, поражая современников смелостью исканий, Гофман вместе с тем оставался учеником и во многом продолжателем гуманистического искусства предшествующего столетия. Вот почему его творчество образует прочное историческое звено, соединяющее зрелый романтизм середины XIX века и с духом Моцарта — Бетховена, и с той новой волной, которую обозначил на рубеже столетий ранний немецкий романтизм.

Одно из своих лучших и самых типичных произведений Шуман назвал «Крейслерианой». Это не было капризом фантазии: в Гофмане он видел своего духовного собрата. Напомним, что «поэтическое будущее», которое Шуман отвоевывал как композитор и как публицист, он неразрывно связывал с защитой и утверждением самого великого в «недавнем прошлом». Он прежде всего имел в виду Бетховена, но также и Шуберта. К этому необходимейшему «недавнему прошлому» принадлежал и Гофман.

*1970—1971. Глава первая в журнальном варианте
опубликована в «Советской музыке», 1973, № 3,
остальное публикуется впервые.*

ИЗ ИСТОРИИ НЕМЕЦКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКИ XIX ВЕКА

Людвиг Рельштаб

Пожалуй, не было не только в Германии, но и во всей Европе середины прошлого века более активного и упорного противника романтической школы, чем Людвиг Рельштаб (1799—1860). Вместе с тем многие качества этого писателя делали его особенно привлекательным именно для молодой прогрессивной художественной среды, в том числе и для поборников новой волны музыкального романтизма. Прежде всего привлекал литературный талант Рельштаба: живость, яркая образность его статей; поэтическое воображение, всегда соединявшее рассуждения, теории с атмосферой искусства; привлекал юмор Рельштаба, ироническая колкость его суждений, полемический темперамент, то и дело нарушавший «приличия» и вызывавший сенсации.

В двух случаях полемические атаки Рельштаба явились не только литературными происшествиями, но и привели к вмешательству властей и к судебным разбирательствам.

Первый из этих случаев связан с триумфальными гастрольями на берлинской оперной сцене Генриетты Зонтаг (начались 3 августа 1825 года спектаклем «Итальянка в Алжире» Россини). В противоположность восторженным дифирамбам Рельштаб выступил с сатирической новеллой под названием «Генриетта, или прекрасная певица. История наших дней, изложенная Фраймундом Цушауером». В новелле под вымышленными именами действовали реальные персонажи из берлинского околотеатрального мира, чьи маски были достаточно прозрачными. Вполне ясен был и смысл избранного Рельштабом псевдонима: он означал, что автор выступал как бы от имени «свободного» зрителя (Freitum — свободные уста), то есть не связанного с психо-

зом всеобщего восторга. Рельштаб отнюдь не отрицал достоинств певицы, но находил, что она, отдавая решительное предпочтение виртуозным партиям, разменивает свой талант на пустяки и угождает публике с ничтожными запросами. Дерзкая брошюра, появившаяся на прилавках в марте 1826 года, воспринята была как недопустимое оскорбление певицы, театра и многих, в том числе видных меломанов. Тираж был конфискован. Но этим дело не кончилось. Среди оскорбленных был британский посол, под нажимом которого в начале 1827 года Рельштаб был отдан под суд. В слушании на стороне обвиняемого участвовали известные деятели литературы, в том числе Э. Т. А. Гофман, А. Шамиссо, К. Зимрок. Все же Рельштабу пришлось отсидеть около трех месяцев в берлинской тюрьме Шпандау.

В 1827 году Рельштаб выпустил еще более острый критический очерк «О моем отношении как критика к господину Спонтини как композитору и генеральному музикдиректору в Берлине вместе с некоторыми веселыми добавлениями». Автор упрекал главу берлинской оперы в небрежном отношении к делу, в особом внимании к постановкам своих собственных опер в ущерб другим спектаклям; отмечалось также, что Спонтини-композитор снизил требования и к самому себе. Брошюра послужила для автора «Весталки» началом длительной и упорной тяжбы с Рельштабом. История закончилась новым судом, в результате которого критик снова отсидел в тюрьме несколько месяцев (1836).

Весьма существенным было то, что Рельштаб, боровшийся против тогдашних «левых», одновременно и с еще большей определенностью выступал против всех видов обывательской профанации искусства, против всеильной моды, угождения низкопробным вкусам. Подобно Гофману, он, презирая филистерское музыкальное «болото», всегда апеллировал к опыту, к нравственным и эстетическим критериям великих художников прошлого. Последнее воспринималось не как чистые декларации, но как внутренняя убежденность человека подлинной духовной культуры, владеющего ею широко и органично.

Отец Людвиг, Фридрих Рельштаб (1759—1813) был известным в свое время музыкальным деятелем. Нотный издатель, педагог, композитор, он выступал вместе

с тем и как музыкальный писатель, постоянно печатался в газете «Vossische Zeitung» (в этой роли сын явился его непосредственным преемником). Дом Фридриха Рельштаба привлекал к себе как один из музыкальных центров Берлина; здесь любители и знатоки серьезной музыки еженедельно слушали первоклассные симфонические и камерные программы. Людвиг Рельштаб, учившийся вначале у отца, получил затем солидную школу музыкальных знаний у Людвиг Бергера и Бернхарда Клайна; оба были отличными профессионалами, но и вместе с тем музыкантами устойчиво консервативного склада, что, по-видимому, в сильной степени повлияло и на взгляды ученика. Однако разносторонние дарования Рельштаба очень рано вывели его за узкие пределы чисто музыкантских интересов. Его увлекает литература, театр, философия искусства. Он общается с Гете, Жан Полем, Людвигом Тиком, слушает лекции у братьев Шлегелей. В Вене в 1825 году через Грильпарцера знакомится с Бетховеном и пытается заинтересовать его своими оперными сюжетами. Литературное наследие Рельштаба, изданное в 24 томах, — это объемистые романы, стихи (напомню, что десять из них положены на музыку Шубертом), оперные либретто, музыкальные новеллы, огромное количество музыкальных и театральных рецензий. О работоспособности Рельштаба говорит тот факт, что он, не прекращая регулярной работы в газетах, еженедельно выпускал свой журнал «Iris im Gebiete der Tonkunst» (1830—1841), где почти все публикации принадлежали ему самому.

В этой творческой живости и разносторонности Рельштаба разгадка того на первый взгляд странного факта, что к нему тяготели не только единомышленники из стана солидных сторонников традиции, но и постоянно уязвляемые им молодые романтики. В 1832 году, направляя Рельштабу на суд одно из своих первых изданных произведений, Шуман писал ему: «Пожеланием, чтобы значительность и свежесть, которыми веет от каждой страницы «Iris», никогда не были утеряны, чтобы Вы могли и впредь мощно подавлять все пошрое и болезненное, заканчиваю я эти строки, являющие собой первое соприкосновение с достойным глубокого уважения умом»¹. Через два года, уже после того как Шуман

¹ Шуман Роберт. Письма. М., 1970, т. 1. с. 154—155.

на себе самом испытал язвительную иронию Рельштаба, его крайнюю предвзятость ко всему новому, шумановский журнал ставил редактору «Iris» в заслугу борьбу против равнодушной критики. По словам автора «Журнального обозрения» NZfM («Neue Zeitschrift für Musik»), Рельштаб был «первый, кто без опаски, терпеливо, при этом успешно положил предел тому направлению, по которому немцы начали следовать за итальянцами и французами. Этим он одновременно начал наступление против охлаждающего стиля критики, против духа нерешительности, который прикидывается беспристрастностью, чтобы скрыть бесхарактерность»² (разрядка моя. — Д. Ж.). Но шумановский журнал решительно спорит против навязываемого Рельштабом эстетического единообразия. Иронически обыгрывая название «Iris» (радуга), журнал давидсбюндлеров называет его «одноцветным». Сам Рельштаб, говорится в «Обозрении», «не потребовал бы от Шиллера, чтобы тот оставил ненаписанным своего стоголосого «Валленштейна» только потому, что артисты «Winkeltruppe» не в состоянии его исполнить; не верится, что он [Рельштаб] стал бы внушать путешественнику, направляющемуся, например, в Грецию, что тот находится на ложном пути только потому, что он сам стремится попасть на север. Различные усилия требуют различной пищи, и мы все идем не по одной и той же дороге»³. И вместе с тем автор «Обозрения» недвусмысленно намекает на то, что Рельштабу и молодым хорошо было бы не враждовать, а быть вместе, что, в сущности, его предостережения против различного рода крайностей и эксцентричностей

² NZfM, 1834, N 50, S. 198. В подчеркнутых словах — явный намек на популярную среди немецких музыкантов первой половины XIX века лейпцигскую газету «Allgemeine musikalische Zeitung». К тридцатым годам это издание в значительной мере утратило ту привлекательность и авторитетность, которыми оно более всего обязано было своему основателю Иоганну Фридриху Рохлицу. В период редакторства Г. Финка (1818—1841) газета стала вялой, безразличной, академически сухой. Именно безразличие позволяло Финку время от времени заигрывать с либеральными идеями, проявлять внешнюю терпимость и объективность при полном равнодушии к существу дела.

³ Ibid.

могли бы быть восприняты молодыми с благодарностью и пользой»⁴.

Это явное желание подружиться с лидером берлинской критики не в малой степени обусловлено было его чутким откликом на первые номера NZfM. «Особенно радует нас, — писал редактор «Iris», — что это новое издание не отдает свои страницы одному лишь узкому роду грамматической критики, что оно намерено свободно обращаться к различным видам восприятия искусства, в частности таким, как поэзия, юмор. Ибо критика только при том условии может стать более живой, если она цветет и растет вместе с искусством; наш век уверен в этом больше, чем прошлые десятилетия»⁵.

*

Как теоретик и критик оперного искусства Рельштаб был во многом близок к Гофману. Разделяя некоторые «идеальные» представления Гофмана, касающиеся важнейших условий художественного синтеза, он вместе с тем впадал в противоречия, проистекающие именно из этой «идеальной», точнее говоря, из слишком теоретичной и ограниченной концепции. При этом Рельштаб, имевший возможность наблюдать развитие принципов музыкальной драмы вплоть до Верди и Вагнера, не только не разрешил этих противоречий, но даже значительно усугубил их. По отношению к реально развивавшимся экспериментам в данной области он становился все более скептическим. Рядом с его критическими статьями собственные попытки Рельштаба-драматурга вступить в соавторство с некоторыми композиторами, причем с такими ярко выраженными театральными композиторами, как Вебер или Мейербер, представляются крайне непоследовательными. Скептицизм Рельштаба был вероятно следствием его крайне узкого, догматического понимания некоторых, в сущности, очень серьезных и важных предпосылок музыкальной драмы; кроме того, скептические суждения критика, несомненно, были сгущенным и односторонним отражением тех реальных трудностей и противоречий, которые сопутствовали в XIX веке оперным реформам.

⁴ NZfM, 1834, N 50, S. 198—199.

⁵ Iris, 1834, N 22, S. 87.

Музыка, по убеждению Рельштаба, способна органически соединиться со словом и действием только при условии, если главенствующей останется музыка — ее специфика, ее законы, границы ее возможностей. Малейшие претензии литературной или театральной сторон оперы на самостоятельность критик считал порочными. Вагнера он упрекал за то, что в его операх «поэт получает недопустимый перевес над музыкантом и разрушает красоту музыки, ее органичность...»⁶. Диктующая свои законы музыка требует, чтобы слово и сценическое действие были очищены от всего, кроме обобщенного выражения чувств. Возможность такого очищения и такой концентрации Рельштаб видит только в античном мифе, а идеальный пример слияния мифа и музыки — в операх Глюка. Почти повторяя Гофмана («Поэт и композитор»), критик утверждает, что в истинной музыкальной драме почти все должно быть понятно без слов, из одних лишь ситуаций, передаваемых чистой музыкой. Поэтому необходимо, чтобы в опере речь была максимально сжатой, простой, без рассуждений и без литературных красот. Действию надлежит быть более схематичным, наглядным, чем в драме разговорной. Музыкально-сценическое развитие в опере только тогда естественно, когда оно непрерывно, сосредоточено на самом себе, направлено только к главной цели. Обычные в оперной практике требования, чтобы у каждого из главных персонажей была своя ария, а то и две, Рельштаб считает «смертельным ударом» для оперы как для музыкально-драматического целого⁷.

Некоторые из отмеченных требований можно с достаточным основанием считать защитой прогрессивных оперных идеалов своего времени. Кажется, что эти требования прямо и непосредственно ведут к тому типу серьезной и художественно многосторонней оперы, который шаг за шагом вырабатывался и в теории и в практике театра XIX века. Однако с этой тенденцией решительно спорят консервативные представления Рельштаба о допустимых границах и возможностях оперы, в частности, о границах музыки.

⁶ Цит. по кн.: Franke Wolfgang. Der Theaterkritiker Ludwig Rellstab. Berlin, 1964, S. 95. В дальнейшем сокращенно: Franke.

⁷ Franke, S. 70.

Если выражение возвышенного вполне убеждает его в мифе, то уже сюжет исторический представляется ему антимузыкальным. Критикуя оперу Спонтини «Агнес фон Хорхеншауфен», он замечает: «Когда немецкий король поет арию, это неизбежно кажется смешным. Для большой оперы исторический сюжет совершенно неприемлем. Она должна создаваться из мифа. Исторически четкая определенность решительно противится всеобщности мира чувств, который должен господствовать в опере»⁸. В этом высказывании соединились два характерных для автора упущения. Во-первых, полное игнорирование условности оперного жанра, допускающего такое соединение музыки с реалиями жизни, какое невозможно ни в драме, ни, тем более, в жизненной натуре. Во-вторых, чрезвычайно узкое представление о том материале, который доступен музыкальному театру, даже при непрременном требовании «возвышенности», небудничности. Здесь Рельштаб явно консервативнее Гофмана. Для автора «Ундины» «музыкальным» может стать только поэтичное, высокое, но это последнее вовсе не отделено жесткой преградой от обыденного. Оно лишь одухотворяет, романтизирует обыденное. Гофман говорит, в частности, о правомерной связи «трагического» и «комического», что создает захватывающий душу «тотальный эффект»⁹. Рельштаб, наоборот, считает, что комическое лежит вне сферы музыки.

Интересен спор Рельштаба со статьей А. Кеферштайна (псевдоним — К. Штайн) «Опыт определения комического в музыке», напечатанной в журнале «Säcilia» (Майнц, 1834). По мнению берлинского критика, в музыке без слов или каких-либо литературных комментариев обнаружить комическое невозможно. Этот элемент лишь привносится извне как ассоциации или сравнения,

⁸ Franke, S. 68. Теоретическим установкам Рельштаба в полной мере соответствовало лишь его либретто «Дидона». Музыка Б. Клайна на этот текст написана в духе Глюка. Однако среди оперных проектов, которые Рельштаб предлагал Бетховену, Веберу, Бергеру, были сюжеты исторические и «романтические», например «Аттила», «Генрих VIII», а также старошотландский сюжет, во многом близкий к романам Вальтера Скотта. С Мейербером он работал над оперой «Лагерь в Силезии».

⁹ Гофман Э. Т. А. Поэт и композитор. — Цит. по кн.: Серапионовы братья. М., 1929, с. 109.

хотя часто это и происходит несознательно¹⁰. У Шумана статья Кеферштайна вызвала, наоборот, глубокое сочувствие. Он убежден в том, что границы музыки гораздо шире, чем думают многие. Бетховен и Шуберт умели переводить на язык звуков «каждое жизненное явление». С шутливой запальчивостью он пишет, что в некоторых «Музыкальных моментах» Шуберта «словно видит неоплаченные счета портного»¹¹. Но все примеры в цитируемой заметке направлены как раз к тому, чтобы доказать возможность передать комическое или характерное средствами самой музыки.

Рельштаб упорно придерживается противоположной точки зрения, которая, если применять ее последовательно, означает полное отрицание любых видов литературно-музыкального синтеза, в частности, неправомерность всей вокальной музыки, в том числе оперной. Для него приписываемая музыке способность выражать что-либо из мира понятий или чувственных представлений на самом деле — не более чем вспомогательное средство, которое к самой музыке никакого отношения не имеет. В таком средстве нуждается лишь неподготовленный слушатель или бездарный композитор, подменяющий силу музыкального воздействия внешними ассоциациями. Между тем «своей наивысшей силы музыка достигает только если выражает себя самое»¹². Это «себя самое» Рельштаб мыслит только как некий вечный и неизменный «абсолют», как сферу отфильтрованных и максимально обобщенных возвышенных чувств. В этой теоретической установке, к которой Рельштаб возвращается многократно, заключен исходный момент всей его оперной критики, а также его оценки многих явлений современной музыки в других жанрах. Если что и выручало редактора «Iris», то (как это ни парадоксально) его непоследовательность. Живая художественная впечатлительность и широта интересов писателя-театрала-музыканта порою успешно спорили с догмами теоретика.

Результатом этого противоборства была частая перемена критериев, аспектов. При сохранении некоторых главных тенденций конкретные оценки оказывались

¹⁰ Iris, 1834, N 29, S. 113—114.

¹¹ Шуман Р. Комическое в музыке. — О музыке и музыкантах. Собр. статей. М., 1975, т. 1, с. 111.

¹² Iris, 1835, N 7, S. 25—27.

разными по акцентам; порою они кажутся неожиданными.

Оценивая «Эврианту» Вебера, Рельштаб исходил прежде всего из достоинств этого произведения как музыкально-театрального целого. В этом качестве критик воздает опере должное, называет ее «самобытнейшим», «самым монументальным по стилю, самым глубоким по воззрениям»¹³ оперным произведением Вебера. Но когда критик сравнивает оперы Вебера, соотношение ценностей оказывается уже несколько иным. «Фрейшюца» Рельштаб считает более «театральным», чем «совершенным»; в этой опере, как ему кажется, смелость часто идет в ущерб прекрасному и носит только внешний характер. Однако Вебер по мере своего развития все более и более приближался к «очищенной красоте». Кульминацией в этом процессе явился «Оберон». Здесь — «прекрасная картина обузданных сил», здесь «композитор удерживает свободное чувство в пределах меры, ясности, простоты и естественности»¹⁴.

Оберу и Буальдье Рельштаб готов простить их не очень значительную музыку только потому, что они удачно пользуются ею для создания динамичного, хорошо скомпонованного спектакля. В финалах опер Обера критик ценит умение все время поддерживать и развивать интерес к происходящему и звучащему на сцене. Между тем его первые впечатления от гораздо более театрального Мейербера резко отрицательны. В «Роберте-Дьяволе» он подчеркивает лишь «нагромождение кричащих эффектов»¹⁵. Отзыв о «Гугенотах» мягче. Отмечаются лишь преувеличения в инструментальных соло. При этом Рельштабу явно нравится либретто Скриба — драматичное, обрисовывающее определенные характеры. В 40-е годы он настойчиво стремится сотрудничать с Мейербером. В 1844 году состоялась премьера ими совместно написанной оперы «Лагерь в Силезии»; в 1847 году Рельштаб предлагает автору «Гугенотов» мифологический сценарий с участием норн и валькирий; кроме того, он переводит на немецкий язык текст «Пророка». Едва ли это тяготение к Мейерберу могло быть

¹³ Franke, S. 80.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid., S. 88.

вызвано только узкопрактическими интересами, то есть желанием во что бы то ни стало выступать в качестве оперного драматурга. Скорее можно предположить, что перед лицом неопровержимых творческих удач автора «Гугенотов» художественные стимулы оказались в Рельштабе сильнее, чем догмы теоретика оперы.

Но если это так, то не вполне понятным становится его крайне сдержанное, явно несправедливое отношение к Верди. В «Трубадуре», «Травиате», «Риголетто» он оценивает выразительность отдельных номеров и эпизодов, но почти не замечает важнейших принципиальных достоинств этого мастера оперы. Он остается нечувствительным именно к тому, в чем Верди явно идет навстречу принципам Рельштаба: к музыкально-драматургической цельности, к выразительной силе самой музыки и ее тесному соединению со словом. Рельштаб как бы все время колеблется — чему придать решающее значение у Верди: драме как таковой или музыке, столь часто уклоняющейся от «абсолюта».

Вагнера Рельштаб суммарно охарактеризовал так: «большой талант при больших заблуждениях, но последние всегда связаны со стремлением к благородному и достойному»¹⁶. В отзывах об отдельных произведениях преобладает, однако, критика «заблуждений». В ней характерно соединение общей предубежденности Рельштаба против реформ как оперных, так и чисто музыкальных, и замечаний, связанных с действительно уязвимыми моментами вагнеровских исканий. Уже в рецензии на «Риенци» говорится, что вагнеровской опере не хватает действия и мотивировок; кроме того, в «музыкальных мыслях» композитора критику не нравится обилие хроматических ходов, избыточность гармонических средств, слишком частое приближение к «границам тональности»¹⁷. В дальнейшем Рельштаб указывает на недостатки оперных форм Вагнера: «Музыка теряет способность воздействовать с помощью разграничения и противопоставления жанров», «собственно мелодические задачи становятся неразличимыми, например, при сближении арии и ариозо», «получается, что хоть он [композитор] и всегда пишет мелодически, но редко создает настоя-

¹⁶ Franke, S. 92.

¹⁷ Ibid.

щие мелодии, то есть такие, которые соответственно ритмически расчленяются и завершаются»¹⁸.

Этим замечанием Рельштаб прикоснулся к одному из центральных вопросов оперного реформаторства, вопросу, для которого никогда не существовало единственного, универсального решения. Номерная опера не удовлетворяла сторонников сквозного музыкального действия (мы видели, что и Рельштабу с его явным перевесом чисто музыкальных требований казались навязчивыми обязательные арии); с другой стороны, всех тех, кто стремился с наибольшей последовательностью утвердить закон музыкальной «непрерывности», подстерегала опасность беспредельной деформации и нивелировки музыкальных форм, иначе говоря, опасность композиционной аморфности. Вагнер был первым, кто пожал плоды этого рода радикализма. И в этом смысле критика Рельштаба оказывалась весьма дальновидной.

*

Борьба Рельштаба против музыкального романтизма, который он назвал «школой заблуждений»¹⁹, отчетливее всего проявилась в его высказываниях о Шумане, Шопене и других близких им авторах инструментальной музыки.

Рецензию на шумановский фортепианный цикл «Бабочки» ор. 2 критик использовал почти исключительно для того, чтобы высказать свое отрицательное отношение к программной музыке. О самом произведении, где уже так сильно ощущается оригинальность и богатство воображения автора, не сказано ни слова. Поэтическая идея цикла²⁰ «сама по себе прекрасна, — говорит Рельштаб, — но ее следовало бы воплотить в [соответствующую] художественную форму». Здесь же это только «случайные, субъективные» ассоциации, «шифр, к которому недостает ключа». Но если и есть ключ (комментарий композитора), он дает лишь внешнее представление о музыке, оставляя многое неразгаданным. «Художественное произведение, — обобщает Рельштаб, —

¹⁸ Franke, S. 93.

¹⁹ Iris, 1834, N 23, S. 91.

²⁰ Программа «Бабочек» навеяна сценой бала-маскарада из романа Жан Поля «Озорные годы». Шуман описал свой замысел в письме к Рельштабу от 19 апреля 1832 г., см. сноску 1.

должно быть целиком и полностью понятно само по себе, но не с помощью чего-то привносимого извне. Душа должна жить в нем самом, но не за его пределами...». Критик заканчивает рецензию следующими отчасти шутливыми, но и вместе с тем многозначительными словами: «С любовью и дружбой протягиваю я руку поэту, даже если это лишь поэт в звуках; музыканту я также протягиваю ее, но вооруженную острой рапирой и готовый к дуэли»²¹.

И все же «поэта в звуках» Рельштаб здесь явно не заметил. Иначе говоря, не уловил следов романтических жизненных впечатлений композитора в самой музыке. Предвзятость, обусловленная консервативностью критика, помешала ему войти в мир новой музыкальной образности и адекватно понять произведения молодых романтиков. Эту новую образность Рельштаб всякий раз принимает за нечто иное, чуждое ее внутренней сущности. В одних случаях она кажется ему тем же самым виртуозным щегольством, которое он с достаточным основанием порицал у модных пианистов. Не всегда сразу уловимое, но коренное отличие такого рода виртуозности от новых приемов романтического фортепианного стиля обычно остается за пределами понимания Рельштаба. В других случаях новая образность кажется ему показной экстравагантностью, манерностью или желанием придать мыслям внешнюю нарядность. Наконец, новую музыкальную экспрессию, новую красочность он принимает за оригинальничанье или страсть к неожиданному эффекту.

Едва ли в истории художественной критики можно найти более удивительные случаи опрометчивых суждений, чем отзывы Рельштаба о пьесах молодого Шопена. В мазурках ор. 7, по мнению критика, уже полностью обнаруживается склонность композитора «писать изысканно и неестественно»²². Рельштаб готов признать, что в шопеновских «странностях» порою есть некое очарование, но ему кажется, что это «странное» приобретает у композитора самодовлеющий характер. «В поисках раздражающих уши диссонансов, мучительных переходов, режущих модуляций, отвратительных вывихов мелодии

²¹ Iris, 1832, N 21, S. 83.

²² Iris., 1833, N 28, S. 111.

и ритма — во всем этом композитор неутомим и, хотелось бы сказать, неистощим. Изыскивается все, что только можно выдумать, лишь бы продемонстрировать причудливую оригинальность; это, главным образом, необычные тональности, неестественное расположение аккордов, в высшей степени своевольное отношение ко всему, что касается аппликатуры»²³. Уговаривая Шопена не предаваться внешнему украшательству, Рельштаб напоминает о «безобразных дамских будуарах, увешанных прозрачными тканями и лентами»²⁴. Он спрашивает: думает ли автор, что безвкусные изображения божьей матери в пышных одеждах с жемчугами и бриллиантами благодаря этой «роскоши» приобретают ранг творений искусства? Неужели он не видит, как просто одевает своих героев Рафаэль и насколько еще проще обличье героев античности? Главную причину самообмана композитора критик видит в том, что у него, как и у многих молодых, творчество слишком рано выходит из-под контроля мастера. «Если бы г-н Шопен показал этот свой опус мастеру, последний, надеюсь, разорвал бы его и бросил на пол, что мы и хотим сделать в данном случае символически»²⁵.

Общеизвестны случаи, когда непонимание нового в искусстве вызывалось слишком резким отрывом художника от сложившейся традиции — как в творчестве, так и в нормах восприятия. Шопен, как мы знаем, не был реформатором революционного склада, наоборот, его не без основания считали одним из самых «классических» романтиков своего времени. Это придавало его музыке особую убедительность, общезначимость, какие не были

²³ *Iris*, 1833, N 28, S. 111.

²⁴ *Ibid*.

²⁵ *Ibid.*, S. 112. Приблизительно так же оценивает Рельштаб шопеновские ноктюрны ор. 9, этюды ор. 10, мазурки ор. 17, Болеро ор. 19. В рецензии на ноктюрны мы читаем: «...там, где Фильд улыбается, г-н Шопен делает оскаленную гримасу, где Фильд вздыхает, г-н Шопен стонет... Фильд делает к своей пище некую приправу, у г-на Шопена руки полны кайенского перца» (*Iris*, 1833, № 31, S. 121—122). Откликнувшись на критику своей позиции со стороны шумановского журнала, Рельштаб прежде всего заявляет, что он вовсе не противник художественного прогресса, но в одном пункте решительно не согласен с журналом бюндлеров; этот пункт — отношение к Шопену. Все, к чему устремлен Шопен, «заблуждения, присущие несомненному таланту» (*Iris*, 1835, № 9, S. 34).

свойственны, например, Берлиозу. Шопен на эстраде и в музыкальных салонах покорял весьма различную публику, хотя и не обладал гипнотизирующей артистической силой Листа или Паганини. Вместе с тем уже его современники улавливали редчайшую оригинальность Шопена, ничего общего, впрочем, не имевшую с экстравагантностью или щегольством. Отзывы Рельштаба свидетельствуют о том, насколько трудной была борьба против консервативных предубеждений, далеко не столь в те времена очевидных, как это может показаться в наши дни.

Однако художественная впечатлительность Рельштаба расшатывала его предубеждения. Особенно глубоко воздействовало на него искусство Листа. Артистическая индивидуальность Листа, при всей ее, казалось бы, непереносимой для Рельштаба неистовой романтичности, покорила его, взяла в плен. На гастроли прославленного артиста в Германии в 1848 году он откликается целой серией восторженных рецензий. Кроме того, он печатает биографию Листа и обобщающую статью под названием «Лист — событие общественной жизни»²⁶. Речь идет здесь главным образом о Листе-исполнителе, но уже затрагивается исполнение его собственных транскрипций и тем самым отчасти обрисовывается направление Листа как композитора.

Волна новых впечатлений поколебала у критика его одноплановое представление о новейшей фортепианной технике. Он видит, что у Листа сложная фортепианная фактура — не «наряд», но выражение «страстно бурлящего духа». В этом, собственно, и заключается «чародейство» артиста, умеющего увлечь кого угодно. Лист заставляет его поверить в то, что он решительно отвергает у многих других: в роль личного, субъективно-эмоционального начала в искусстве. Преимуществом старых классиков он считал способность несколько отъединиться от предмета изображения, пожертвовать непосредственностью или характерностью ради «чистой красоты». Листу он ставит непосредственность в заслугу. Описывая интерпретацию «Лесного царя» Шуберта, Рельштаб указывает на удивительное слияние предмета изобраа-

²⁶ Статьи Рельштаба о Листе см. в кн.: Rellstab L. Franz Liszt. Berlin, 1842. В дальнейшем сокращенно: F. Liszt.

жения и интерпретации: на эстраде не виртуоз, не декламатор, не певец, перед нами реально переживаемое жуткое событие. Артистизм по-новому наполняется силой человеческого чувства. Критик, сам того не желая, утверждает одну из важнейших тенденций романтического в искусстве.

Но размышления Рельштаба о Листе этим не исчерпываются. Он стремится разглядеть и негативные стороны явления. При этом именно в результате увлеченности, растроганности вглядывается в них пристальнее. Душевная активность Листа и покоряет и пугает его. Она благотворна в том смысле, что ведет художника вглубь, в то время как нередко в искусстве свежие жизненные силы остаются только легкой морской пеной и могут быть утеряны. Но уводя вглубь, эта душевная сила вместе с тем касается каких-то скрытых и «опасных глубин»; она затрагивает демоническое в человеке, которое «может пробудиться из своей скорее случайной, нежели вполне повинующейся дремоты, — пробудиться к произвольной свободе»²⁷.

И вот сам Рельштаб, словно преодолевая свою «дремоту очарования», бьет тревогу. Как бы не вырвались на свободу драматические противоречия возвышенного и «демонического», как бы не заиграла, не устремилась вперед неконтролируемая стихия!

Все опасности, как замечает не только один Рельштаб, происходят от беспокойного Парижа. Но в чем сущность этого беспокойства? В ответе Рельштаба на этот вопрос есть и исторически верное и опрометчивое. Он прав, когда пишет о жажде все более острых ощущений, о пресыщенности, которая уже ничем не в состоянии удовлетворить себя, «и поэтому думает только о средствах исключительных, чтобы вновь разжечь восприимчивость»²⁸. Здесь обобщения Рельштаба вполне совпадают с бальзаковскими²⁹. Но он, конечно, неправ,

²⁷ Liszt F., S. 49.

²⁸ Ibid., S. 54.

²⁹ В «Златоокой девушке» Бальзак писал: «Светские люди рано изнашиваются. Занятые только поисками наслаждений, они скоро пресыщаются своими чувствами... Удовольствия подобны иным лекарственным снадобьям, чтобы они оказали постоянное действие, надо удваивать дозы и последняя из них несет в себе смерть или отупение». — Цит. по кн.: Бальзак об искусстве. М.; Л., 1941, с. 241.

когда объясняет нравы буржуазного Парижа 30-х годов якобы тлетворным воздействием французского либерализма, более того — идеями французской революции. Последние, проникнув из политики в область культуры и искусства, будто бы и породили художественное «опьянение», способствовали стиранию всех границ, ниспровержению всех «святых законов». В этих и подобных рассуждениях Рельштаб весьма далек от понимания истории. Гораздо ближе к истине был Гейне. Духовная близость романтизма 30-х годов освободительным идеям рубежа веков была его лучшей стороной, средоточием его социальной активности и антибуржуазности. С воздействием суетного Парижа времени Луи Филиппа связана не сущность этого течения, но только его уступки и компромиссы. Вероятно, их не избежал и Лист. Заслуга Рельштаба состояла в том, что Листа он увидел и понял не как кумира пышных салонов и бархатных лож, но прежде всего как носителя «страстно бурлящего духа». Именно в нем увидел он подлинную жизнь искусства, противостоящую пустому тщеславию и угождению ничтожным потребностям. И именно его он звал к еще более высоким вершинам, где, как ему хотелось бы, «бешеная страсть» уступит место «спокойному, глубокому познанию»³⁰. В этом призыве он очень сближается с Шуманом, хотя автор «Крейслерианы» никогда не представлял себе высшее в искусстве как успокоившееся и безмятежно гармоничное.

Таков был один из виднейших музыкальных критиков 30 — 40-х годов прошлого века Людвиг Рельштаб: увлекающийся художник и ретроград, спорщик, беспощадный к любым проявлениям музыкальной рутины и обывательщины, но одновременно настороженный, подозрительный и саркастичный по отношению ко всем экспериментам молодых. Рельштаб был необычайно активен, но всегда оставался на перепутье, не решаясь ни укрепиться на исходных позициях, ни двинуться вперед, сменив вехи. Может быть, поэтому его литературное наследие дает возможность хорошо обозреть весь спектр противоречий и колебаний в художественных процессах его времени.

³⁰ Liszt F., S. 53.

В 1832 году Гейне писал о Германии: «Неужели правда, что тихая, мечтательная страна вновь ожила, снова задвигалась? Кто бы мог это подумать до июля 1830 года!»³¹. Еще недавно, — вспоминал поэт, — вокруг него все спало. «Но только тела были скованы сном; души, томившиеся в них, как в темнице, сохраняли странное сознание»³². И то, что «томило душу», говорило о себе с большой определенностью. В Германии 20-х годов при всей убогости подцензурной печати, еще творили Гете, Жан Поль и Гофман, появлялась сатира Граббе, лирика Шамиссо и Гейне, аллегорическая публицистика Берне. Жизнь «Германии духа» не угасала и она прорывалась теперь к новой действительности. Она многое пересматривала и переоценивала, стремясь развеять туманы некоторых прежних очарований и иллюзий, нащупать для себя более прочные точки опоры. Лирическое самовыражение и горький сарказм, культ возвышенной и универсальной мысли, пафос благородного просветительства — все это получало новые акценты, все это в той или иной мере трансформировалось, обретая новые стимулы в общественной активности, солидарности, в реальном воздействии на жизнь.

Если обратиться к тем, чьи мысли об искусстве уже давали почувствовать Германию, «разбуженную пушками великой недели»³³, то непременно следует напомнить об авторе только что процитированных слов — о Генрихе Гейне.

Уже в своей ранней прозе, в «Письмах из Берлина» и в «Путевых картинах» Гейне как будто мимоходом дарит читателю удивительные по меткости и выразительности страницы о музыке. Более широко и более остро он высказывается о музыке в корреспонденциях из Парижа, прежде всего в циклах «Французские дела», «О французской сцене», «Лютетия» (30-е — начало 40-х годов).

Все эти корреспонденции, как известно, раньше

³¹ Гейне Генрих. Французские дела. Статья девятая. Собр. соч. в 10-ти т., 1956—1959, т. 5, с. 350. В дальнейшем сокращенно: Собр. соч.

³² Там же.

³³ Там же, с. 351.

всего появились на страницах немецкой прессы: в «Allgemeine Zeitung» (Айгсбуhr), в «Allgemeine Theater-Revue» и «Morgenblatt für gebildete Stände» (Штутгарт).

Генрих Гейне не был музыкантом. Он не походил даже и на тех типичных для Германии литераторов, которые умели и широко философствовать, и сочинять романы, и рассуждать о тональностях, аккордах, модуляциях. Был ли Гейне хоть в какой-нибудь степени причастен к специальным музыкальным знаниям? Едва ли, хотя юность его прошла в среде, где многие отлично знали музыку и разбирались в ее тонкостях. Во всяком случае Гейне не только не претендовал в этой области на суждения знатока, но и явно чурался таких претензий. О традиционных для немецкой музыкальной журналистики критериях профессиональной нормативности, об академических прописях он и знать не желает. Таков он, впрочем, и в своих высказываниях о театре и о живописи. Он недвусмысленно говорит о своей неприязни к «присяжным художественным рецензентам, критикующим всякое новое произведение по старым предвзятым правилам»³⁴. Он не переносит в высказываниях о музыке ни отвлеченного теоретизирования, ни «напичканных техническими выражениями»³⁵ описаний и советов; последние он называет «болтовней кастрированных знатоков»³⁶. Он не отрицает, конечно, присутствия в музыке «математически определенных законов», но ведь это «не музыка, а ее условия, подобно тому, как искусство рисования и учение о красках, или же палитра и кисть — не живопись, а только необходимое средство. Сущность музыки — откровение...»³⁷.

Удержим себя сразу же от соблазна доверчиво следовать за развитием этой мысли. В ней далеко не все одинаково убедительно, и не только в последних звеньях, но и в исходных положениях. Важно, однако, уловить доминирующий стимул; последний, как нам кажется, уязвим в гораздо меньшей степени, нежели порожденные им полемические аргументы. Здесь, как и всюду, ирония Гейне столь же остра, сколь и гиперболична.

³⁴ Собр. соч., т. 5, с. 193.

³⁵ Там же, т. 7, с. 286.

³⁶ Там же, т. 5, с. 195.

³⁷ Там же, т. 7, с. 286.

Конечно же не все в критике, основанной на специальных музыкальных знаниях, было пустословием. С другой стороны, мысль Гейне, что музыка — одно лишь «откровение», что «о ней нельзя дать никакого отчета»³⁸, что познание ее и критика ее, в сущности, ни на какие общие критерии опираться не могут, — эта мысль легко служит опорой тому, что более всего антипатично самому Гейне — пустословию, безответственным разглагольствованиям.

Почти не прикасавшиеся к «материи» музыки, к ее внутренним, собственно музыкальным элементам суждения Гейне, несомненно, теряли и в конкретности и в полноте.

Но вместе с тем иные аспекты, избранные писателем, были отнюдь не просто результатом недостаточности его специальных знаний и еще в меньшей мере выбором относительно легкого пути фельетонной журналистики.

Выбор этих иных аспектов был продиктован прежде всего позицией писателя, его представлением о том, какова самая актуальная, самая животрепещущая задача слова об искусстве. А это представление непременно должно было вызвать оппозицию к распространенному в Германии музыкальному гелертерству. Последнее пользовалось пьететом науки, солидной профессиональности, но ведь факт, что на практике гелертерская компетентность оборачивалась профанацией настоящей, знающей свое дело критики. Ибо слово о музыке она уводила из сферы духовной, эстетической, исторической в область мелочных технических рецептов и формальных описаний. И чем более укоренившимся был мнимый авторитет этой мнимо компетентной критики в глазах читателей, тем злее оттачивали свои полемические стрелы те, кому был вполне ясен этот обман. И Гейне был в этих своих атаках вовсе не одинок. Вспомним, что почти к той же самой гиперболе протеста прибег Шуман, воскликнувший устами Флорестана: «Долой музыкальные газеты!.. Лучший способ говорить о музыке — молчать о ней... Зачем заставлять читателей скучать? Почему не черпать из первых рук, самому иг-

³⁸ Собр. соч., т. 7, с. 286.

рать, самому сочинять?»³⁹. И Гейне, столь многим напоминающий шумановского неистово ироничного Флорестана, тоже не хочет докучать читателю, особенно если речь идет об искусстве. Он не только изобличает скучных педантов, он сам с подчеркнутой решительностью и бескомпромиссностью выступает как их антипод. Тип изложения, избранный Гейне в его корреспонденциях, можно было бы назвать фельетонным и газетно-болтливym, если бы автором этих текстов не был Гейне. И в самом деле, разве не перескакивает он с предмета на предмет, разве не перемешивает серьезные факты со слухами и анекдотами, разве не заменяет анализ хлесткими фразами, разве не скользит по эпохам, проблемам, великим личностям и творениям? Все это так, но одновременно и не так, благодаря гениально цепкой мысли Гейне, его поразительной интуиции, его литературному дару. Фельетонно легкая общительность писателя перестает быть тем, чем она обычно является, и сам по себе жанр приобретает существенно иной смысл, иное отношение к предмету, существенно иные функции.

Одна из этих функций — выражение непредвзятой, свободной, антидогматической мысли о жизни. Она возникает, разумеется, как элемент вторичный, то есть как результат по-новому увиденной сложности жизни, ее так часто ускользающей от внимания причудливой противо-

³⁹ Шуман Р. О музыке и музыкантах, т. 1, с. 260. Статью о фортепианных концертах Шопена, откуда мы цитируем высказывание Флорестана, Шуман напечатал в своем журнале в 1836 г., то есть всего за год до того, как в штутгартском «Theater-Review» появилось Девятое письмо «О французской сцене» с полемикой Гейне против «болтовни знатоков». Любопытно, что Гейне ради полемического эффекта прибегает к тому же парадоксальному выводу: лучшие аргументы в музыкальной критике — не рассуждения, а сама музыка. Писатель вспоминает, как однажды в Марселе за табльдотом два любителя дебатировали вопрос: кто больший мастер — Россини или Мейербер. Как только один высказывал предпочтение итальянцу, другой возражал ему, «но не сухими словами, а напевал какие-нибудь особенно красивые мелодии из «Роберта-Дьявола». Первый не находил иного более меткого возражения и пел в ответ несколько кусочков из «Севильского цирюльника». В итоге «вместо шумного обмена ничего не говорящими фразами они угостили нас чудеснейшей застольной музыкой, и под конец я должен был сознаться, что о музыке либо вовсе не следует спорить, либо спорить только на этот реалистический лад» (Собр. соч., т. 7, с. 287).

речивости. Но эта функция имеет и самостоятельный смысл — критический по отношению к иным способам познания. Пожалуй, ничто так не чуждо Гейне, как немецкое доктринерство, немецкая склонность к универсальной и прямолинейной систематичности, немецкое «давление концепции» (хотя теоретическое воображение самого Гейне, его дар обобщений и концепций отличались необычайным богатством). Публицистика Гейне намеренно взрывает это тяжелодумие, этот мнимо принципиальный педантизм; взрывает непринужденностью, свободой от схемы, личным тоном, подчеркивающим необязательность тех или иных суждений или приговоров, но прежде всего иронией. Гейневская ирония — в своем роде единственная и исторически особенная, ибо романтическая традиция соединилась в ней с новым, обостренным пониманием реальности и выражена была с пронзительной силой, доступной (во всяком случае в XIX веке) лишь одному Гейне. Последнее особенно заметно при сравнении корреспонденций Гейне с близкой им по стилю и по направленности публицистикой Берне, Гуцкова, Винбарга, Лаубе и других. Сарказм Гейне как бы магически лишает силы и престижа всякую мнящую о себе «окончательную истину», любое теоретическое зазнайство; эту разрушительную работу гейневской иронии его критики пытались заклеить как беспринципность.

Легкая литературная манера Гейне-публициста — это в известном смысле его человеческая сущность и его кредо. Здесь его жизнелюбие, то «эллинское», что он сам противопоставил «назарейству» — мышлению идейных догматиков, аскетов, спиритуалистов; здесь же и его скептичность, беспощадная трезвость, которые он сам считал неразлучным спутником возвышенной романтики. Отвечая тем, кто обвинял автора «Атта Тролля» в «глумлении над самыми святыми идеями человечества», Гейне писал: «Нет, именно потому, что эти идеи так величаво, с таким великолепием и ясностью сияют перед взором поэта, на него нападает неудержимый смех, когда он видит, как пошло, неуклюже и грубо воспринимаются эти идеи его ограниченными современниками. И поэт начинает издеваться над медвежьей шкурой, в которую они облеклись»⁴⁰. Вот почему нет ника-

⁴⁰ Собр. соч., т. 2, с. 183.

кого противоречия между гейневской фельетонной легкостью и внутренним пафосом писателя. Каков же этот пафос в той конкретной области, о которой здесь идет речь, — в слове об искусстве?

Англия. XVII век. Оливер Кромвель над гробом обезглавленного им Карла Стюарта. Гейне всматривается сначала в изображенную Деларошем сцену из истории, в ее собственный мрачный колорит и в ее трагических героев. Но тотчас же впечатление писателя рождает целый вихрь аналогий, мыслей, в которые втянуты уже и Бурбоны, и Наполеон, и сложные «чувства толпы», и ретроспекции, освещенные ситуацией Парижа после июльских событий. Гейне отмечает контраст между полотном Делароша, который «потрясает зрителя и расшевеливает в нем все политические страсти», и идиллической картиной Робера («Жнецы») — праздником солнечного света, любви и мира. И этот контраст до боли усиливает в нем мысль об истории, «что так бессмысленно несется по грязи и крови, часто на целые века нелепо застревает на одном месте». А в чувства и думы врывается шум парижской улицы, «свиристуют барабаны, звенит оружие». Толпа воет: «Пала Варшава! Пал наш авангард!». И полотно Делароша возбуждает новые неожиданные ассоциации. Лицо Карла это уже не лицо короля: «убитая Польша в черном гробу, и над гробом стоит не Кромвель, а русский царь...»⁴¹.

Цель Гейне — истолкователя, критика искусства, шире говоря, сопереживателя творцов искусства, открывающего свою сокровищницу впечатлений людям, — состоит прежде всего в том, чтобы осмыслить явление искусства в контексте времени, в глубоких, порою незримых связях с эпохой. В понимании проблем музыки ему в этом смысле подстать были в Германии разве лишь Шуман и Вагнер. Но первому во многих случаях не хватало широты и определенности социально-исторической концепции, второму явно недоставало диалектической гибкости, непредвзятости и особенно того, чем так богат был Гейне, — чувства юмора.

Способность Гейне осмыслить музыкальное впечатление в аспекте совершенно неожиданном, как будто внешнем по отношению к предмету, но и вместе с тем

⁴¹ Собр. соч., т. 5, с. 216—217.

относящемся к его сущности, ярко проявилась уже в «Путевых картинах». В Триенте, сидя около кофейни, поэт прислушивается к музыкальной пьесе, разыгрываемой уличными музыкантами. Исполнители колоритны, но вызывают скорее жалость, особенно старый тощий «буфф», вынужденный не по возрасту фиглярничать, и его совсем юная дочка, почти ребенок, чье развязное лицедейство так оскорбительно профанирует ее природную грацию. Но поэта все более и более увлекает сама по себе пьеса с ее «скачущей веселостью, безумной чувствительностью, смеющейся печалью и смертельной воодушевленностью, жадно влюбленной в жизнь»⁴². Это был «подлинный стиль Россини»⁴³, стихия «Севильского цирюльника». И поэт просит *divino maestro* простить всех тех, кто его поносит, кто не видит его глубины только потому, что композитор «прикрыл ее розами и потому кажется недостаточно глубокомысленным и основательным»⁴⁴. И здесь следует самое существенное: «Правда, чтобы любить нынешнюю итальянскую музыку и любовно понимать ее, надо иметь перед глазами самый народ, его небо, его характер, выражения лиц, его страдания и радости, всю его историю... Бедной поработанной Италии запрещено говорить, и она может лишь музыкой поведать чувства своего сердца. Все свое негодование против чужеземного владычества, свое воодушевление свободой, свое бешенство от сознания собственного бессилия, свою скорбь при мысли о прошлом величии и, рядом с этим, свои слабые надежды, свое ожидание, свою страстную жажду помощи — все это она облекает в мелодии, выражающие все — от причудливого опьянения жизнью до элегической мягкости, и в пантомимы, переходящие от лстивых ласк к грозному, затаенному бешенству. Таков эзотерический смысл оперы-буфф»⁴⁵. Едва ли Россини и его интерпретаторы — мастера итальянской музыкальной сцены, когда-либо думали о том, что Гейне называет эзотерическим смыслом оперы-буфф. И вместе с тем автор приведенных строк приоткрыл некую важную часть истины, вне ко-

⁴² Собр. соч., т. 4, с. 198.

⁴³ Там же.

⁴⁴ Там же, с. 199.

⁴⁵ Там же.

торой понимание итальянской оперы этого жанра — от ее простейших образцов до шедевров Россини — остается неполным.

Это, впрочем, позднее не помешало Гейне подчеркивать в Россини не столько скрытый социальный смысл, сколько индивидуально-человеческое и чувственно-прекрасное. Этим он, по ощущению Гейне, так непохож на Мейербера.

*

В Париже 30-х годов Гейне хорошо ощутил тот же самый бурлящий океан страстей, ту же нескончаемую схватку противоположных интересов, какую навечно запечатлел Бальзак. Сходство их наблюдений, хотя и естественно, но все же иногда поражает как одновременное и взаимно независимое обнаружение одних и тех же законов природы. Две важнейшие тенденции отмечает Гейне в наблюдаемой им жизни современного искусства. Во-первых, движение навстречу буржуазному спросу и приспособление к нему в многообразных формах больших и малых компромиссов; проникновение в жизнь искусства той ярмарочной или биржевой стихии, которую Гейне (говоря о Скрибе) назвал «звонким реализмом». Во-вторых, духовное сопротивление. Доступное лишь немногим, оно вместе с тем выросло в огромную силу, постоянно стимулируемую тем, что было рядом, вокруг и уже внутри художественного мира, что его профанировало, оскорбляло уже одним своим присутствием, но из соображений престижа вынуждено было давать ему трибуну и даже гордиться и щеголять им. Это было сопротивление во имя «высшего в искусстве», того, что Гейне никогда не мог (и видимо не пытался) заключить в единую формулу, но что он с достаточной полнотой выразил как лирический поэт, как певец высокой человечности.

Гейне обращался к немецким читателям не только для того, чтобы познакомить их с современным Парижем. Рассказывая о Франции 30—40-х годов, он вторгался в самые важные и самые злободневные проблемы немецкой жизни. Историческая ситуация давала для этого достаточные основания, которые Гейне вполне осознавал. В поэме «Германия» он писал: «Они уж не те

французы теперь... они не скажут, не поют, задумчивы стали бедняжки... Они филистеры, так же, как мы, и даже худшей породы»⁴⁶. Вот почему французские письма Гейне (так же, впрочем, как родственные им корреспонденции Берне) были прежде всего фактом немецкой публицистики как политической, так и художественной.

Что представлял собой музицирующий Париж? По впечатлениям Гейне, совпадающим со свидетельствами многих его современников, это был прежде всего культ виртуозности, сосредоточенный главным образом вокруг модных пианистов. Кумиры салонов и концертных залов, они вели за собой огромный хвост подражателей, искателей славы, а также весьма широкую среду приверженцев моды, для которых игра на фортепиано становилась одним из элементов буржуазного престижа. Буржуазии, по словам Гейне, «приходится за свои грехи не только терпеть старые классические трагедии... небесные силы еще послали ей в удел более ужасную художественную усладу, а именно — фортепиано, от которого теперь уже никуда нельзя укрыться, звуки которого слышишь во всех домах, во всяком обществе, днем и ночью... Эти пронзительные, бречащие звуки..., этот прозаический грохот и рокот, это фортепиано убивает все наши мысли и чувства, и мы глупеем, тупеем, впадаем в идиотизм»⁴⁷.

Однако Гейне говорит здесь вовсе не о музыке, но только о подмене музыки чем-то иным, ей, в сущности, глубоко чуждым. Культ технического совершенства свидетельствует, по его мнению, о победе машины над духом. Человек, ставший автоматом, уже не творец искусства, и именно поэтому повсеместное бречение на фортепиано становится пыткой. Но писатель здесь не напоминает о Паганини и Шопене, об их совсем иной, одухотворенной технике. Такую же одухотворенность видит он и в вокальной виртуозности итальянцев. Ибо здесь техника — не щегольство, не кунштюки, но сама жизнь, душа, тепло Италии. «Итальянская же опера, — пишет Гейне, — вечно цветущий и поющий лес, где я часто ищу прибежища, когда зимнее уныние обволаки-

⁴⁶ Собр. соч., т. 2, с. 279.

⁴⁷ Там же, т. 8, с. 205—206.

вает меня туманом или жизненный холод становится невыносим»⁴⁸.

Музицирующий Париж — это культ художественных забав, тщеславия, любование «очаровательнейшими мелочами», или фальшивые восторги, вызываемые очередными сенсациями. Пианист Дрейшок славится тем, что производит «адский шум», он «бог грома, который связывает бури точно ветви березы и сечет ими море»⁴⁹. Игра Теодора Делера, наоборот, «мила, изящна, учтивая, чувствительна». У прославленного Калькбренера «элегантная осанка», «лоск и слащавость», «марципаный облик». Пьесы пианиста и композитора Пиксиса — «миленькая музыка», «его пьески особенно ценились продавцами птиц, обучавшими канареек пению при помощи шарманки». Приблизительно такими же художественными лакомствами привлекает к себе и музыкальный театр. Среди «безмятежно-галантных»⁵⁰ мастеров театральных развлечений Гейне называет Обера и Скриба, авторов популярной оперы «Сирена». Он пишет: «Либреттист и композитор вполне подходят друг к другу: у них самое утонченное чутье к тому, что интересно, они умеют приятно позабавить нас, они восхищают и даже ослепляют нас блеском своего граненого остроумия, они обладают филигранным талантом сочетания очаровательнейших мелочей и заставляют забыть, что существует поэзия. В искусстве они своего рода лоретки, которые улыбкой сглаживают в нашей памяти все легенды о призраках прошлого и своими кокетливыми ласками, точно опахалами из павлиньих перьев, отгоняют от нас жужжащие мысли о будущем, этих невидимых комаров»⁵¹.

Гейне видит неразрывную связь между художественной продукцией развлекающегося Парижа и той ярмарочной площадью, где творятся дела искусства и где протаскиваются в искусство многие и разные претенденты на славу. Это связь, о которой Бальзак писал в «Златоокой девушке», связь с роковыми последствиями, ибо тщеславие — смертельный враг души и страсти, стало быть и враг искусства. Гейне словно делает все новые и

⁴⁸ Собр. соч., т. 8, с. 311.

⁴⁹ Там же, с. 312, 209.

⁵⁰ Там же, с. 303, 210, 211.

⁵¹ Там же, с. 312.

новые дополнения к «Человеческой комедии», когда описывает, как подобно стае саранчи прибывают в Париж каждую зиму пианисты-виртуозы; как виртуозы эти с величайшей ловкостью добиваются рекламы, как они «униженно вымаливают в редакциях газет ничтожнейшую похвалу, как они изгибаются и извиваются»⁵², как обманывают легковерную публику, и сколь ничтожен обычно чисто художественный результат. Ибо ведь не из суеты, не из жажды славы и денег рождается настоящее искусство! Гейне пишет: «Тот, кто случайно видел в Париже одну из этих бедных мух и вообще знает, как мало внимания обращают здесь на лиц гораздо более значительных, найдет легковерие публики чрезвычайно забавным, а тяжеловесное бесстыдство виртуозов весьма отвратительным»⁵³.

*

Один из лучших эпизодов гейневской новеллы «Флорентинские ночи» — литературный портрет Паганини. Примечательно, что зарисовка столь характерного образа дана с помощью оттеняющего контраста: великий скрипач появляется в сопровождении своего секретаря и администратора Георга Гарриса. Артист высок, худощав, черные спутанные локоны окружают бледное, мертвенное лицо, «на котором забота, гений и адские силы оставили свой неизгладимый след». Рядом с ним «низенький, благодушный, до смешного прозаический человек»⁵⁴, боязливо поглядывающий на мрачную фигуру скрипача. Когда спутник слишком надоедает ему своими прозаическими вопросами, Паганини посматривает на него презрительно и иронически. Эта пара напоминает писателю картину Рецша, где изображены Фауст и Вагнер, прогуливающиеся перед воротами Лейпцига. Еще с большим основанием он мог бы вспомнить Дон-Кихота и Санчо и всю ту серию аналогий, которую Гейне набрасывает в своем Введении к роману Сервантеса.

Смысл нарисованного в новелле контраста совершенно очевиден. Конечно, Гейне не верит ни в «адские силы», будто бы владеющие душой великого артиста, ни

⁵² Собр. соч., т. 8, с. 206.

⁵³ Там же, с. 299.

⁵⁴ Там же, т. 6, с. 367.

в «кровавый договор», будто бы связывающий его с этим слугой, который есть «сам сатана». Писатель не прочь «ввести в игру» многозначительные романтические метафоры, ибо ведь в пугающей таинственности есть своя прелесть и своя сила. Однако стоит лишь вдуматься в упомянутые страницы «Флорентинских ночей», и особенно в гейневский анализ «Дон-Кихота» и станет ясно: писатель имеет в виду давнюю проблему и давно уже придуманные для нее олицетворения. И он замечает: «Чтобы всюду под самыми разнообразными масками узнавать эту чету как в искусстве, так и в жизни, следует, разумеется, обращать внимание лишь на самое существенное в них, на их духовную сущность...»⁵⁵. Существенное в герое Сервантеса — прежде всего благороднейшее, но и безрассудное стремление «слишком рано ввести будущее в настоящее», существенное в его оруженосце — стремление оценить безумие этой страсти с точки зрения «тяжеловесных интересов сегодняшнего дня»⁵⁶. В искусстве Паганини «безумно», в сущности, то же, что и в Дон-Кихоте, что и в некоторых странных героях Гофмана — это не подвластный ничтожным меркам и нормам размах душевной страсти. Здесь-то и был исходный момент всех inferнальных легенд о Паганини: что непонятно — то нечистая сила! «Смешной прозаический человечек» — тот, кому в искусстве великого артиста только и доступны устрашающие легенды. Но еще понятнее ему, как с помощью здравого смысла можно использовать эти легенды, превратив их в звонкую монету.

И Гейне развивает свою концепцию, описывая игру Паганини. Заметим попутно, что литературная Фантазия, сочиненная писателем как гипотетический пересказ музыки, во многих отношениях весьма интересна.

В ней, во-первых, утверждается правомерная связь музыки и слова, связь, основанная на единстве жизненных источников искусства. Гейне здесь и во многих аналогичных случаях выступает как приверженец романтической философии искусства, в частности, взглядов Гофмана. Он замечает: «Что касается меня, то ведь вы знаете мое второе музыкальное зрение, мою способ-

⁵⁵ Собр. соч., т. 7, с. 150.

⁵⁶ Там же, с. 139.

ность при каждом звуке, который я слышу, видеть соответствующий звуковой образ; с каждым новым взмахом его смычка предо мною вырастали зримые фигуры и картины»⁵⁷.

Далее существенно, что Гейне с помощью литературных образов создает некий аналог романтической симфонии, идя в этом своем замысле опять-таки по пути Гофмана⁵⁸. Стремясь запечатлеть игру великого артиста, писатель создает нечто гораздо более экспрессивное, вольно-романтическое, чем сама по себе музыка Паганини; по-видимому, он фиксирует не столько произведения скрипача, сколько необычайную страстность и полет фантазии, выраженные в его игре и усиливаемые всем обликом Паганини. Вместе с тем Гейне очень близок к реально создававшимся именно в эти и ближайшие годы программным романтическим произведениям, прежде всего Берлиоза и Листа. Близок прежде всего по образному строю, по дерзкому, во многом парадоксальному сочетанию лирики и демонизма, восторженности и иронии; близость заметна и в композиции, представляющей собой свободную интерпретацию классического четырехчастного цикла.

Первый из описанных эпизодов — изящная, чуть стилизованная и чуть пародийная любовная сценка с блаженством, томлением, коварным обманом и кровавым отмщением. Ее можно уподобить легкому начальному Аллегро. Второй эпизод — сложно интерпретированное скорбное Анданте: «пронзительные, жалобные вопли», звуки «страдальческие, все более кровавые,.. как песни падших ангелов»⁵⁹, но в них порою врывается нечто злорадное, неотвратимое, какое-то «блеяние козлиного смеха». Третий эпизод — драматическое и инфернальное скерцо: монах — босой, одинокий и гордый — на скале, под которой бушует море; усилием «безумной воли» этот странный монах освобождает пленных демонов; «чудищ сказочно-безобразных, крокодилов с крыльями летучей мыши, змей с оленьими рогами...»⁶⁰. Четвертый

⁵⁷ Собр. соч., т. 6, с. 369.

⁵⁸ Имею в виду описание импровизаций Крейсlera (см. очерк «Музыкальная эстетика Э. Т. А. Гофмана» в наст. изд., с. 44—45).

⁵⁹ Собр. соч., т. 6, с. 371.

⁶⁰ Там же, с. 373.

эпизод — фантастически светлый и философски многозначительный финал.

Финал гейневской Фантазии представляет самостоятельный интерес и на нем стоит на момент задержаться. Здесь арена действия вдруг раздвигается вширь, образуя колоссальное космическое пространство. В центре светящийся шар и на нем гигантский, гордый, величественный человек. Поэт угадывает черты Паганини, но только «идеально-прекрасного, небесно-проясненного, с улыбкой, исполненной примирения»⁶¹. Это «человек-планета», вокруг которого «с размеренной торжественностью» вращается вселенная. «Не было ли это той музыкой сфер, — восклицает изумленный слушатель, — о которой с таким восторгом вещали нам поэты и ясновидцы»⁶². Итак, Фантазия дает нам еще один вариант давней романтической мечты о «гармонии мира» — мечты, с которой искусство не рассталось еще и в XX веке. Гейне рисует путь от страданий к торжеству универсально-духовного, «божественного» в человеке, уже ставшего неуязвимым к мукам «слишком человеческого». Но здесь со свойственной ему легкостью Гейне соскальзывает к иному образу. «Пение сфер» оказывается пением красоты земли и переполненной чувствами человеческой души. «Это были звуки, которых никогда не может уловить ухо, о которых может лишь грезить сердце, когда оно ночью покоится у сердца возлюбленной»⁶³. И вот мы еще дальше углубились в тот мир, где романтизм искал прибежище для израненной и смятенной души. Один полюс в этом мире — грандиозный, универсальный, но именно потому холодноватый и уж очень фантастичный; другой, быть может, слишком близок к реальности, но именно потому полон настоящей красоты и человеческого тепла. Гейне «выбирает» второй. Именно сюда увлекает он своего Паганини — сначала дьявола, потом бога, а на самом деле страдальца и мечтателя.

Чтобы подчеркнуть духовный ранг Паганини, Гейне-комментатор привлекает в качестве помощника своего собственного Санчо. Это расположившийся в соседнем

⁶¹ Собр. соч., т. 6, с. 374.

⁶² Там же.

⁶³ Там же.

кресле торговец мехами. «Божественно! — восклицает сосед [уже после первой части], ковыряя в своих ушах. — Одна эта вещь стоила двух талеров»⁶⁴. По поводу трагической второй части меховщик резонно замечает: «Жаль, жалы! У него лопнула струна, это от постоянного пиччикато!»⁶⁵. В душераздирающем скерцо Санчо отдает должное «игре на басовой струне», ведь и он сам «играет на скрипке» и знает, «как все это трудно...». «Музыкальный меховщик» готов фундаментально поговорить об искусстве, но, к счастью, Паганини уже приставил скрипку к подбородку⁶⁶.

*

В том, что над ярмарочной суетой музыкального Парижа Гейне высоко возносит таких художников, как Паганини, Лист, Мейербер, Берлиоз, нет, разумеется, ничего удивительного и нет в этом никакой заслуги критика. Ведь особое внимание к этим именам было всеобщим. Более характерными являются мотивировки Гейне. Они полностью определялись его уже отмеченным выше общим подходом к искусству, его ощущением любых фактов современности в контексте истории.

В 1837 году Гейне писал: «...Июльская революция вызвала большое волнение на небесах и на земле. Звезды и люди, ангелы и короли и даже сам господь бог простились со своим спокойствием. У них опять много дела. Им надо устраивать новую эпоху, у них нет ни досуга, ни должного душевного спокойствия, чтобы наслаждаться мелодиями личного чувства, и только тогда, когда гармонически ропщут, гармонически ликуют, гармонически рыдают огромные хоры в «Роберте-Дьяволе» или, тем более, в «Гугенотах», сердца их прислушиваются и, восторженно вторя им, рыдают, ликуют и ропщут»⁶⁷. Главная причина успеха Мейербера в том, что он человек своего времени, его музыка «скорее социальна, чем индивидуальна», современность «узнаёт в его музыке свои внутренние и внешние распри, свой душевный разлад и борьбу воли, свои беды и свои надежды,

⁶⁴ Собр. соч., т. 6, с. 371.

⁶⁵ Там же, с. 372.

⁶⁶ Там же, с. 373.

⁶⁷ Там же, с. 289.

справляет торжество собственной страсти» и именно поэтому аплодирует композитору⁶⁸.

Прогрессивная музыкальная современность в музыке, как ее ощущает Гейне, это прежде всего беспокойство, тревога, масштаб страсти и мысли. Но это также и широта духовных интересов, разрушающая традиционные рамки чисто музыкальной красоты и содержательности; это одновременно и сила внушения, способная не просто позабавить, но увлечь за собой множество людей. Воплощение всех этих качеств Гейне видит у Франца Листа. Именно об универсализме Листа критик говорит в первую очередь. «Крайне замечательно направление его ума: у него большие философские задатки, и еще больше, чем интересы его искусства, его привлекают исследования различных школ, занятых разрешением великих, небо и землю охватывающих вопросов». Лист — «беспокойная голова», которая хочет «заботиться обо всех потребностях человечества», которая «рада совать нос во все горшки, где господь бог варит будущее». Естественно, что он «не может быть спокойным пианистом для мирных граждан и уютных ночных колпаков»⁶⁹. Когда Лист «неистово обрушивается на клавиши», все время ощущаешь и тревогу и блаженство, «но все же тревога при этом сильнее»⁷⁰.

Гейне отдает себе отчет в сложности, внутренней неоднородности того, что в целом воспринимается как беспокойный дух времени. Вознесенные над мелким, суетным, большие художники в какой-то мере остаются в зависимости от него. Они нередко служат великому и угрожают ничтожному. В ощущении этой сложности Гейне опять-таки сходится с Бальзаком и с наблюдениями многих других современников.

Наблюдения эти свидетельствуют о том, что между художественной элитой и массой среднего слушателя существовало особого рода взаимоотношение. Присмотримся внимательнее к этому процессу, о котором уже шла речь выше. Если тщеславие процветающих дельцов побуждало их идти навстречу прославленным талантам, то, с другой стороны, неисчерпаемое тщеславие артиста, а во многих случаях и житейский реализм влечет его к

⁶⁸ Собр. соч., т. 7, с. 288.

⁶⁹ Там же, с. 303.

⁷⁰ Там же.

успеху, к сенсации. Но что есть успех там, где в театральных креслах сидят вчерашние лавочники, где в ложах «весь Олимп банкиров и прочих миллионеров — богов кофе и сахара»⁷¹. Здесь успех вовсе не гарантируется талантом художника. Еще требуются специальные приманки: репутация знаменитости, ожидаемая сенсация, приобщение к которым льстит самолюбию, поддерживает престиж. Эти приманки надо организовать, пустив в ход все средства и всю сноровку делового Парижа. Нужен еще и успех реальный, то есть некоторое приспособление к тому, чего более всего жаждет зал и что ему доступно. Иначе говоря, необходим компромисс.

Впрочем, природа этого компромисса сама по себе сложна. Важнейшее средство успеха — сильно выдвинутая внешняя эффектность, прежде всего виртуозность и ошеломляющие артистические «страсти». Во многих случаях этот исполнительский стиль был откровенной профанацией искусства. «Демагогия эффектности» возникала как осознанное и целенаправленное движение навстречу спросу, то есть культу модных развлечений. Таков был стимул и главный пафос многих делавших карьеру виртуозов-исполнителей и авторов соответствующего репертуара. К ним в известной мере вынуждены были приспосабливаться и художники относительно более высокого ранга. Необходимо, однако, видеть и другую сторону этого процесса. Преобладающее внимание к виртуозности рождалось также вследствие односторонней слушательской интерпретации музыки. В такого рода ограниченности и специфической направленности слушания творцы и исполнители музыки не всегда были повинны. Известно, что в итальянской опере обычно слушали и оценивали не столько музыку, сколько блестящее преодоление вокальных трудностей, превращаемое в своего рода спорт. Такое восприятие стало традиционным. Не потому ли «итальянщина» на протяжении долгого времени являлась синонимом пустой музыкальной развлекательности (вспомним описанный выше выпад молодого Рельштаба против Генриетты Зонтаг). Между тем среди прославленных виртуозов музыкальной сцены были и подлинные художники, исполнявшие среди прочего оперные шедевры Россини и Верди. В инструмен-

⁷¹ Собр. соч., т. 6, с. 368.

тальных произведениях композиторов-романтиков виртуозность, даже и сильно выдвинутая, необузданная, рождалась из духа этого искусства. Мы уже касались ошибок, проистекавших от непонимания такого рода акцентов.

История прояснила то, что не вполне умели распознать современники: виртуозность таких музыкантов, как Паганини или Лист, была прежде всего выражением новой романтической эмоциональности, и как бы ни профанировало их одностороннее восприятие, истинный смысл их искусства оставался именно таким.

Можно предположить, что отмеченная сложность и вызывала колебания и противоречия в оценке всего того, в чем ощущался художественный компромисс или недостатки, вызванные духом времени. Колебания эти испытывает и Гейне. Ему явно импонирует активность, взбудораженность художника, но смущают и даже порой отталкивают преувеличения. Виктора Гюго Гейне оценивает как «гения первой величины», у него «размах и творческая сила, достойные всяческого удивления»⁷². Вместе с тем у автора «Эрнани» «отсутствует такт», «ему недостает прекрасного чувства меры». Страстность Гюго, «которая притворяется такой жгучей, великолепно огненной»⁷³, на самом деле бездушна; это нечто вроде китайского «жареного мороженого» — кусочки льда в быстро запеченном тесте: вначале обжигаетесь, потом остужаетесь. Нечто подобное, несмотря на всю силу очарования, замечает Гейне у Листа. Он и «великий носитель возбуждающих сил», он и «фокусник музыки», он дитя «безумное, прекрасное, безобразное, загадочное, роковое». Лист на эстраде слишком неистов, слишком натурально сопереживает. В одном из более поздних отзывов критик с удовлетворением пишет, что гениальный артист обрел наконец несколько большее спокойствие, теперь он способен возвыситься над изображаемым, как «путник, стоящий на вершине горы, в то время как в долине идет гроза». Совершенно аналогична похвала драматическому актеру Бокажу: «В самых бешеных взрывах страсти он сохраняет грацию, сохраняет достоинство искусства и

⁷² Собр. соч., т. 7, с. 410, 270.

⁷³ Там же, т. 8, с. 205, 300, 132.

отказывается от возможности перейти к грубой натуре»⁷⁴.

В чем причина «настоящего сумасшествия», сопровождающего концерты Листа? Гейне с его вечной подозрительностью к неприглядной изнанке человеческих страстей готов предположить, что и здесь не все так уж безупречно. Не в том ли секрет успеха Листа, что он не только гений-артист, но и гений-организатор, хитроумный режиссер своих сенсаций? Гейне высказывает это предположение крайне неуверенно, как бы немного стыдясь своей уж слишком большой подозрительности. И это понятно: артистическое, чисто художническое бескорыстие Листа слишком бросалось в глаза, и особенно по контрасту с суетностью и деловитой целенаправленностью многих его коллег. Но Лист был исключением, а пристальное внимание Гейне к истинным пружинам «человеческой комедии» в принципе было вполне оправданным.

Этой социально-психологической зоркостью Гейне объясняется и перемена в его отношении к Мейерберу. Начиная с середины 40-х годов гейневские суждения об авторе «Гугенотов» становятся все более критичными, порою крайне язвительными. Эти суждения прежде всего касаются личности композитора, его качеств дельца, организатора своих музыкально-театральных успехов. «Генерал-интендант всей королевской музыки»⁷⁵; «музыкальный maître de plaisir (руководитель развлечений) аристократии»⁷⁶, интриган и «душа всех сплетен»⁷⁷, — эти и подобные характеристики несут на себе явную печать раздраженности и, несомненно, отражают ухудшение личных отношений Гейне и Мейербера⁷⁸. Однако

⁷⁴ Собр. соч., т. 7, с. 275.

⁷⁵ Там же, т. 10, с. 366—367.

⁷⁶ Там же, т. 9, с. 172.

⁷⁷ Там же, т. 10, с. 266, 380.

⁷⁸ Дом отца композитора, банкира Якоба Херца Беера был одним из культурных центров Берлина того времени, местом встреч многих выдающихся людей искусства. В доме Бееров Гейне впервые появился в 1821 г. Он пользовался дружеским расположением и покровительством матери Джакомо, Амалии Беер, и свел знакомство с его младшим братом, поэтом Михаэлем. С композитором Гейне познакомился в 1829 г. и тесно сблизился спустя два года, уже в Париже. Их многолетняя дружеская связь все более осложнялась разного рода деловыми и бытовыми обстоятельствами. По-видимому, самым болезнетворным фактором являлась денежная по-

претензии к человеку давали критику импульсы для более требовательного, придирчивого отношения к художнику. И теперь ему прежде всего бросается в глаза поверхностный характер мейерберовских концепций, неровность и компромиссность их художественного воплощения. Прозрение происходило постепенно. В 1845 году Гейне писал композитору: «Не могу скрыть от вас также, как ясно я сейчас вижу, что гений вы только в музыке и что только к нему относится мое восхищение и уважение»⁷⁹. В письме от 1849 года к Г. Кольбу в связи с парижской премьерой «Пророка» Гейне замечает следующее: «Особенно процветает Мейербер: его новая опера пошла вчера вечером, после того как все, что в силах сделать самая ловкая интрига и сверхчеловеческое богатство, было пущено в ход, чтобы протрубить на всю страну, что это жалкое сочинение — настоящее чудо искусства»⁸⁰. Здесь же автор предлагает Г. Кольбу напечатать в «Augsburger Allgemeine Zeitung» свой сатирический памфлет на «Пророка» под названием «Торжественная кантата» («Беер Меер! Кто кричит? Меер Беер! Где горит?») ⁸¹.

Есть нечто похожее в отношении Гейне к другому, в свое время прославленному мастеру музыкального театра — к Спонтини. С сарказмом описывает автор «Лютции» мелочное хвастовство, ревность и зависть к соперникам, назойливые домогательства этого «злобного итальянца», тщетно пытавшегося вновь упрочить свою

мощь, которую Мейербер оказывал поэту. Крайне необходимая Гейне, предоставляемая отнюдь не с одинаковой готовностью, она одновременно и выручала и уязвляла поэта. Мейербер же, хотя и немало делал для него (помимо всего прочего — в качестве посредника в деловых переговорах между поэтом и его дядей Соломоном Гейне), нередко тяготился просьбами и упреками друга, считал его неблагодарным. И с той и с другой стороны нарастали подозрительность, обиды, разочарования. Однако композитор вел себя сдержаннее, нежели поэт, избегал прямых конфликтов. Между прочим, потому, что чувствовал свою зависимость от пера Гейне: знал, какова внушающая сила его имени и его литературного темперамента, опасался полемических выпадов. О взаимоотношениях Гейне и Мейербера см. в обстоятельно документированном исследовании: Becker Heinz. Der Fall Heine — Meyerbeer. Neue Dokumente revidieren ein Geschichtsurteil. Berlin, 1958.

⁷⁹ Собр. соч., т. 10, с. 190.

⁸⁰ Там же, с. 243.

⁸¹ Там же, т. 2, с. 150. Стихотворение отвергнуто было газетой и распространилось в списках.

«былую славу. Упрочить любыми способами, ибо ее уже не может возродить новый, подлинный успех художника»⁸².

*

И все же Гейне был убежден: при всех недостатках, противоречиях, компромиссах в творчестве того или иного художника важным и решающим остается его актуальность. Пусть многое в нем будет негармоничным, но пусть живет в нем дух времени и сила, страсть, жаждущие выразить это время. В 1831 году, в цикле статей о французских художниках автор предпринимает целый исторический экскурс, чтобы доказать, что лучшее в искусстве всегда вступало в согласие с самыми беспокойными стремлениями своего времени. Новое время, как это бывало и в прошлом, «породит и новое искусство, полное вдохновенной внутренней гармонии... А до тех пор пусть господствует, высказываясь в красках и звуках, упоенный собой субъективизм, необузданнейший индивидуализм, божественно свободная личность во всей своей жизнерадостности, что все-таки лучше мертвого, призрачного бытия старого искусства»⁸³. Это убеждение нисколько не сдерживало критика, когда он сталкивался с ошибками художников, с их разнообразными самообольщениями. И, как мы видели, он вовсе не склонен был амнистировать любое проявление необузданности (некоторые из них он достаточно жестоко назвал «криворотой эксцентричностью»⁸⁴). Вместе с тем он спорил с Гете, видя в нем «нежелание поддаваться энтузиазму». «Такая сдержанность, — замечает Гейне, — является в большей или меньшей степени самоубийством; она подобна пламени, которое не хочет разгораться из страха погаснуть от истощения. Великодушное пламя, душа Шиллера, пылало жертвенно. Всякое пламя жертвует собою; чем прекраснее оно горит, тем ближе его уничтожение, угасание. Я не завидую тихим ночникам, столь скромно влачащим свое существование»⁸⁵.

⁸² Собр. соч., т. 8, с. 68—75 (корреспонденции из Парижа от 12 июня 1840 г.).

⁸³ Там же, т. 5, с. 220.

⁸⁴ Там же, т. 8, с. 299.

⁸⁵ Там же, т. 9, с. 158.

Недостаток «энтузиазма» или, иными словами, недостаток стихийности — вот что, по ощущению Гейне, ограничивает возможности даже некоторых художников первого ранга. Таков для него, в частности, Мендельсон. Безупречное мастерство, выработанность стиля, тончайший вкус, серьезность — всему этому у Мендельсона можно только дивиться. Но в его серьезности есть некое равнодушие; в своей парадоксальной манере Гейне даже называет это свойство «страстным равнодушием». Критик сравнивает Мендельсона с Людвигом Тиком; последний умел создавать самое превосходное, тонкое, но «все же он никогда не создал ничего такого, что покоряло бы толпу и жило бы в ее сердце». Вот почему, замечает Гейне, Мендельсону не дано завоевать бессмертие в той области, где «прежде всего требуется страсть и правда»⁸⁶, то есть на оперной сцене.

Гейне, по понятным причинам, никогда не углубляется в специальные вопросы музыки и даже музыки оперной. И все же в разбросанных то тут, то там беглых замечаниях он высказывает свое вполне определенное отношение к некоторым проблемам, которые в то время находились в центре внимания музыкальной критики. Одна из таких проблем — музыка и драма. При всей своей любви к итальянцам, Гейне улавливает у них весьма странное, даже неожиданное на первый взгляд противоречие. Именно то, что так прославило итальянскую оперу, — ее мелодическое богатство, — оборачивается в конечном счете «равнодушием к опере»⁸⁷. Точнее говоря, равнодушием к опере как к целостному, синтетическому произведению. Это равнодушие выражается, по словам Гейне, настолько наивно, что «если со сцены не раздастся какая-нибудь бравурная ария, то в ложах принимают знакомых, непринужденно беседуют, чуть ли не играют в карты»⁸⁸.

Критик затрагивает здесь явление гораздо более широкое, чем итальянская опера сама по себе, но сложившееся более всего под влиянием мирового успеха итальянцев. Гейне говорит о том традиционном пренебрежении к опере как к драме, против которого вскоре с неистовой страстью выступит Рихард Вагнер. Несомненно,

⁸⁶ Собр. соч., т. 8, с. 298.

⁸⁷ Там же, т. 7, с. 297.

⁸⁸ Там же.

что в Париже, в Grand Opéra внимание всего раззолоченного бомонда сосредоточено было по преимуществу на знаменитых ариях примадонн. Но то, что происходило, и то, что звучало на сцене и в оркестре, уже в ряде случаев разрушало привычки оперной публики. И вот как раз на этом новом и смелом фиксирует внимание Гейне в своих первых отчетах об операх Мейербера. Новое проявляется в выразительной силе инструментовки, в необычной трактовке хоров, «которые выступают здесь как личности и свободны от всякой оперной традиционности»⁸⁹. Но особенно важна музыкально-драматическая планировка действия. Четвертый акт «Гугенотов» восхищает критика силой контрастов, непрерывно возрастающим напряжением, охватом столь широкого круга настроений и образов, которые совсем необычны для оперы. В качестве ближайшей аналогии упоминается моцартовский «Дон-Жуан», и это говорит о многом. Гейне имеет в виду преодоление разрыва между оперой и драмой, органическое слияние слова, музыки, действия — проблеме в то время далеко не новую, но ставшую по-новому актуальной.

В лучших произведениях инструментальной музыки Гейне распознает то, что нередко ускользало от внимания даже весьма образованных музыкантов (мы видим это на примере Рельштаба). Как уже упоминалось, он уловил принципиальное различие между виртуозным щегольством и преодолением трудностей в подлинном искусстве — преодолением, которое одухотворенный художник делает незаметным. С особенной отчетливостью Гейне наблюдает это в искусстве Шопена. «Слушая Шопена, — пишет он, — я совсем забываю о мастерстве его игры и погружаюсь в сладостные бездны его музыки, томительную прелесть его произведений, таких же глубоких, как и нежных»⁹⁰. Уже говорилось о гейневском портрете Паганини. Он, естественно, очень не похож на портрет Шопена. Но и у того и у другого Гейне менее всего реагирует на чисто техническое мастерство, он увлечен духом искусства, и тот и другой вовлекают его в романтически преображенный мир человеческих страстей.

⁸⁹ Собр. соч., т. 7, с. 295.

⁹⁰ Там же, т. 8, с. 212.

Подытоживая одну из музыкальных глав «Лютеции», Гейне ставит вопрос: «Что есть высшее в искусстве?». Ответ гласит: «То же, что является высшим и во всех других проявлениях жизни: сознательная свобода духа»⁹¹. Два момента являются в этом высказывании определяющими. Первый — «высшее» в искусстве то же, что и «высшее» в жизни вообще. Именно из этого Гейне и исходит в своих оценках искусства: искусство ценно лишь в той мере, в какой оно концентрирует в себе самое важное, самое прекрасное, самое нужное для жизни, для людей. Искусство лишено ценности или только обладает малыми крупицами таковой, если оно фальшивит, разменивается на пустяки, имитирует высшее или всегда готово к компромиссам. Второй момент, сформулированный весьма отвлеченно, имеет для Гейне очень определенное и также решающее значение. «Сознательная свобода духа» — это, с одной стороны, мотив, родственный старой романтической концепции обожествленного и универсализированного духа; с другой же стороны, это очень современный и в этом смысле типичный для Гейне мотив свободной созидательности в русле интересов времени. И это явствует из того же рассуждения, откуда приведены слова о «высшем в искусстве». Критикуя тех поэтов-соотечественников, кто, по его мнению, упрощает задачи воспевания свободы (рифмует газетные статьи), Гейне говорит, что такими упрощенными средствами никогда не пользовались «истинно великие поэты», когда они выражали «великие интересы своего времени»⁹².

Итак «сознательная свобода духа» — это, в конечном счете, и есть преданность «великим интересам своего времени». И Гейне на каждом шагу доказывает именно такое толкование своего главного критерия оценки искусства. Этот критерий сам по себе далеко не прост. Для Гейне он означает отрицательное отношение не только к тому, что в стороне от основных интересов времени, но и к тому, что интерпретирует эти интересы односторонне, или только внешне, или слишком тенденциозно. Гейне и сам был человеком настроений, о многом судил под впечатлением ситуации или личной наст-

⁹¹ Собр. соч., т. 8, с. 208.

⁹² Там же, с. 209.

роенности (последнее, как известно, сказалось в его полемике с Берне⁹³). Но невозможно усомниться в глубине и диалектической гибкости руководивших им основных принципов. Они-то в конечном счете и определили выдающееся место Гейне в художественной критике своего времени. Вполне естественно, что мы легко обнаруживаем связи Гейне со всем лучшим, наиболее свежим и дальновидным, что появлялось в XIX веке в европейской музыкальной критике.

1975. Публикуется впервые.

⁹³ Гейне Г. Людвиг Берне. — Собр. соч., т. 7, с. 7—130.

История прочно связала эти имена. Шуман и Шопен — соседние и ближайшие друг к другу вершины в горной цепи романтического искусства прошлого века. Кроме того, Шуман явился, как известно, одним из первых и самых тонких истолкователей Шопена. Счастливейший и редкий случай, когда заинтересованность критика усиливается и родством художественных идеалов, и творческой конгениальностью! Вот почему беглые заметки Шумана о его польском современнике оказались столь драгоценными и навсегда вошли в мировую шопениану.

Исследование связей Шумана и Шопена представляет многосторонний интерес, что как будто не нуждается в доказательствах. В этой статье автор ставит перед собой следующие три задачи. Во-первых, объединить и последовательно («летописно») изложить все разбросанные в документальной литературе факты, касающиеся связи двух композиторов. Во-вторых, систематизировать и прокомментировать мысли Шумана о его великом музыкальном современнике. Наконец, попытаться определить общее и различное в эстетических принципах и в творческом методе Шопена и Шумана. Последнее наиболее заманчиво, но особенно трудно. Здесь возможны многие аспекты и возникают различные, тесно связанные между собой вопросы. Автор ограничивается только немногими из них, имеющими отношение главным образом к психологии творчества этих двух великих музыкальных романтиков.

1829, август. Первые концертные выступления Шопена в Вене — начало его европейской славы. Возможно, что тогда же новое музыкальное имя дошло и до слуха Шумана. Студент-юрист Гейдельбергского университета, девятнадцатилетний Роберт Шуман уже всей душой

принадлежит музыке и мечтает об артистической карьере. Вряд ли мимо его внимания прошла корреспонденция о венских триумфах Шопена, напечатанная 18 ноября 1829 года на страницах лейпцигской «Allgemeine musikalische Zeitung» («AMZ») ¹.

Но это лишь предположение, достоверные сведения относятся к следующему, 1830 году. По-видимому, в марте этого года венский издатель Хаслингер издает очередной, 27-й выпуск «Одеона» (концертные пьесы разных авторов), куда входит шопеновский опус 2: «Вариации на тему из оперы «Дон-Жуан» Моцарта для фортепиано с оркестром» — первое произведение Шопена, изданное за пределами его родины. Известно, что осенью того же года новый «Одеон» уже в руках Шумана. «Сразу же после своего возвращения из Гейдельберга в Лейпциг (октябрь 1830 года — Д. Ж.) Шуман знакомится с шопеновскими вариациями на тему из «Дон-Жуана», которые он играет с истинным вдохновением» ² — так свидетельствует Г. Янзен в своей документальной книге «Давидсбюндлеры». Он же ссылается на воспоминания университетского товарища Теодора Тёпкена: «Когда осенью 1830 года Тёпкен разыскал Шумана в Лейпциге, последний сыграл ему несколько отрывков из шопеновских вариаций на «Дон-Жуана» ³.

Свежесть, волнующую новизну впечатлений от этих впервые увиденных им страниц Шопена Шуман вскоре опишет в своей знаменитой рецензии «Сочинение II»: «...у меня было такое чувство, словно на меня глядят одни только неведомые глаза, глаза цветов, василисков, павлиньи, девичьи глаза» ⁴.

¹ По словам корреспондента, Шопен «сразу же проявил себя как мастер первого ранга. Замечательная нежность его туше, неопишуемая техническая беглость, его совершенная, проникнутая глубочайшим чувством нюансировка, выдержанность и полнота звука, редкая ясность его интерпретации и его отмеченные гениальностью сочинения (Бравурные вариации, Рондо, свободная импровизация) обнаруживают в нем щедро одаренного, самобытного артиста; без всякой рекламы появился он на музыкальном горизонте подобно сверкающему метеору» (цит. по кн.: Niecks F. Friedrich Chopin als Mensch und als Musiker. Leipzig, 1890, Bd 1, S. 105. В дальнейшем сокращенно: Niecks F.).

² Jansen F. G. Die Davidsbündler. Leipzig, 1883, S. 7.

³ Ibid., S. 71.

⁴ Шуман Роберт. О музыке и музыкантах. Собр. статей. М., 1975, т. 1, с. 71. В дальнейшем сокращенно: Собр. статей.

1831. В июне и в июле Шуман настойчиво разучивает шопеновский опус 2. Увлекается, размышляет о музыке Шопена, испытывает разнообразные трудности, нередко терзает себя сомнениями. В дневнике мы читаем: «Утопание в Шопене»; далее следует диалог — Флорестан замечает об опусе 27 Герца (Рондо на тему из «Моисея» Россини): «мило, ново», а потом, после многократного прослушивания: «но это не более, чем поцелуй девицы легкого поведения»; Эвсебий отвечает: «Шопен — это как бы прыжок». О процессе разучивания: «С Шопеном дело идет отлично; вот уже пятый день как я штудирую его ежедневно по четыре часа»; «Как идут дела с Шопеном, сказать не могу: я обнимаю его тысячами рук»; «От 7 до 10 — только разучивание Шопена с возможным спокойствием рук». Об исполнении опуса 2 Кларой Вик: «Цилия играет их слишком по-детски и блестяще»; о себе же: «С Шопеном дело шло все время хорошо... Однако я не могу сразу достигнуть того идеала его исполнения, какой живет во мне». Интересна следующая запись: «Меня тянет к сочинению! И все же не хочется оставлять моего Шопена. Утром снова идет страница за страницей»⁵.

Одновременно Вариации ор. 2 разучивает приятель Шумана Юлиус Кнорр. Талантливый, романтически пылкий артист, с чертами Флорестана, он вполне разделяет энтузиазм своего друга по отношению к Шопену. 27 ноября 1831 года Кнорр публично сыграл Вариации в зале лейпцигского Гевандхауза (первое исполнение Шопена в Германии). В письме к Ф. Вику Шуман хорошо передал и то, что творилось «вокруг» и что ощущал он сам в знаменательный вечер выступления Кнорра: «К[норр], как Вам известно, играл недавно вариации Шопена. Это было ни хорошо, ни плохо, ни чисто, ни нечисто, ни возвышенно, ни мелко, но это именно К[норр] играл вариации Шопена. Поэтому и понравились они мне мало; мой сосед в концерте тихо шепнул мне на ухо: «Сочинение как будто довольно жалкое». И я кивнул в знак согласия, ибо, сударь, если начать спорить о таких вещах со всеми прирожденными дураками, сам станешь дураком. Дорн, стоявший возле меня, необычайно обрадовался

⁵ Schumann Robert. Tagebücher. Leipzig, 1971, S. 344, 346, 348, 350, 355. В дальнейшем сокращенно: Tagebücher.

суждению моего соседа и стал говорить в буфете: «Ну! я тоже не могу обнаружить в вариациях ничего, кроме будущего Герца; я и здесь не произнес ни слова, разве что ответил взглядом, ибо день спустя Дорн спросил меня: «Я вас обидел? Я понимаю это столь же хорошо, как вы» и т. д. Затем в концерте исполнялся псалом Ромберга — началась Фуга, я толкнул Дорна и обратил его внимание на публику: все чихали, разговаривали, кашляли — он понял меня и замолчал»⁶.

Характерная черта молодого Шумана — бурный общественный темперамент. Художественное впечатление сразу же побуждает его к действию — к объединению союзников, к нападению на антагонистов. Именно эта внешняя действенность, неотделимая от активности внутренней, душевной, и вызвала к жизни «Давидсбунд», «*Neue Zeitschrift für Musik*», всю пламенную музыкальную публицистику Шумана. И переживание, порожденное Шопеном, явилось одним из первых сильных толчков для деятельности молодых бюндлеров.

Мысль о статье, посвященной Шопену-композитору, возникла у Шумана задолго до ее реализации и опубликования. Уже 27 мая 1831 года он записывает в дневнике: «Написать рецензию на шопеновские вариации»; и в другом месте той же тетради: «Оба [Флорестан и Эвсебий] очень поддерживают мое намерение напечатать рецензию [речь идет опять-таки о Шопене]»⁷. Эту идею стимулирует не только личная увлеченность Шопеном, но и обидное равнодушие к его сочинениям со стороны немецкой печати. Берлинский музыкальный журнал «*Iris*», руководимый известным Л. Рельштабом, отозвался о Вариациях ор. 2 весьма и весьма холодно⁸. Влиятельнейшая лейпцигская «*AMZ*» и вовсе не отзывалась о новом произведении. 17 июля Шуман набрасывает в дневнике конспект будущей статьи, который начинается словами: «Эвсебий сказал: Дон-Жуан, Церлина, Лепорелло и Мазетто могли бы быть в вариациях действующими лицами»; далее Шуман уже намечает портреты и сценки, развернутые впоследствии более широко в известной рецензии. 27 сентября он посылает

⁶ Шуман Роберт. Письма (1817—1840). М., 1970, т. 1, с. 152. В дальнейшем сокращенно: Письма.

⁷ *Tagebücher*, S. 334, 344.

⁸ *Iris*, 1830, 5 Nov.

статью редактору «АМЗ» Г. Финку. Предлагая газете свои услуги и опасаясь, что его прихотливо-романтическая гофманиада отпугнет консервативного редактора, Шуман писал Финку: «По прилагаемым страницам, за которыми может последовать длинный ряд подобного рода «Цецилиан», Ваше благородие еще не станет, вероятно, делать заключения о последующих заметках, теоретически более углубленных, нежели прилагаемая; ее цель — лишь передать первое впечатление, произведенное на меня одним гениальным опусом новейшего времени»⁹.

Прошло более месяца — газета молчала. 10 ноября Шуман напоминает Финку о своей рецензии и просит в случае ее отклонения вернуть рукопись¹⁰. Наконец 7 декабря газета Финка публикует статью Шумана, однако в значительно урезанном виде¹¹. Отнюдь не сочувствуя энтузиазму молодого рецензента, газета в том же номере опубликовала совсем иной по духу отзыв о шопеновском опусе. В редакционном предисловии говорилось: «Мы даем здесь две рецензии об одном произведении; первая принадлежит молодому человеку, питомцу нового времени, который назвал себя; вторая — уважаемому и достойному представителю старой школы, который себя не назвал¹²; однако мы заверяем, в чем едва ли есть нужда, вторая написана человеком дель-

⁹ Письма, т. 1, с. 145.

¹⁰ Там же, с. 149.

¹¹ Это явствует из письма Шумана от 28 апреля 1832 г. к И. Ф. Кастелли, редактору венского журнала «Allgemeiner musikalischer Anzeiger». Он пишет: «По недосмотру напечатанное составляет лишь половину всего [в целом], а здешний редактор, который счел рецензию законченной, просил меня взять другую половину обратно». Шуман предлагает Кастелли напечатать рецензию о Шопене целиком (см. Письма, т. 1, с. 157—158). Эта полная публикация тогда не осуществилась. Остается неясным, почему Шуман не включил не использованную Финком, но видимо ценимую автором часть текста в свое собрание статей. Можно лишь предположить, что рукопись оказалась утерянной.

¹² Рецензия Шумана первоначально была подписана псевдонимом «Юлиус» (имя пианиста Кнорра). Редактор «АМЗ» заменил псевдоним фамилией автора, однако с ошибкой в имени («К. Шуман»). Второй анонимный отзыв, по мнению Ф. Вика, принадлежит перу самого Финка (см. комментарий Г. Янзена в издании: Schumann Robert. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Vierte Auflage. Leipzig, 1891, I, Bd 1, S. 317).

ным, вполне подготовленным, сведущим и осторожным в суждениях»¹³.

Автор второй рецензии выдвигает следующее общее положение. Главное в оценке вариаций — определить: «...извлечено ли из выбранной темы нечто существенно новое или просто придумано несколько новых фигур и пассажей, которыми, увы, так изобилует новейшее время...». Вариации ор. 2 Шопена демонстрируют, по мнению автора, второй из указанных случаев: это «не что иное, как бравурная и фигурационная пьеса». Критически отмечаются технические трудности пьесы, требующие «чудовищно больших рук», в частности, широко расположенные аккорды. Композитора упрекают также за диссонирующие, «жесткие» звучания, но они, по словам рецензента, «в наше время уже не отягощают грамматической совести авторов» и «как будто легко переносятся слухом нынешнего поколения». Сообщив в двух словах о структуре пьесы, рецензент завершает статью стандартными строками о качестве издания¹⁴. Редактор едва ли мог бы предложить читателю что-либо более резко оттеняющее рецензию «питомца нового времени», нежели эту статью анонима. Ведь, исходя из того же общего положения, Шуман приходит к решению диаметрально противоположному¹⁵. Так в связи с вариациями Шопена вспыхнул спор, вскоре превратившийся в открытую и длительную борьбу «Давидсбунда» против консерватизма и филистерства.

Биограф Шопена Ф. Никс справедливо замечает, что среди ранних концертных пьес польского композитора Вариации ор. 2 стали наиболее известными не столько вследствие своей безусловной художественной ценности, сколько благодаря прославившей их шумановской ре-

¹³ AMZ, 1831, 7 Dez., S. 806.

¹⁴ Ibid., S. 806, 808—811.

¹⁵ При первой же возможности Шуман откликнулся на статью своего антагониста. В цикле заметок под названием «Давидсбюндлеры» он писал: «А-propos» кто этот анонимный баран, который в одном из прошлогодних номеров «Musikalische Zeitung» проблеял что-то про шопеновские вариации..? Не пришел ли в ужас этот баран от мазурок, от этюдов, от трио, от концерта?.. Да разве этакий мастеровой от критики когда-либо вникнет в целое? Разве ему когда-нибудь придет в голову, что от произведения искусства можно, кроме корректности и стиля, требовать еще и другого — жизненного порыва, внутренней необходимости?» (Собр. статей, т. 1, с. 97).

цензии¹⁶. Вариации ор. 2, «Блестящие вариации» ор. 12, Фантазия на польскую тему ор. 13, Краковяк ор. 14 — все это только «преддверие». Здесь Шопен еще не порывает с салонно-концертной виртуозностью, хотя и дает уже возможность ощутить свою оригинальность и творческую мощь.

Те, кто не ждали и не жаждали появления художника подобного типа, у кого не была обострена способность различения, вполне могли спутать «блестящего» Шопена с Герцом и Калькбреннером. Тем более велика заслуга Шумана. Он первый сказал о музыке Шопена: «...перед вами гений!». Он первый — и это не менее важно — поделился «переживанием» Шопена. Избрав форму музыкально-поэтической фантазии, Шуман пожертвовал многим ради главного: найти верный тон, передать живое волнение художественного чувства, отбросив при этом все тормоза и все предрассудки профессионально-музыкального рационализма. Устами Флорестана Шуман дает отдельным вариациям образное истолкование. В первой, «пожалуй, слишком светской и кокетливой, испанский гранд весьма любезно шутит с деревенской девушкой». Во второй, «гораздо более простодушной, комичной и задорной», «так и кажется, будто двое влюбленных гоняются друг за другом и смеются больше обычного». Третья «наполнена лунным светом и волшебными чарами»; поодаль стоит Мазетто, но его ругань доносится достаточно ясно, что мало смущает Дон-Жуана. Четвертая — «скачет дерзко и задорно». Пятая (*Adagio*) написана в миноре, что «вполне уместно», это как бы предостережение Дон-Жуану; из-за кустов подглядывает, «смеется и издевается» Лепорелло и к концу «в расцветающем *B-dur* ясно звучит первый поцелуй любви». Шестая вариация — «совершенно моцартовский финал», «хлопанье пробок от шампанского, звон бутылок, голос Лепорелло, а потом хватающие, преследующие духи и убегающий от них Дон-Жуан»¹⁷.

Легко оспорить этот анализ-комментарий по самому его принципу, то есть как вольное привнесение сюжета в непрограммное инструментальное произведение. Еще легче опровергнуть отдельные сюжетно-образные рас-

¹⁶ Niecks F., Bd 1, S. 119.

¹⁷ Собр. статей, т. 1, с. 72.

шифровки Шумана: натяжки и субъективные домыслы встречаются здесь на каждом шагу. Сам Шопен, говоря о рецензии на свой ор. 2 некоего «немца из Касселя», отозвался о подобном подходе к его произведению иронически и раздраженно.

Об этой рецензии Шопен пишет 12 декабря 1831 г. Титусу Войцеховскому: «...я даю концерт 25 декабря... играю свой f-moll-ный [концерт], *Вариации* B-dur, на которые несколько дней назад я получил из Касселя от одного пришедшего от этих *Вариаций* в пламенный восторг немца рецензию в десять листов. В ней после огромных предисловий он приступает к их разбору и, объясняя их такт за тактом, говорит, что это вовсе не вариации, как всякие другие, а какие-то фантастические картины. Про вторую Вариацию он говорит, что это бегает Дон-Жуан и Лепорелло, про третью — что он [Дон-Жуан] обнимает Церлину, а Мазетто, в левой руке, сердится на это; а про 5-й такт *Adagio* говорит, что Дон-Жуан целует Церлину в Des-dur и т. д. Плятер спрашивал меня вчера, где у нее это Des-dur. Умереть можно от воображения немца, который настаивает, чтобы его зять передал это Фетису для «*Revue Musicale*», от чего меня спас славный Хиллер... сказав пану Зятю, что это вовсе не умно, а очень глупо»¹⁸.

Обращает на себя внимание сходство, порою прямое совпадение излагаемого Шопеном текста с рецензией «Сочинение II» Шумана (некоторые расхождения в истолковании отдельных вариаций могли быть результатом иронически пренебрежительного и потому не очень внимательного прочтения и пересказа рецензии Шопеном). Такое совпадение трудно объяснить. Ведь рецензии, подобные шумановской, были в то время далеко не обычными, особенно в Германии, и не могли возникнуть под пером двух журналистов на основе некоего стандарта (поэтому-то дебют Шумана-критика и обратился на себя внимание). Следует учесть также, что именно в ноябре 1831 г., то есть незадолго до получения Шопеном упомянутого отзыва, Шуман усиленно добивался опубликования своей критической фантазии. Не очень надеясь на редактора «AMZ», он одновременно ведет переговоры с Т. Хаслингером о возможности опубликования своего текста в венском издании «Allgemeiner musikalischer Anzeiger» (см. письмо Шумана к Г. Финку от 10 ноября 1831 года); возможно, что у Хаслингера, заинтересованного в популяризации изданной им пьесы Шопена, были и другие планы обнародования шумановского текста. Возникает предположение: не этот ли текст был послан в Париж от имени другого лица (Шопен не упоминает имени, но оно, видимо, не было скрыто, поскольку речь идет о хлопотах перед редактором «*Revue Musicale*» через некоего родственника автора рецензии, «пана Зятя»)? Литературные мистификации были, как известно, излюбленным приемом молодого Шумана.

Аналогичное предположение я встретил — уже после написания этой статьи — в книге Людвиг Бронарского¹⁹. Однако «немец из Касселя» для меня по-прежнему остается загадкой. Изучение соот-

¹⁸ Шопен Ф. Письма. М., 1964, с. 240—241.

¹⁹ Bronarski Ludwik. Etudes sur Chopin. Lausanne, 1946, p. 79—81.

ветствующих источников рождает еще одну гипотезу, в некоторых отношениях более вероятную, чем высказанная выше: не явился ли «немцем из Касселя» Фридрих Вик? Вот что наводит меня на эту мысль. Еще до опубликования шумановской рецензии «Сочинение II» «AMZ» получила аналогичный отзыв Вика. Несмотря на рекомендацию высокоавторитетного Ф. Рохлица, газета не напечатала этот текст, отдав предпочтение шумановскому. Скорее всего намерения редактора известны были Виду уже в ноябре (поскольку газета готовила иной по оценке отзыв, противопоставленный шумановскому) и он со своей обычной настойчивостью добивался публикации статьи в других изданиях. Непосредственной побудительной причиной могло явиться то, что шопеновский ор. 2 вошел в репертуар Клары Вика во время ее концертной поездки осенью 1831 г. Пьеса Шопена была новинкой, притом не очень легкой для восприятия, нуждалась в «продвижении». В письме из Касселя Вика с гордостью сообщает о впечатлениях в семье Л. Шпора: «...она [Клара] сыграла Вариации ор. 2 Шопена, которые все слушали с величайшим изумлением. Шпор хвалил композицию как исключительно богатую фантазией и оригинальную»²⁰. Дело происходило в ноябре 1831 г. и — подчеркну — в Касселе. По сведениям Г. Янзена, рецензия Вика была опубликована трижды (Париж, 1831, «Revue Musicale»; Майнц, 1831, «Säcilia»; Лейпциг, 1832, «Comet»)²¹. Ни одной из этих публикаций мне до сих пор обнаружить не удалось. Об их содержании могу судить по двум фактам. Первый — краткое послесловие редактора к цитированной выше публикации в «AMZ» от 7 декабря 1831 г.; здесь сказано, что не напечатанная пока рецензия Ф. Вика написана «в том же духе, что и высказывание г-на Шумана, который является учеником Вика»²². Второй факт — высказывание самого Вика — своего рода реклама к предстоящему концерту Клары в Эйзенахе. Он писал, по-видимому, кому-то из организаторов концертов: «Она играет также большую фантастически-бравурную пьесу Шопена, где гениальнейшими штрихами и самым оригинальным образом изображена вся жизнь и дела Дон-Жуана»²³. Не явилась ли рецензия Вика детализацией этой мысли? Не она ли под видом впечатления от концерта Клары Вика в Касселе попала в руки Шопена? Ответ на этот вопрос мог бы дать только текст публикации Вика.

Однако немало можно сказать и в защиту шумановской музыкально-литературной фантазии. Прежде всего следует учесть, что как данная, так и другие аналогичные рецензии Шумана не менее относятся к искусству, чем к рассуждениям об искусстве. Поэтому в них по праву действует закон художественной условности. Никому не придет в голову трактовать художественно-метафорическое уподобление как тождество или аб-

²⁰ Litzmann B. Clara Schumann. Leipzig. 1906, Bd 1, S. 35.

²¹ In: Schumann R. Gesammelte Schriften... Bd 1, S. 311.

²² AMZ, S. 811.

²³ Litzmann B. Op. cit., Bd 1, S. 33.

солютное сходство. Мы без специальных оговорок понимаем условность, то есть заменимость всякого художественного сравнения, и вместе с тем благодарны поэту за каждую его метафорическую находку, которая ведет нас от факта к образу.

И Шуман вполне отдает себе отчет в «гипотетичности» своих литературных истолкований музыки. Помня о возможных недоразумениях, он постоянно напоминает об этом читателю. Не случайно вкладывает он свои наиболее образно смелые формулировки в уста дерзкого, неистово-романтического Флорестана («этого сумасшедшего», как называет его Эвсебий) и показывает тем самым, что это всего лишь один из аспектов восприятия — весьма своеобразный, субъективный, но художественно увлекательный.

Какова же цель? В чем пафос дерзкого фантазирования Шумана-Флорестана? Это фантазирование в глубине своей полемично. Салонность, виртуозность, академический формализм нечувствительны к истинному духу музыки — к ее поэтической глубине, пламенности, к ее живому пульсу; поэтому — да здравствует настоящая музыка, тысячами нитей связанная с жизнью! Музыка многих страстей, характеров и впечатлений, музыка тишины ночи, прибоя морской волны, закатного луча, скользящего к вершинам гор...

Едва ли стоит придирчиво отыскивать, в каком именно такте третьей вариации шопеновского опуса 2 слышатся проклятия Мазетто и где в *Adagio* звучит поцелуй любви. Но признаем вслед за Шуманом, что к фигурационным узорам, выражающим в какой-нибудь фантазии Герца только лишь: «полюбуйтесь!», «я блестящ, я изящен, я очарователен», — здесь прикоснулась магия искусства. И вот, сквозь пустоту и холодноватую болтливость жанра уже просвечивают жемчужно-радужные теплые тона. Мерцают и волшебным образом меняются краски (приоткрывается поразительная модуляционная фантазия Шопена). Смены вариаций приносят не только новые орнаментальные фигуры, но и новые «лица» и новый колорит. Мы можем не вспоминать о персонажах моцартовского Дон-Жуана, но мы услышим в этой музыке и смех, и молодой задор, и наивную нежность, и веселую суматоху праздника. И Шуман говорит своим читателям: слушайте, не пропускайте ничего! Это не Герц,

это Шопен! Здесь блещут грани настоящей жизни. Поверьте этому — ведь музыка способна на многое, о чем вы не догадывались. Так слушайте же!..

1832—1834. Шуман внимательно следит за новыми или неизвестными ему изданиями Шопена. 11 января 1832 года он пишет Ф. Вику: «Первый опус Шопена [рондо № 1 с-moll] у меня в руках. Какая-нибудь дама сказала бы: это очень мило, очень пикантно, почти в духе Мошелеса. Я все же полагаю, что Вы дадите Кларе разучить его — в нем бездна ума и мало трудностей. Но что между ним и опусом 2 лежат по меньшей мере два года и двадцать произведений, это я готов утверждать»²⁴. 10 января 1833 года Шуман сообщает тому же Вику: «Новым произведениям Шопена я радуюсь, как дитя»²⁵; речь могла идти о «Rondo á la Mazur» op. 5 и о мазурках op. 6 и op. 7.

Возникают новые планы пропаганды Шопена в печати. В апреле 1832 года, как уже упоминалось, Шуман пытается опубликовать полный текст своей рецензии об op. 2 в «Allgemeiner musikalischer Anzeiger». В 1833 году рождается и все более крепнет идея создания собственного музыкального журнала. И мысль о Шопене витает над колыбелью нового детища Шумана. Ведь Шопен, по его слову, «молния»; даже ленивые, те, что подобны пасущемуся стаду, поднимают голову на ее блеск, «а затем снова продолжают щипать траву»²⁶. Вот почему столь нужным представляется ему живое, обращенное к людям слово о музыке.

Уже в первый год существования «Neue Zeitschrift für Musik» (начал выходить в апреле 1834 г.; в дальнейшем сокращенно «NZfM») намечается смелая программа. Шуман пишет своему старому другу Тепкену: «в настоящее время они [давидсбюндлеры] работают над большими очерками, которые точно (уже исторически) следуют друг за другом и вытекают один из другого. —

²⁴ Письма, т. 1, с. 151—152. Сочинение рондо op. 1 с-moll датируется 1825 г. Вариации op. 2 — 1827 г. За эти два года Шопен действительно сочинил большое количество пьес (по Лейхтентритту более десяти, по другим указателям — около двадцати). Таким образом, Шуман в цитируемом письме очень близок к истине.

²⁵ Там же, с. 177.

²⁶ Из письма к Ф. Вику от 11 января 1832 г. — Письма, т. 1, с. 151. «Молниями» автор письма называет также Шуберта и Паганини.

Последняя симфония Бетховена (как поворотный пункт от классического к романтическому периоду) — Франц Шуберт — Мендельсон — Шопен»²⁷. План исторического цикла не осуществился, но Шуман в разных своих статьях богато осветил все эти темы и, как мы увидим, сделал новый шаг в познании и исторической оценке Шопена.

1835. В конце сентября музыкальный Лейпциг взволнован сообщениями о предстоящем в самое ближайшее время приезде Шопена. Сообщения оказались достоверными. После посещения Карлсбада, где он встретился с родителями, и нескольких волнующих дней в Дрездене (встречи с Марией Водзинской), Шопен посетил Лейпциг²⁸.

Он пробыл здесь, по-видимому, только один день. В источниках точнее всего отражена его встреча с Мендельсоном. Последний писал своей сестре: «...после того, как я проводил Гензельта..., здесь был Шопен... Весь день мы провели вместе, музицируя... Его игра меня снова покорила... Воскресный вечер был поистине забавен. Пока я ему играл свою ораторию, несколько любопытных лейпцигцев пробрались украдкой в комнату, чтобы поглядеть на Шопена. Между первой и второй частями оратории Мендельсона [...] он сыграл изумленным лейпцигцам свои новые этюды и новый концерт»²⁹.

Шопен нанес также визит Фридриху Вику, чью талантливую дочь он уже слышал и высоко оценил в Париже. Биограф Клары Шуман Б. Лицман, основываясь

²⁷ Письма, т. 1, с. 222.

²⁸ По воспоминаниям ученика Ф. Вика Э. Венцеля, весть о предстоящем приезде в Лейпциг Шопена передавалась из уст в уста и вызвала в музыкальной среде необычайное возбуждение (Niesks F., S. 299). 25 сентября Шуман упоминает об ожидаемом визите в письме к сотруднику своего журнала Г. Науенбургу (Письма, т. 1, с. 246). Об этом же «NZfM» известил читателей в номере от 29 сентября 1835 г. «Лейпциг в ближайшее время сможет продемонстрировать целое собрание музыкальных коронованных глав. Г-н Мендельсон уже прибыл. Г-н Мошелес прибывает на этой неделе, кроме того, Шопен и позднее Пиксис с Франчиллой» («Смесь», с. 104). Однако, по сведениям Г. Айсмана, комментатора дневников Шумана, Шопен приехал в Лейпциг в ночь на 27 сентября (Tagebücher, S. 473; комментатор ссылается на сообщение в газете «Leipziger Tageblatt» № 271 от 28 сентября 1835 г.).

²⁹ Mendelssohn-Bartholdy Felix. Briefe aus den Jahren 1830—1847. Leipzig, 1882, S. 62—63.

на ее воспоминаниях и дневниках, сообщает, что во время этого визита Клара сыграла сонату *fis-moll* Шумана, два этюда Шопена и одну часть из собственного концерта. Гость ответил на это исполнением своего нокturna *Es-dur* (op. 9 № 2)³⁰.

Присутствовал ли при этом Роберт Шуман — достоверно не известно. Но несомненно, что встреча двух великих современников в этот день состоялась³¹. Иначе у Шумана не могли бы возникнуть те личные впечатления, которые вскоре отразились на страницах «NZfM». Трудно усомниться, что именно рукой Шумана написаны анонимные строки, появившиеся в номере от 6 октября 1835 года, сразу же после отъезда польского гостя («Vermischtes», S. 112).

«Шопен был здесь, однако на протяжении лишь немногих часов, которые он провел в узком кругу. Он играет точно так же, как сочиняет, то есть несравненно». Приписка к первому из шумановских «Писем мечтателей» («NZfM», 20 октября того же года) как бы продолжает эту информацию: «Шопен был здесь. Флорестан устремился к нему. Я видел их идущими рука об руку, они скорее парили, чем шли. Не говорил с ним, страх берет даже при мысли об этом».

По утверждению некоторых исследователей, Шуман уже приблизительно за год до его личной встречи с Шопеном установил с ним письменную связь (посредником между ними явился проживавший в Париже и сотрудничавший в шумановском журнале скрипач Генрих

³⁰ Litzmann B. Op. cit., Bd 1, S. 89.

³¹ Э. Венцель вспоминает, что маленькое общество, принимавшее в тот день Шопена в доме у Вика, состояло из семьи хозяина, его трех учеников (Венцель, Ракеман, Улекс) и Роберта Шумана. Ф. Никс, опубликовавший эти воспоминания, замечает, что, по-видимому, Венцель неточен в отношении времени: рассказывая о 1835 годе, он примешивает сюда факты, относящиеся к приезду Шопена в следующем, 1836 году (см.: Niecks F., S. 300). Однако описанная встреча с участием Роберта Шумана в 1836 году произойти не могла: известно, что в феврале этого года на Шумана (из-за его сердечных отношений с Кларой) обрушился необычайный гнев Вика, и на протяжении более чем полутора лет он не переступал порога дома своего бывшего учителя. Б. Лицман, рассказывая о визите Шопена к Викам в 1835 году, добавляет с уверенностью: «Само собой разумеется, при этом произошло и личное знакомство Шумана и Шопена (Litzmann B. Op. cit., Bd 1, S. 89).

Пановка) ³². Но имел ли Шопен до этой встречи какое-либо представление о музыке своего выдающегося современника? Какое впечатление произвело на него личное знакомство с Шуманом и с его сонатой *fis-moll*? Документы молчат об этом. Как увидим, они будут «помалкивать» об этом и в дальнейшем. Вопрос об отношении Шопена к Шуману будет затронут ниже. А пока продолжим наш обзор.

К 1835 году относится еще одно, на сей раз чисто музыкальное высказывание Шумана о его любимом композиторе — пьеса «Шопен» из «Карнавала». Этот маленький музыкальный портрет написан с удивительной чистотой и точностью. Перед нами здесь более всего Шопен-Эвсебий, нежный, сдержанно взволнованный, проникновенный. В пьесе есть явные отзвуки стиля Шопена, в частности, его ноктюрнов. Таковы широкие, поющие фигурации партии левой руки; мелодизированный орнамент в развитии ведущего голоса — эти, по словам Листа, группы «украшающих» нот, «падающих капельками радужной росы на мелодическую фигуру» ³³:



Наконец, чисто шопеновская прозрачность и вместе с тем мелодико-гармоническая насыщенность всей фактуры.

Но в музыке этой пьесы ярко выражен и стиль самого Шумана: его афористическая мысль, его манера портретной зарисовки ³⁴. Кроме того, пьеса является неотъемлемым элементом всей своеобразной концепции

³² См. в кн.: Karasowski M. Fryderik Chopin. Warszawa, 1882, t. 2, s. 61—62, а также в примечаниях М. Крайзига к его изданию шумановских «Gesammelte Schriften». Leipzig, 1914, Bd 2, S. 531. На этот же факт указывает Людвиг Бронарский: *Etudes sur Chopin*, p. 127. Ни в одной из названных работ не цитируются и не излагаются подлинные документы, относящиеся к корреспонденции Шопена и Шумана.

³³ Лист Ф. Ф. Шопен. 2-е изд. М., 1956, с. 82.

³⁴ Л. Мазель справедливо замечает, что, воспроизводя в «Карнавале» чисто шопеновскую мелодическую фигуру, «подход к кульминации широким скачком с последующим выразительным нисходящим пассажем», Шуман трактует ее по-своему: «...интервал... у Шумана более острый (малая нона) и это одна из деталей, в

«Карнавала». Очень характерна антитеза, образуемая пьесами «Паганини» — «Шопен», вполне аналогичная «Флорестану» — «Эвсебию»; обе — выражение двуликого романтического идеала Шумана. Конечно, автор «Карнавала» отлично понимал условность этого «дуализма», который на самом деле был диалектическим единством. Поэтому Шуман несколько не опровергнул самого себя, когда вскоре показал Шопена не только мечтательно переживающим, но и гневным, гордым, действующим.

1836. 28 марта Мендельсон посылает Шопену приглашение на предстоящий в мае месяце Нижнерейнский музыкальный праздник. Шуман делает к этому письму приписку: «Тысячу приветов и пожеланий, а также настоятельная просьба приехать на Рейн, если есть хоть малейшая возможность. [P. S.] Мендельсон покорнейше просит Вас ответить одной строчкой письменно или устно Панюшке, приедете ли Вы. Мы твердо надеемся на это»³⁵.

Этой встрече не суждено было состояться, и Шуман с нетерпением ждет нового случая. Он должен был представиться довольно скоро: в августе того же года Шопен путешествует в Мариенбад, затем в Дрезден (второе свидание с Марией Водзинской). Шуман знает об этой поездке. Откуда? Не от самого ли Шопена? (Ф. Никс не без основания предполагает, что между ними в это время шла переписка). 28 августа Роберт сообщает брату Эдуарду и его жене Терезе: «Только что я написал Шопену, который должен быть в Мариенбаде, чтобы узнать, действительно ли он там. Во всяком случае я все равно осенью еще раз приеду к Вам. Но если Шопен напишет мне теперь же, я выберусь раньше и проеду через Карлсбад и Мариенбад. Тереза, как бы это было хорошо! Ты должна поехать со мною! Прочтешь сначала ответ Шопена, и тогда подробно поговорим о другом»³⁶.

которых проявляется шумановское понимание творческого облика Шопена, подчеркивающее в первую очередь близкую Шуману глубокую выразительность и взволнованность шопеновской лирики, а не ее элегантность и изящество» (Мазель Л. О мелодии. М., 1952, с. 128).

³⁵ Письма, т. 1, с. 256.

³⁶ Там же, с. 263.

По-видимому, Шуман не получил ответа на свое письмо в Мариенбад. 8 сентября он пишет Шопену в Дрезден письмо, посланное через знакомого дрезденского музыканта К. Крегена: «Мой дорогой и уважаемый господин [Шопен], Вы должны мне написать только одно лишь «да» или сообщить, верно ли то, что Вы, как я слышал, находитесь в Дрездене. У меня есть намерение поехать к себе на родину [то есть в Цвиккау] через Дрезден, и с моей стороны было бы непростительно находиться вблизи Прекрасного, не высказав ему слова моего почитания и любви. Итак, еще раз горячо прошу: сообщите «да» и Ваш адрес»³⁷.

На это письмо не могло последовать ответа, так как 12 сентября Шопен уже был в Лейпциге. Он провел здесь, как и в прошлый приезд, только один день. Но встреча с Шопеном оказалась на этот раз более обстоятельной и интересной.

Первые впечатления Шуман очень эскизно набросал в своем дневнике. «12 сентября утром Шопен, Новаковский, Раймунд Хертель. «Его баллада мне милее всего» [по-видимому, слова Шумана, сказанные Шопену о его балладе g-moll]. Очень приятно, очень приятно [ответ Шопена]. Неохотно слушает, когда говорят об его произведениях. Всепроникающая теплота... К д-ру Хертелю. Трогательное зрелище — Шопен за инструментом. Новые этюды — c-moll, As-dur, f-moll; старые мазурки B-[dur op. 7 № 1, op. 17 № 1] — две новые — новая баллада, ноктюрн в Des-[dur]. О Листе рассказывает удивительные вещи. Он [Шопен] не корректирует, не замечает опечаток, Лист [корректирует] чрезвычайно много; он [Лист] играет на любом разбитом рояле, вызывая восхищение... Чудесная игра на новом инструменте французской системы. Этюд, если не ошибаюсь, e-moll и два названных выше. Подношу ему мою сонату и этюд, он мне — свою балладу. Почта. Проводил мастера к Элеоноре [Генриетте Фойгт]. Сыграл [Шопен у Фойгт] ноктюрн, этюды c-moll, f-moll, As-dur и очаровательный из одних арпеджио C-dur [op. 10, № 1]. Прощание. Ушел»³⁸.

³⁷ Письма, т. I, с. 264.

³⁸ Цит. по кн.: Boetticher W. Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen. Berlin, 1942, S. 117, с дополнениями по публи-

В письме Шумана к Дорну от 14 сентября 1836 года та же встреча описана более связно и с несколько иными подробностями: «Позавчера, как раз в то время, когда я получил Ваше письмо и хотел отвечать, вошел, как бы Вы думали, кто? — Шопен. Это была большая радость. Мы провели прекрасный день, который я продолжал праздновать еще вчера... Из шопеновских вещей у меня есть новая баллада [№ 1 g-moll, незадолго до этого впервые изданная]. Это, как мне кажется, его гениальнейшее (а не просто гениальное) произведение; я и ему сказал, что она [баллада] нравится мне более всего. После некоторого раздумья он сказал с большой убежденностью: «Это мне приятно, это и мое любимейшее [произведение]». Кроме того, он играл мне множество новых этюдов, ноктюрнов, мазурок — все это ни с чем не сравнимо. Как он сидит за роялем — трогательно наблюдать. Вы его очень полюбили бы»³⁹.

Как видно из цитированной выше записи в дневнике, Шопен побывал в этот день у Шумана, у Р. Хертеля (по-видимому, здесь играл на французском инструменте) и, наконец, у Генриетты Фойгт. Друг молодых бундлеров и высокочтимая ими музыкантша, Фойгт вполне разделила переживания Шумана. В своем дневнике она записала: «Вчера здесь был Шопен и играл полчаса на моем инструменте Фантазию (по-видимому, импровизацию) и свои новые этюды. Интересный человек и еще более интересная игра. Он необычайно увлек меня...»⁴⁰.

Читателям «NZfM» Шуман сообщил о сильнейшем музыкальном впечатлении года очень коротко: «Шопен был один день в Лейпциге. Он привез с собой новые божественные этюды, ноктюрны, мазурки, новую балладу и др. Он играл много и незабываемо»⁴¹.

кации того же документа в кн.: Eismann G. Robert Schumann: Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen. Leipzig, 1956, Bd 1, S. 98. В названных публикациях имеются мелкие разночтения, вызванные, возможно, неразборчивостью автографа. Так из этюдов, исполненных Шопеном в доме у Р. Хертеля, Г. Айзман называет оп. 25, № 5 e-moll, В. Бёттихер же в этом месте упоминает этюд f-moll, то есть какой-то из трех, написанных Шопеном в этой то-нальности.

³⁹ Письма, т. 1, с. 264—265.

⁴⁰ Запись от 13 сентября 1836 г. — In.: Jansen G. Die Davidsbündler. Leipzig, 1883, S. 127.

⁴¹ NZfM, 1836, 16 Sept.

Но зато в том же 1836 году Шуман выступил со своей значительнейшей статьей, посвященной фортепианным концертам Шопена. О многом говорит уже вводная мысль статьи, которую высказывает Флорестан в свойственной ему парадоксальной форме: «...зачем писать о Шопене? Зачем заставлять читателя скучать? Почему не черпать из первых рук, самому играть, самому писать, самому сочинять?». Эвсебий высказывается более развернуто и убедительно: о Шопене писать исключительно трудно, ибо его творческая сила, духовная близость, его рост ко многому обязывают. Боязно говорить о художнике, «о котором чаще и охотнее всего размышляешь наедине с собой», сомневаешься, «возможно ли выразить словами все его величие и всесторонне охватить его во всей глубине и возвышенности»⁴².

И все же Шуман-Эвсебий рискует сделать это последнее. Главное в данной статье — расширение понятия о духе, о масштабе, об историческом месте творчества Шопена. В 30-е годы о польском музыкальном гении говорили только как о проникновенном лирике, жреце поэтической красоты. Для Бальзака типично шопеновское это то, что проникнуто «грустью и рафаэлевским совершенством»⁴³; «его настоящее отечество — царство поэтических грез», — писал о Шопене Гейне⁴⁴. Таким, видимо, ощущала молодого Шопена и Жорж Санд. Вспоминая об их знакомстве и сближении, Лист писал: «...ей [Жорж Санд] любопытно было познакомиться с тем, кто мчался, как на крыльях, «в эти края, недоступные описанию, но которые должны ведь существовать на земле или на одной из тех планет, свет которых так приятно созерцать в роще, когда зайдет луна...», ...она стремилась к встрече с этим артистом, влюбленным в невозможное, бесплотное, заоблачное, граничащее с надзвездными краями!»⁴⁵.

Все это была только часть правды о Шопене. Шуман расширяет ее, указывает на разные грани явления, на разные его источники. Он говорит о Шопене —

⁴² Собр. статей, т. 1, с. 260.

⁴³ Бальзак об искусстве. М.; Л., 1941, с. 448.

⁴⁴ Гейне Г. Полн. собр. соч. под ред. Н. Быкова. Спб.; М., 1900, т. 11, с. 313.

⁴⁵ Лист Ф. Ф. Шопен, с. 333—334. Автор цитирует «Письма путешественника» Жорж Санд.

преемнике Бетховена (который «закалил его дух»), преемнике Шуберта (который «дал нежность его сердцу»), сыне «сильной», «оригинальной», но обремененной в траур Польши. Шопен — это «мечтательность, грация, одухотворенность», но и «пылкость, благородство», даже «ненависть и необузданность». Истинное место Шопена не в аристократическом салоне, а среди тех сотен юношей, которые приветствовали в 1830 году «могучий голос народов». С удивительной смелостью, проникая в идейно-историческую сущность явления, говорит Шуман о революционной направленности творчества Шопена: «Шопен одним из первых поднялся на вал, за которым покоилась во сне трусливая реставрация, карликовое филистерство. Как посыпались тогда удары направо и налево, как вскочили, проснувшись, разъяренные филистеры с криками: «Посмотрите-ка на этих наглецов!». Тогда как другие говорили, следя за наступающими: «Какое великолепное мужество!». «Да, восклицает автор, — если бы могущественный самодержавный монарх там, на Севере, знал, какой опасный враг кроется для него в творениях Шопена, в простых напевах его мазурок, он запретил бы музыку. Произведения Шопена — это пушки, прикрытые цветами»⁴⁶.

Эти строки и сегодня воспринимаются как очень значительные, вызывают к исторической правде. Ведь художественный романтизм окружен многими легендами и предрассудками, среди которых есть и «вклад» недавнего времени. Разве не внушают нам порою, что романтизм непременно куда-то «уводит», что-то «приукрашивает» и закрывает «дымкой иллюзий», что для правдивого отражения жизни и правдивого воздействия на нее требуется «преодоление романтизма» и т. п. Но Шопен и Шуман, Гейне и Байрон, Берлиоз и Лист никогда не «преодолевали» своей эстетической веры и не стремились к этому. Конечно, романтизм был не прямой и не гладкой дорожкой, а те, кто двигались по ней, были не боги — только люди. В качестве таковых они, конечно, испытали на себе и трудности и опасности избранного нового пути. Но путь был верным: романтизм явился не помехой, наоборот, мощным средством постижения жизни, орудием в борьбе за передовые идеалы времени.

⁴⁶ Собр. статей, т. 1, с. 261.

1837—1849. В 1837 году Шуман преподнес Шопену экземпляр только что напечатанного «Карнавала». Биографы Шопена нередко цитируют якобы сказанные им слова: «Карнавал» — это вовсе не музыка». К сожалению, этот единственный зафиксированный отзыв Шопена о Шумане лишен документальной достоверности. Но самый факт подобного высказывания (скорее всего оно было менее резким) вполне правдоподобен. Г. Матиас, учившийся у Шопена в годы 1839—1844, писал Ф. Никсу: «Вспоминаю, что он [Шопен] не был высокого мнения о Шумане. Однажды я нашел на его столе «Карнавал» ор. 9; он высказался не особенно хорошо об этом произведении»⁴⁷. Когда пианист Стефан Хеллер вручил Шопену презентованный ему авторский экземпляр «Карнавала», последовала лишь фраза: «Как очаровательно Вы исполнили эту вещь в Германии»⁴⁸, но о музыке ни слова. Последнее очень характерно. Шопен не любил говорить о том, что ему было не очень по душе. О Шумане он чаще всего молчал. Посвящение ему Баллады № 2 (1839) явилось скорее всего актом вежливости — неизбежным ответом на посвящение Шопену «Крейслерианы» (1838). Равнодушие, а быть может, и внутреннее оппозиционное отношение Шопена к музыке Шумана явствует из того факта, что даже в годы весьма широкой известности автора «Крейслерианы» Шопен не включал его произведения в репертуар своих учеников⁴⁹.

Известно, что художественные (как, впрочем, и жизненные) симпатии и антипатии Шопена определялись его необыкновенно острым ощущением степени гармоничности воспринимаемого явления; он явно не принимал того, что заметно нарушало равновесие элементов внутри художественного целого. В музыке классиков его кумиром был Моцарт. Уже Бетховен и Шуберт воспринимались Шопеном не безоговорочно. По наблюдениям Листа, некоторые произведения Бетховена казались Шопену «слишком атлетическими», их яркость — «слишком рычащей». У Шуберта он не любил тех произведений, «где чувство как бы обнажалось, где ощущается... как трепещет тело и трещат кости в объа-

⁴⁷ Niecks F., Bd 2, S. 123.

⁴⁸ Ibid., S. 124.

⁴⁹ Ibid., S. 122, 207—208 (свидетельство ученицы Шопена К. Дюбуа).

тиях страдания»⁵⁰. Шопен был внутренне оппозиционен ко многим из своих крупнейших музыкальных современников, в частности, к Берлиозу, Мейерберу, Листу. Он скорее принимал Фильда, Мошелеса, Гуммеля, иначе говоря, терпимее относился к «среднему» (в отношении творческого ранга), нежели к новаторски «рискованному».

Нетрудно видеть, что здесь действовал все тот же критерий «гармонии элементов». Лист, испытавший на самом себе острый критицизм Шопена, сумел с великодушной объективностью сказать об этом самое главное: «Он [Шопен] отвергал неистовую и необузданную сторону романтизма, не выносил ошеломляющие эффекты и безумные излишества»⁵¹.

Что могло быть несимпатичным Шопену в Шумане? Во-первых, стихийный эмоционализм, который при особой чувствительности шопеновского вкуса мог оставлять впечатление чрезмерной («бестактной») откровенности, некоторого «нажима», а в широко развернутых формах — впечатление импровизационного многословия и расплывчатости. Во-вторых, могла не нравиться «литературность» шумановских музыкальных идей. Известно, что Шопен не любил подчеркивать сюжетно-образные элементы музыки, придавать им чрезмерную конкретность, а музыке — иллюстративность. (Не отсюда ли ирония Шопена по адресу комментатора его Вариаций ор. 2 «немца из Касселя».) В этом отношении Шуман, склонный к программным заголовкам и пояснениям, явно грешил против шопеновского вкуса.

Конечно, частные эстетические расхождения при наличии глубокого духовного родства композиторов-современников сами по себе едва ли могли бы породить ту незаинтересованность, неотзывчивость, какая существовала в отношении Шопена к Шуману. Здесь в качестве решающего фактора, по-видимому, действовало еще и другое: особенная «мимозность» Шопена, повышенная реакция на все то, что хоть сколько-нибудь не совпадало с его собственной вкусовой нормой.

Эта психологическая черта, которая при редчайшей душевной обаятельности и скромности Шопена никогда

⁵⁰ Лист Ф. Ф. Шопен, с. 265—266.

⁵¹ Там же, с. 266.

не превращалась в деспотизм вкуса, но наоборот, вызывала некоторую замкнутость, отъединенность, упорное нежелание приоткрывать личное и тем более навязывать его окружающим, — эта черта все же была замечена близко знавшими его современниками.

По наблюдению Жорж Санд, Шопена «снедала мечта об идеале, ни в какой степени не умеряемая снисходительностью к недостаткам человеческой природы»⁵². Лист говорит о «требовательной исключительности» Шопена⁵³, которая нередко затрудняла для него контакт с окружающей средой. Эту затрудненность, по-видимому, могла победить лишь атмосфера идеальной дружбы, полного сердечного доверия, нежности; таким — согретым и душевно открытым — мы видим Шопена в некоторых его письмах. Но таким он дарил себя очень немногим, и реже всего — своим братьям по искусству. Лист вспоминает: «...Шопен, связанный с некоторыми передовыми участниками художественного и литературного движения того времени такими тесными узами, что жизни их сливались как бы в одну, остался все-таки чужим среди них. Его индивидуальность не сливалась ни с какой другой»⁵⁴.

Но каковы бы ни были причины, мешавшие взаимному признанию и пониманию Шопена и Шумана, — исторически они оставались союзниками. Осознавал ли это Шопен — мы не знаем. Но Шуман открыто и активно подчеркивал это своими высказываниями. Таковы были свойства его общественно-художественной натуры. Если в творчестве современника-единомышленника ему что-то и не нравилось или даже отталкивало — это с лихвой восполнялось страстью «болеельщика» и пропагандиста нового искусства, добровольно принявшего на себя ответственность за его судьбы. Так определилось, например, отношение Шумана к Берлиозу и к Листу: известно, что к каждому из них у него было немало эстетических претензий, но это не мешало Шуману упорно доказывать прогрессивность и отмечать крупный художественный масштаб Берлиоза и Листа. Кое-что, как

⁵² Санд Жорж. История моей жизни. — Цит. по кн.: Каренин В. Жорж Санд, т. 2. Пг., 1916, с. 439.

⁵³ Лист Ф. Ф. Шопен, с. 336.

⁵⁴ Там же, с. 283.

мы увидим, Шуман не вполне принимал и в творчестве Шопена. Личная эволюция (как справедливо полагают некоторые исследователи) постепенно внутренне отдаляла его от Шопена. Все же он никогда не изменил своего общего отношения к великому польскому гению. Для него Шопен всегда «редкая звезда в поздний ночной час», и в ней он всегда видит «все то же глубокое внутреннее горение, ту же концентрацию света, ту же резкую отчетливость...»⁵⁵.

В конце 30-х и в 40-е годы Шуман продолжает внимательно следить за новинками шопеновского творчества. В кратких музыкально-критических заметках им освещены следующие произведения Шопена: в 1836 — ноктюрны *cis-moll* и *Des-dur* op. 27; в 1837 — вальс *Es-dur* op. 18, Болеро op. 19, полонезы *cis-moll* и *es-moll* op. 26, 12 этюдов op. 25; в 1838 — Экспромт *As-dur* op. 29, мазурки op. 30, Скерцо *b-moll* op. 31; в 1839 — мазурки op. 33, прелюдии, вальсы op. 34; в 1841 — Соната *b-moll* op. 35, ноктюрны *C-dur* и *g-moll* op. 37, Вторая баллада *F-dur* op. 38, вальс *As-dur* op. 42; в 1842 — Концертное *Allegro* op. 46, Третья баллада *As-dur* op. 47, два ноктюрна op. 48, Фантазия op. 49.

К 20 марта 1846 года относится письмо Шумана к издателю «AMZ» Р. Хертелю с просьбой прислать экземпляр своей юношеской рецензии на шопеновский op. 2. Он поясняет: «...именно она нужна мне для одной работы, которую я теперь замышляю»⁵⁶. Речь идет скорее всего о давно задуманной Шуманом книге «Давидсбюндлеры» (упомянута в дневнике композитора 18 марта того же года). Примечательно, что и теперь не забыта была роль Шопена в выходе на арену молодых бюндлеров.

В дневнике того же года (16 октября) содержится запись: «Новое сочинение Шопена (Полонез-фантазия)»⁵⁷. Имеется в виду, несомненно, только что впервые изданный Полонез-фантазия op. 61, — произведение, которое не могло не заинтересовать Шумана своей особенной композиционной сложностью и богатством. Кон-

⁵⁵ Собр. статей. М., 1978, т. 2-А, с. 87.

⁵⁶ Schumann Robert. Briefe. Neue Folge. Zweite Auflage. Leipzig, 1904, S. 447.

⁵⁷ Boetticher W. Op. cit., S. 422.

чина Шопена отмечена в дневнике Шумана (26 октября 1849 года) кратчайшей записью: «Chopin»⁵⁸.

Что акцентирует Шуман в своей «шопениане» конца 30-х — начала 40-х годов?

В шопеновских вальсах ор. 34 «так бьет ключом жизнь, что они кажутся симпровизированными на балу». Вместе с тем это вальсы «совсем в другом роде, чем обыкновенные; так может сочинить только Шопен, когда он, глядя проникновенным взглядом художника на увлекаемую его же звуками толпу, мыслью далеко уносится от большой залы»⁵⁹. Искусство в гуще жизни и одновременно над жизнью — вот смысл этого очень типичного для Шумана обобщения.

Создавать такое искусство — удел художников самого высокого ранга, и Шопен — один из них. Поэтому даже его эскизные наброски — «орлиные перья» (так пишет Шуман о 24-х прелюдиях). Пусть каждый выбирает среди них то, что ему милее, но только филистер, эта «кишка пустая, наполненная страхом и надеждой», пусть держится подальше. Шопен не для него!⁶⁰

Магия искусства Шопена — в его умении истолковать простое, как высокоодухотворенное, неповторимо-оригинальное, артистически сложное. Шуман отличает эту черту в шопеновских мазурках: «Как ни много он их написал, а сходных среди них очень мало». Разгадка в том, что для каждой композитор находит «какой-нибудь поэтический штрих, что-либо новое в форме или выражении»⁶¹. Автор рецензии указывает далее на некоторые из этих «штрихов». Он говорит на языке музыкальной техники, отмечая, например, своеобразные колебания ладотональностей, особые способы изложения. Зная Шумана, легко понять, что в каждой из таких технических находок он видит новые ощущения, новые краски, то есть поэтически обогащенное восприятие жизни.

Шопен велик, по мысли Шумана, своей победой над мнимой сложностью во имя сложности подлинно творческой, артистической — той, что оказывается в диалек-

⁵⁸ Boetticher W. Op. cit., S. 449.

⁵⁹ Шуман Р. Избр. статьи о музыке. М., 1956, с. 135. В дальнейшем сокращенно: Избр. статьи.

⁶⁰ Там же, с. 135—136.

⁶¹ Там же, с. 133.

тическом единстве с простотой. Критик постоянно возвращается к этой мысли, особенно когда речь идет об эволюции Шопена. Так, ноктюрны ор. 37 отличаются, по наблюдению Шумана, от прежних «большей простотой наряда, более скромной грацией»; их автор «еще и теперь любит украшения, но выбирает их с большей продуманностью и сквозь них тем привлекательнее проглядывает благородство поэтического содержания»⁶².

В статье об этюдах ор. 25 Шуман дал замечательное по глубине и тонкости описание игры Шопена. Уловленная им сущность этой игры заключается в полной победе духовного, артистически образного над виртуозно-техническим. Сложная фактура этюдов становилась у артиста «незаметной», то был уже не бисер мелких нот, но «волны аккордов, которые то и дело вздымала педаль» (ор. 25 № 1, As-dur), а блестящее *perpetuum mobile* «звучало чарующе, мечтательно и тихо, словно грезы ребенка во сне»⁶³ (ор. 25 № 2, f-moll). Интересно, что почти такое же впечатление от игры Шопена описал Гейне в одной из своих парижских корреспонденций: «Его пальцы только слуги его души, а этой душе аплодируют люди, которые слушают не одними ушами, но также и душой»⁶⁴.

Значительность Шопена — в многосторонности, многозначности его искусства. Так, скерцо b-moll «нежно», «задорно», «преисполнено любви», но одновременно и «презрения»; страстность этой пьесы «захватывает не меньше, чем какое-нибудь стихотворение лорда Байрона»⁶⁵. Здесь у Шумана снова, как и в статье о фортепианных концертах, мысль о «противленческой», активно-романтической стороне лирики Шопена.

Удивительны и на первый взгляд необъяснимы некоторые промахи Шумана. Он явно не оценил цельности и победоносного новаторства шопеновской сонаты b-moll. В гениальном траурном марше — усмотрел «даже что-то отталкивающее»; финал показался ему «скорее мистификацией, чем музыкой»⁶⁶. Впрочем, в оценке финала заметна некая двойственность; критик пишет:

⁶² Избр. статьи, с. 141, 142.

⁶³ Там же, с. 130, 131.

⁶⁴ Собр. соч., цит. изд., т. 11, с. 312

⁶⁵ Избр. статьи, с. 133.

⁶⁶ Там же, с. 140.

«Все же надо признать, что и в этой безрадостной, лишенной мелодии части мы чувствуем веяние своеобразного и страшного духа, готового мощно подавить все противостоящее ему. Безропотно, как прикованный, слушаешь до конца; но похвала замирает на устах, ибо это не музыка»⁶⁷.

Отмеченная двойственность суждений очень типична для Шумана зрелых лет. Тенденция к рационализму, классической нормативности борется в нем в эти годы со стихийно эмоциональным, интуитивным. Зато Шопен, который был «классичнее» молодого Шумана, до конца своих дней остался свободным от сковывающей власти традиции; мало того: он все свободнее и смелее претворял эти традиции. Неудивительно, что кое-что, особенно в поздних крупных сочинениях Шопена, начинало казаться Шуману причудливым и слишком субъективным. Он не понял, например, композиционного совершенства шопеновской фантазии, сказав, что хотя она и «полна отдельных гениальных моментов», но «целое не захотело [здесь] подчиниться совершенной форме»⁶⁸. Его строки о Фантазии, о Второй и Третьей балладах написаны будто мимоходом, без внутренне значительного отклика на глубину и новизну содержания этих произведений. И вместе с тем, чувствуется, что Шуман-романтик все еще подвластен непосредственной гипнотизирующей силе этой музыки, слушает ее «безропотно, как прикованный, до конца», хотя похвала и «замирает на устах...».

Так собственная творческая эволюция Шумана (но отнюдь не эволюция Шопена) внесла некую противоречивость в его «шопениану», что, однако, не затемнило ее радужного блеска. Шуман насытил ее поэтической силой собственного гения и она — подобно известной книге Листа — стала неотъемлемой частью дорогой людям «культуры Шопена».

Вернусь к бегло затронутому вопросу об историческом родстве и о различиях Шопена и Шумана.

Величайшая задача искусства их времени состояла в том, чтобы с новой полнотой показать человека. Об этом свидетельствует самое удивительное и самое грандиозное художественное творение данной эпохи — «Че-

⁶⁷ Избр. статьи, с. 140.

⁶⁸ Там же, с. 144.

ловеческая комедия» Бальзака. Бальзаковский реализм дал новейшую социально-психологическую «анатомию» человека и общества. У романтизма был свой акцент и свой главный вклад: он показал сокровища сердца. Откровенность и сила этого показа были ошеломляющими. Предтеча творческих открытий романтизма в данной области, гетевский «Вертер», так же как и вся лирика художников «бури и натиска» оказались во много крат превзойденными Байроном и Гейне, Шопеном и Шуманом.

Смелость новых выступлений искусства в защиту человека явилась прямым ответом на действие разрушительных антигуманистических сил посленаполеоновской буржуазной Европы — Европы жадного стяжательства, аморализма, «бессердечного чистогана».

Не нужно обманываться тем обстоятельством, что лирическое искусство этого времени было чаще всего грустно-скептическим. Красота сердца не понята, прекрасное одиноко и обречено, драгоценная страсть души растрачивается напрасно, оставляя лишь горький след, — таков субъективный смысл многих произведений романтиков. Но над ним возвышается другой, объективный смысл: в своей «крепости сердца» человек неисчерпаемо богат, и это богатство — мощь, способная отстоять себя против любых натисков разрушительных сил. Конечно же, не скепсис, не неверие, не бессилие, но наоборот, огромная, поистине романтическая вера в жизнь могла подвигнуть художников на новые смелые открытия в искусстве.

В качестве участников этого творческого движения Шопен и Шуман не только союзники, но и избранники истории. По яркости, подлинности, душевной насыщенности в выражении человеческого они среди композиторов этого времени — первые из первых. Как ни индивидуален облик музыки каждого из них, все же нельзя отрицать, что стихия, бушующая у Шопена в первой части сонаты b-moll, в Первом скерцо, в некоторых балладах и этюдах и у Шумана в «Крейслериане», в Фантазии, в таких пьесах, как «Порыв», — это одна стихия, одна неукротимая душевная страсть золотого времени романтизма.

Романтизм был исторически призван решительно обновить выразительные средства и формы музыки. Если

взглянуть на разнообразные формы романтической музыки эпохи Шопена и Шумана — миниатюру и цикл миниатюр, реформированную сонату и крупную, так называемую свободную форму (фантазию, балладу), — всюду мы увидим общую господствующую тенденцию оформления, которую, как нам кажется, лучше всего назвать поэмностью. Именно Шопен и Шуман (наряду с Берлиозом) явились виднейшими творцами романтической музыкальной поэмы XIX века. И в этом также заключалось их историческое союзничество. Лист, как автор инструментальных поэм, был их продолжателем.

Изменения традиционных музыкальных форм, шедшие под знаком отмеченной только что тенденции к поэмности, выражались главным образом в следующих двух признаках. Во-первых, в стремлении к охвату более широкого круга образов, то есть к более свободной экстенсивности изложения. Во-вторых, к более активному обобщению, охвату целого, то есть к усилению интенсивности изложения.

Как проявляются эти признаки у Шумана и Шопена?

Письма и дневники Шумана говорят о его необычайной впечатлительности и жадности к впечатлениям. В этих документах — типично шумановские ракурсы, его художественная манера и тон. Имею в виду вкус к типологическому, к портретным зарисовкам; юмор и сарказм, по-гофмановски или в духе «путевых картин» Гейне изобличающий плоское, пошлое, комическое. Часто цитируются строки из его письма 1838 года: «Меня волнует все, что происходит на белом свете, — политика, литература, люди; обо всем этом я размышляю на свой лад, и затем все это просится наружу, ищет выражения в музыке»⁶⁹. Не только ищет выражения, но и находит, — можем мы добавить, обращаясь к многочисленным и столь разным по тематике пьесам и циклам Шумана. Легко заметить широту жизненного «захвата» композитора. На страницах его музыкального «дневника» — не только глубоко личное, главное, сокровенно «шумановское», но и просто интересное, любопытное, характерное. Он нередко (как сам об этом пишет) захлебывается от обилия материала, едва успевает его фиксировать. Нескончаемый поток впечатлений, этих

⁶⁹ Письма, т. 1, с. 358.

«пестрых листков» жизни, подсказывает и композиционные принципы. Возникает необходимость в разомкнутых формах типа сюиты или рапсодии («Чувство любит рапсодическую форму и в письме, и в жизни», — замечает Шуман в одном из юношеских писем⁷⁰). Композитора беспокоит быстрота чередования образов в его крупных композициях, что составляет трудность для восприятия⁷¹. Впрочем, он уже в ранних сочинениях уделяет огромное внимание связям отдельных звеньев композиции, вырабатывая в этой области оригинальные приемы.

Конечно, и Шопен остро впечатлителен и отзывчив. Отметим роднящую его с Шуманом черту артистичности (воспоминания говорят о его удивительной способности имитировать, подмечать характерное и смешное в людях). Конечно, и музыка Шопена избыточно богата различными образами, настроениями и оттенками, всегда поражающими, как открытие неизведанных глубин души. Но в отборе жизненных впечатлений для искусства Шопен строже, целеустремленнее. Лист обращает внимание на необычайную строгость эстетического фильтра Шопена («прекрасное в искусстве» он «никогда не приносил в жертву потребности пожаловаться»⁷²). К этому можно добавить, что у Шопена никогда не бывает того, что можно назвать коллекционированием впечатлений или уподобить заметкам в путевом дневнике, то есть таких фиксаций, которые могут и появиться и не появиться. Нет в его творчестве следов нейтрального художнического «любопытства» к жизни. Наоборот, все у Шопена тесно стянуто к главной творческой магистрали его внутреннего мира: лирике, драматической патетике. Шопен реалистически объективен, не терпит ни малейшего субъективного насилия над жизненной правдой, умеет быть безукоризненно точным в фиксации внешнего, например, народно-жанрового. Но «чисто» объективным, то есть полностью отделяющим изображаемое от личного он бывает реже всего (таковы некоторые из «сельских» мазурок, некоторые эпизоды из вальсов и полонезов). Почти во всех образных элементах его музыки, в том числе и в характерных, жанровых, ощутимо

⁷⁰ Письма, т. I, с. 80.

⁷¹ Избр. статьи, с. 244; см. также: Tagebücher, S. 399.

⁷² Лист Ф. Ф. Шопен, с. 358.

столь знакомое и дорогое нам шопеновское волнение. Подчеркиваю: речь идет не только о наличии всюду оригинальной стилистической манеры, но именно о постоянном резонансе на основную душевную настройку художника.

Скорее всего именно поэтому Шопен не нуждался в литературных аналогиях, намеках, ассоциациях. Как видно из биографических материалов, подобные аналогии у него в ряде случаев возникали, но он никогда не считал нужным доводить их до сведения слушателя. И это понятно. Цель программных обозначений в том, чтобы натолкнуть слушателя на образный смысл музыки, подсказать ему концепцию произведения. Но у Шопена концепции столь глубоко лиричны, так всепроникающе освещены главным, душевным «очагом» его творчества, что вспомогательные комментарии совершенно излишни. Мало того, они способны только вульгаризировать или схематически упростить реальное содержание музыки.

Отсюда же возникает возможность и необходимость для Шопена более связного конструирования формы, теснее примыкающей к принципам классиков. «Специфическим для Шопена, — пишет Л. Мазель — и выделяющим его среди других романтиков, является... то, что отличающее Шопена от классиков увеличение самостоятельного выразительного значения отдельных тем и построений еще не приводит к ослаблению связи между темами и их связи с целым»⁷³.

Говоря о первой стороне поэмы — о ее тематическом многообразии, мы уже невольно коснулись второй стороны — ее целостности, разных проявлений и разной степени этой целостности. Сейчас затронем этот вопрос более подробно.

Несомненно, Шопен и Шуман владели даром необычайно интенсивного разворачивания музыки. В этом отношении они не имели равных себе среди современников: Мендельсон оставался позади, Берлиоз и Лист бывали более романтически грандиозными, демоническими, внушительно эффектными, но почти никогда столь же интенсивными. Впоследствии только Вагнер и

⁷³ Мазель Л. Фантазия f-moll Шопена. М., 1937, с. 124—125.

Чайковский достигли в этом отношении новой ступени выразительности.

Принцип интенсивного сквозного развития, господствующий в произведениях типа поэмы, связан с некоторыми важными общими особенностями романтического мышления. Во-первых, с особым интересом романтиков к «контрапункту жизни», то есть к причудливому сосуществованию и переплетению в реальной жизни разного и (в отличие от рационально классифицирующего мышления XVIII века) с потребностью ощутить жизнь как нескончаемый, стихийный поток фактов, событий, впечатлений. Во-вторых, этот принцип связан с обычно присутствующим у художника-романтика личным аспектом восприятия, объединяющим все воспринимаемое, как поток индивидуально окрашенных чувств, как «диалектику» души. Наконец, он связан с общей напряженностью эмоциональной жизни, свойственной художникам романтического склада.

Разворачивание музыки в поэме в значительной мере разрушает логическую предначертанность формы, выработанную сонатой. Поэма оставляет свободу для любых, самых индивидуальных и неповторимых «поворотов» в развитии мысли, для беспредельно широкого охвата разных образов. Но вместе с тем она (у больших художников) строго подчинена закону психологической естественности. Важно, что в рамках этого закона оказывается огромное количество традиционных элементов музыкальной формы. Ведь последние также явились закрепившимися в музыкальной практике средствами выражения «естественного процесса». Вот почему поэма, отвергая деспотическую власть старых композиционных норм, вместе с тем широко использовала их, сообщила им большую гибкость и податливость к выражению нового содержания.

Но что же конкретно имеется в виду под психологической естественностью музыкального «хода действия»? Отвечу примером: интермеццо из Второго скерцо (b-moll) Шопена. Своеобразие его в обилии, частой смене материала, в сложной «кривой» экспонирования и развития. Но как психологически понятна эта «кривая»! Только что отзвучала широкая, «упоительно» лирическая побочная тема, завершившаяся изящной и светски блестящей концовкой. В этой теме сердечность

стала не только вполне «открытой», но даже и чуть-чуть внешней. Реакция на этот оттенок — потребность отделиться и сосредоточиться. И вот после «интервала молчания» (двухтактовая генеральная пауза) звучит первая тема интермеццо — величавое *sostenuto*. Это взгляд на прекрасное с «горных вершин духа». В нем и философское спокойствие, и скрытое ласкающее тепло. Углубленное созерцание как бы очищает прекрасное от внешнего, суетного, позволяет прикоснуться к сокровенному. Вторая, контрастная половина темы — трепетный отклик на этот новый аспект восприятия. Лиризм этого ответного мотива (в отличие от побочной темы скерцо) робок, интимен и особенно чист. Следует чуть усиленное повторение группы. Вторая тема (*cis-moll*) представляет собой как бы новую ступень «жизненного насыщения» лиризма. Еще сохраняется атмосфера нежной интимности, но в широкой мелодии и диалоге-переключке поющих голосов чувство говорит о себе полнее и активнее. И затем — такова уж психология обретенной радости — волнение переходит в светлую оживленность и «глубинное» снова становится более внешним: это третья, заключительная тема интермеццо (*E-dur*). Первое звено разработки — «искажение» того, что только что было безмятежной радостью; ворвались иные, разрушающие силы жизни. Второе звено — по-бетховенски драматизированная (с перемещением по тональностям) тема *cis*. И как естественно появление в третьем звене связующей темы из первой части скерцо: предвестник репризы, она вместе с тем являет собой здесь высшую стадию душевного смятения. Наконец, гениальное четвертое звено разработки психологически трансформирует тему *cis-moll*, сообщая ей характер фатального резюме эпопеи: «вот что было и что стало, вот трепетная мечта и вот властный приговор судьбы». Прямым продолжением этого резюме является начало репризы: угрожающий рокот таинственных глубин жизни и страстный патетический возглас гнева-протеста.

Сказанное, разумеется, не претендует на «программу», это лишь попытка набросать психологический контур музыки с целью подчеркнуть ее глубочайшую внутреннюю обоснованность. Шопен и Шуман, раскрепостив форму от догматически понимаемых старых схем, открыв шлюзы для нового жизненного содержания, вме-

сте с тем придавали огромное значение внутренней логике музыкального целого; в этом смысле они оставались верны (каждый по-своему) исторически сложившимся основам классической музыкальной формы.

Лирический сюжет, сколь бы он ни был непосредственным, всегда является плодом художественной обработки, схематизации, отбора существенного. Степень этой обработки, роль формирующей воли художника и, в связи с этим, роль художественно логического плана может быть весьма различной даже у композиторов одной школы. Очень разными они бывали нередко у Шопена и Шумана, поскольку психологические стимулы их творчества часто не совпадали. Поясним и расшифруем эту мысль метафорически.

Вы можете пережить показанную на подмостках драму. Она захватит вас, убыстрит пульс, заставит забыть об окружающем. Но наступит мудро подготовленный кризисный момент напряжения — предел заложенных в произведении драматических возможностей. Высшее волнение перейдет в «катарсис» (он может быть и за пределами драмы, но ею «выношен»). Вы глубоко и радостно вздохнете, испытав могущественную силу завершенности, досказанности в искусстве. Вы словно с орлиной высоты взглянули на целую жизнь — увидели ее волны, ее «девятый вал», ощутили ее итог, ее горький и радостный след... Так можно (минуя частности) представить себе поэму Шопена.

Может быть и иначе. Вообразите, что вас увлекли в пеструю толпу. Пусть это будет волнующая и немного фантастическая пестрота праздника — вроде той, какую описал Гофман в «Принцессе Брамбилле». Вы мчитесь в пестром калейдоскопе лиц, масок, сценок и одновременно захвачены потоком разнородных чувств. Здесь неистовое волнение и блаженство, страстный гнев, робкая мольба и «истома». Таинственная «голубая птица» то манит, намекая о себе, то обжигает пламенем живой страсти и красоты, то лишь призрачно мелькает, дразнит и исчезает... Конца этому потоку, в сущности, нет: он может образовать еще несколько «волн», может и оборваться, но не быть исчерпанным и не завершиться. И в этом есть свой глубокий смысл: ведь жизнь знает не только «концы» и «точки»; еще чаще и, пожалуй, предпочтительнее она избирает многоточия!

Так психологически можно было бы представить себе некоторые типичные фортепианные циклы Шумана.

Смысл сопоставления вкратце таков: Шопен максимально приближает свои поэмы к законам драмы, то есть стремится к планомерному показу, разворачиванию, исчерпанию и завершению. Шуман более всего показывает процесс, его действующие силы, его внутреннее богатство, его интенсивное «кипение».

Чтобы не быть ложно истолкованным, подчеркну, что отмеченное различие проявляется далеко не в столь чистом виде и далеко не всегда. Если у Шопена власть драматургического плана почти неизменно очень сильна, то у Шумана она бывает весьма разной. В относительно тесных рамках автор «Крейслерианы» проявляет чаще всего ту же целеустремленность (хотя и при большей схематичности), что и Шопен. Отчетливо выраженный план сквозного развития встречается и в крупных композициях Шумана. Таковы, например, «Симфонические этюды» с их постепенно развивающейся и ярко завершенной героической линией. Конечно, есть определенный драматургический план и в «Карнавале», «Давидсбюндлерах», «Крейслериане». Но наиболее осязаемое выразительное значение приобретает здесь не «движение к цели», но самый процесс чередования, смены образов при непрерывности и напряженности внутреннего эмоционального тока.

«Шопен — совершенство, но Шуман эмоционально первозданнее»⁷⁴; в этой афористической формулировке Асафьева схвачено нечто очень существенное и притом имеющее широкий смысл; можно было бы заменить в ней (имея, разумеется, в виду только аналогию в отношениях) Шопена — Рафаэлем, Моцартом, Глинкой; Шумана — Микеланджело, Бетховеном, Мусоргским.

Совершенство Шопена — в его бескомпромиссном эстетическом фильтре. Из жизненной руды он извлекает только чистое золото или твердые кристаллы. У Шумана образуется более сложный и смешанный сплав элементов. В этой смешанности есть эстетическая уязвимость (именно ее, по-видимому, не принимал Шопен в Шума-

⁷⁴ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация. М., 1947, с. 19.

не). Но одновременно у Шумана есть и то, что Асафьев обозначил словом «первозданность», — иначе говоря, относительно большой «захват» натуры, более рискованно-широкое вторжение жизни в искусство.

Совершенное более прекрасно, «прочно», эстетически незыблемо, «первозданное» более емко и позволяет живее ощутить таинственные подземные струи искусства.

Можно порадоваться тому, что в современных работах о Шопене дается безоговорочное признание идейно-эстетической прогрессивности польского музыкального гения. Но эта справедливая оценка его нередко опирается на узкий эстетический критерий. Гармоничность стиля Шопена абсолютизируется, трактуется как некая норма и противопоставляется иным, менее гармоничным стилям его современников — романтиков. Правомерно ли, однако, устанавливать некий единственно «правильный» путь внутри романтического искусства? Не следует ли считать исторически самым естественным бесконечное разнообразие индивидуальных решений творческих задач, наличие в прогрессивном искусстве многих путей, у каждого из которых есть своя исторически сложившаяся «кривая», свои «узкие места» и опасные рубежи, но и свои особенные открытия и прозрения, ведущие к одной большой цели?! Именно так!

Если мы отваживаемся «судить и рядить» о гениях прошлого с надеждой прибавить что-либо существенное к сказанному ими о себе, то разве лишь потому, что на нас поработало время. А время настойчиво и неуклонно доказывает, что подлинно великие художники всегда индивидуальны, но и всегда солидарны в своих главных духовных стимулах. Первое неотделимо от второго, ни то ни другое не должно быть упущено или принесено в жертву схеме. Впрочем, жизнь искусства отбрасывает схемы. Мы любим Шопена и Шумана — каждого за их особенное и обоих за то общее, драгоценно человеческое, что навсегда породнило с ними людей.

Статья в сборнике «Фридерик Шопен». М., 1960.

В 1870 году в статье, посвященной русскому томовому изданию фортепианных сочинений Шумана, Г. Ларош писал: «Культ Шумана у нас не мода, не прихоть; он растет с медленною, но упорною силой, которая обыкновенно служит признаком долговечных успехов»¹. Пытаясь установить внутреннюю причину этого явления, автор напоминает афоризм Мирабо: «В книге прочитывают только то, что уже имеют в сердце и в голове». «Ничто так не поражает читателя, не задевает в нем такой сочувственной струны, — продолжает Ларош, — как неожиданная встреча с собственной мыслью, выраженной верно, полно и изящно. То же бывает и с произведениями искусства. Особенно сильно действует на нас такое сочинение, которое приносит нам содержание сродное, близкое нашему внутреннему содержанию, которое воспроизводит наши чувства, наши господствующие идеи... Таково отношение русского слушателя к Шуману»².

Можно согласиться или не согласиться с формулировкой Лароша, но трудно оспорить существо его мысли. Да, любовь к музыке Шумана возникла и развивалась в России не как простое увлечение, не как мода, но на основе глубокой внутренней склонности русских слушателей к музыке этого типа, направления, душевного склада. Как и в Бетховене, Шуберте, Шопене, Листе и Берлиозе (особенно в последних двух), в Шумане открылись черты, родственные собственным художественным потребностям русских слушателей, близкие духу

¹ Ларош Г. Шуман как фортепианный композитор. — В кн.: Ларош Г. А. Избр. статьи. Музыка и литература. Л., 1978, вып. 5, с. 20.

² Там же, с. 21.

русской национальной музыкальной школы. Шуман стал в середине XIX века одним из вернейших «союзников» русской музыкальной культуры, и под этим знаком развивалась и упрочивалась любовь к его музыке.

Русских слушателей прежде всего захватил эмоциональный строй музыки Шумана: романтическая страстность, непосредственность, проникновенный лиризм. Эти свойства навсегда остались самыми сильными, самыми покоряющими в авторе «Крейслерианы». Тяготение к шумановской бурной эмоциональности, к особенному динамизму и импульсивности его лирики отчетливее всего определилось в середине века. Сказывалось общее усиление интереса к западному романтизму нового времени. В определённой части русской культурной среды такая ориентация становилась все более осознанной и принципиально мотивированной: действенное, активно-романтическое мироощущение противопоставлялось лирике отвлеченной, туманной, пассивно созерцательной (многое в такого рода противопоставлениях было тенденциозным, но отражало весьма существенные и исторически обусловленные разногласия, касающиеся задач современного искусства).

Следует подчеркнуть, что активно-романтическому искусству, связанному с социальным оптимизмом, с верой в человека, горячо симпатизировали именно те, кто выступал в России за материалистический, позитивный метод в науке, за активность в общественной борьбе, за реализм в искусстве. Из произведений русских публицистов и художников слова не многие могут по своей романтической страстности сравниться со статьями и мемуарами Герцена, с выступлениями Белинского, Добролюбова, Писарева. И это вполне естественно, точно так же, как и приверженность передовых русских писателей к виднейшим художникам романтической школы — Байрону, Гейне, Лермонтову. Это естественно потому, что реализм и романтизм чаще всего находятся в тесной связи. Более того, во многих случаях они являются гранями единого ощущения жизни и искусства. Ведь реалистический взгляд на мир предполагает наивысшую активность восприятия и — при определенных условиях — открывает последнему наивысшую полноту в воспринимаемом. Не это ли лучший источник для романтики, то

есть для страстного, одухотворенного отношения к жизни?

Мы ближе подойдем к теме этой статьи, если напомним о том, как был принят в передовой русской среде Генрих Гейне. Известно, что автор «Книги песен» уже с шестидесятых годов стал едва ли не самым любимым в России немецким поэтом. Конечно, впечатления от Гейне были более многосторонними, чем от Шумана и имели свои специфические акценты. Русским революционным демократам более всего дорог был социальный сарказм Гейне, его острая и дерзкая политическая мысль. Но тут же неотразимо действовал и гейневский романтизм чувства — импульсивность сердца, пламенность воображения.

Томики Гейне — любимейшие книги едва ли не всех русских интеллигентов-демократов середины века. Белинский назвал поэта главой «благородной дружины энтузиастов свободы»³. Поэт-революционер М. Михайлов выступает как один из первых и лучших переводчиков лирики Гейне. В предисловии Михайлова к изданному им в 1858 году сборнику «Песни Гейне» примечательно внимание к собственно поэтическим достоинствам «Книги песен». На Гейне, по словам переводчика, необходимо взглянуть «не как на человека известной партии, а как на лирического поэта, певца любви и природы»; Гейне «умеет схватывать самые неуловимые движения сердца, подмечать самые тонкие отношения в природе»⁴. Следы глубоких впечатлений от лирики Гейне хранят юношеские дневники Добролюбова. В одной из записей мы читаем: «Несколько дней я уже ношусь с Гейне и все восхищаюсь им. Ни один поэт еще никогда не производил на меня такого полного, глубокого, сердечного впечатления... чтение его как-то расширяет мир души, его песнь отдается в сердце сладкой, тихой, задумчивой тоской... У Гейне есть и... страшные иронически-отчаянные, насмешливо-безотрадные пьесы... Но теперь не эти пьесы особенно

³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1956, т. 11, с. 577. Из письма к В. Боткину. Под «дружиной» Белинский имеет в виду «Молодую Германию».

⁴ Михайлов М. Л. Генрих Гейне. — В кн.: Песни Гейне. Перевод М. Л. Михайлова. Спб., 1858, с. XIII.

поразили меня. Теперь с особенным наслаждением читал и перечитывал я *Intermezzo*»⁵.

Особенную любовь к искусству Гейне испытывал Д. Писарев, сумевший оценить поэта во всей его противоречивой сложности. Он писал: «Нам дорог Гейне весь, как он есть; мы интересуемся его человеческими чувствами, слабостями и страданиями»⁶. Как известно, главная работа Писарева о Гейне весьма критична, и все же в ней удивительно точно схвачены некоторые типичные черты поэта-романтика, в частности, способность к «волшебной быстрой смене прелестнейших картин»⁷. Для критика Гейне — «титан воображения», «вулканическая натура»⁸. Упрекая поэта в идейной нецелестремленности, он говорит однако: «...для человека, сколько-нибудь способного понимать и чувствовать, нет ни малейшей возможности отрицать чарующую прелесть гейневской поэзии... Прелесть эта заключается в неотразимом обаянии той сильной, богатой, нежной, страстной, знойной, кипучей и пылающей личности, которая смотрит на вас во все глаза из-за каждой строки, как бы ни была эта строка ничтожна или безумна, что-то дышит, что-то волнуется, что-то смеется и плачет, что-то томится и кипит во всех этих хаотических образах»⁹.

Обаяние личности «сильной, богатой, кипучей» — как же близко подводят нас эти строки к человеческому и артистическому облику Шумана!

А вот строки из воспоминаний В. Стасова: «Я полюбил Гейне страстно, навеки, невзирая на разные его странности... Эти книжечки были одними из главных моих учителей и просветителей... в меня проникали, словно солнечные лучи, эти горячие потоки правды, поэзии, мощной мысли, мужественной смелости взглядов...»¹⁰.

⁵ Добролюбов Н. А. Дневники. М., 1932, с. 230.

⁶ Писарев Д. Посмертные стихотворения Гейне. — Русское слово, 1861, XI, ноябрь, с. 4.

⁷ Писарев Д. Генрих Гейне. — Избр. соч. М.; Л., 1932, с. 43.

⁸ Там же, с. 46, 49. К «вулканическим натурам» Писарев относит также и Байрона.

⁹ Писарев Д. Генрих Гейне, с. 43. Напомним попутно, что Писарев перевел сто стихотворений Гейне.

¹⁰ Цит. по кн.: Каренин В. Владимир Стасов. Л., 1927, ч. 1, с. 140.

Неудивительно, что В. Стасов мог всем сердцем откликнуться и на романтизм Шумана. Для него Шуман (так же, как и Лист) обладает «великими качествами фантазии, огня, душевного выражения, глубокого чувства, несравненной поэтичности, картинности»¹¹. Это, по словам В. Стасова, «был дух великий, могучий и широкий»¹².

Так же ощущают Шумана Кюи, Балакирев, Бородин. С ними солидарны в этом отношении и музыканты других направлений: Рубинштейн, Серов, Чайковский, Ларош. Увертюра к «Манфреду» производит на Серова впечатление «могучее, электризирующее»; эта музыка «преисполнена глубокого пафоса, глубокого, мучительного волнения души»¹³. Для Чайковского первая часть шумановского квинтета полна «энергического воодушевления, страстной увлекательности»; в медленной части квинтета его особенно привлекает прорывающийся «бурно клокочущий эпизод», «в котором слышится отголосок страстной души, потрясенной и возмущенной трагическим фактом смерти любимого человека»¹⁴.

Шумановский романтизм справедливо понимается как антифилистерский по своей сущности, направленной против мелкости, заурядности, «умеренности» жизненных запросов мещанства, против человеческой и художественной посредственности. Эту мысль отчетливее всего выразил В. Стасов в статье, направленной против некоторых обывательских пересудов о Шумане: «Какая смешная и глупая клевета, — пишет он, — утверждать, будто Клара Шуман сделала своего мужа «филистером». Всякий, хоть немного изучавший творения Шумана, знает, каким он до конца жизни оставался... пламенным, страстным, глубоко поэтическим, великолепным и юным. Его письма, полные грации, доброты, заботы, бесконечной любви к искусству, негодования на буржуазность маленьких городов и мелкоту

¹¹ Стасов В. Лист, Шуман и Берлиоз в России. М., 1954, с. 96.

¹² Стасов В. Искусство XIX века. — Избр. соч. М., 1952, т. 4, с. 695.

¹³ Серов А. Критические статьи. Спб., 1892, т. 2, с. 1082.

¹⁴ Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М., 1953, с. 258.

интересов у большинства публики и музыкальных писак, наполняют у него бесчисленные страницы»¹⁵.

Рядом с романтизмом Шумана, с его необычайно горячей эмоциональностью, постепенно стали по-новому восприниматься некоторые окружающие музыкальные явления и, в частности, творчество Мендельсона. Автор «Песен без слов» на протяжении долгих лет был едва ли не самой прочной привязанностью русских любителей серьезной музыки. Теперь в музыке Мендельсона критика отмечает монотонность, эмоциональную вялость, «вечную элегичность», «красивость», от которых выгодно отличается «вдохновенность и страстность» Шумана¹⁶. Конечно, в этих сравнительных оценках были полемические преувеличения, пристрастия момента: таков уж закон истории с ее исканиями и временными «изменами». Авторитет Мендельсона, одухотвореннейшего художника, классика XIX века, остался незыблемым (именно Шуман более всего способствовал утверждению этого авторитета). Но, как бывает нередко, яркий свет новой истины открывал глазу какую-то ранее незамеченную частицу правды. «Поправка» в отношении к Мендельсону, точнее говоря, ощущение некоторой ограниченности его эмоционального диапазона оказалась не-

¹⁵ Стасов В. Дружеские поминки. — Страна, 1906, 28 сент., № 172; см. также: Избр. соч. М., 1952, т. 3, с. 324. Автор отвечал на возмущившую его статью критиков М. Иванова и А. Коптьева в газете «Новое время». Опубликованная за 12 дней до смерти Стасова статья «Дружеские поминки» явилась его последним литературным выступлением. Полвека отделяют эту статью от первого горячего слова Стасова о Шумане — его предисловия к «Жизненным правилам для музыкантов», напечатанном в 1857 году в петербургском журнале «Музыкальный и театральный вестник» (№ 49, с. 691). В этом предисловии мы читаем: «Критические и эстетические сочинения Шумана о музыке столько же гениальны и выходят из ряда общей массы сочинений подобного рода, как и его музыкальные сочинения. И те и другие дышат новым духом нашего времени, и между тем как последние из них затрагивают те наши душевные струны, из которых большая часть были вовсе даже неизвестны сочинителям прежнего времени, первые обращаются к тем глубоким и светлым вопросам искусства, которые никем еще не были тронуты между музыкальными писателями».

¹⁶ См.: Стасов В. Искусство XX века. — Избр. соч. М., 1952, т. 3, с. 695, 698; см. также: Кюи Ц. Клара Шуман в Петербурге. — Избр. статьи. Л., 1952, с. 4, 6. По словам А. Рубинштейна, Шуман «искреннее, теплее, задушевнее, фантастичнее, субъективнее Мендельсона» (Музыка и ее представители. Спб., 1892, с. 63).

изгладимой, почти всегда сопутствуя общему высокому признанию.

А теперь вернемся к цитированной статье Лароша. Большой интерес представляет его мысль об особенном характере эмоционализма Шумана, родственном духу русского искусства. «В мелодиях Шумана, — пишет Ларош, — есть какая-то славянская широта, какая-то резкая смелость очертания, какая-то богатырская удаль, какая-то глубокая и могучая грусть, которая иногда поразительно напоминает господствующий тон русской народной песни. В самой натуре его, в этой богатой лирической жизни под неблестящею, неэффектною оболочкой, в этой нелюбви к театральной позировке, в этом преобладании святыни внутреннего мира над идолами внешнего, в этом чисто северном складе артиста нельзя не узнать черт, которые хорошо нам знакомы из творений отечественных художников, в особенности поэтов и беллетристов»¹⁷. Мысль — несомненно правдивая. Горячая эмоциональность, романтичность при полном отсутствии аффектации, позы, самолюбования — характерная черта многих русских художников. Она отчетливо заметна и в облике Шумана. Этой своей чертой художника и человека Шуман был особенно близок русским слушателям, душевно и психологически ближе Листа и Берлиоза.

Наконец, существовал еще один аспект, в котором подчеркивался современный, актуальный для людей XIX века характер эмоционализма Шумана.

Право художника жить интересами и чувствами своего времени (сколь бы они ни были уязвимы) горячо отстаивал Чайковский. В споре с Танеевым он говорил, например, о том, что никак не мог бы посвятить себя контрапунктическим обработкам мелодий в духе Жоскена Депре или Палестрины. «...подумайте, Сергей Иванович, — писал он, — могу ли я, по свойствам своей музыкальной организации, заниматься подобным делом?.. Ведь чтобы писать так, как Палестрина и достигнуть того, что он достигнул, нужно быть человеком его века,

¹⁷ Ларош Г. Шуман как фортепьянный композитор. Цит. изд., с. 21.

нужно носить в сердце теплую, наивную веру»¹⁸. Считая, что мироощущение человека его времени сложнее, чем оно бывало в прежние времена, что в нем есть неизбежный и неискоренимый «яд», проникающий также и в художественное творчество, Чайковский ценил связь искусства именно с этой новой сложностью. Ибо (и это доказывает прежде всего его собственное творчество) сила искусства в том, что оно находится в контакте с живым сердцем, с живой страстью человека.

В одной из рецензий Чайковский писал: «Музыка Шумана, органически примыкающая к творчеству Бетховена и в то же время резко от него отделяющаяся, открывает нам целый мир новых музыкальных форм, затрагивает струны, которых еще не коснулись его великие предшественники. В ней мы находим отголосок тех таинственно глубоких процессов нашей духовной жизни, тех сомнений, отчаяний и порывов к идеалу, которые булвуют сердце современного человека... неоспоримо то, что этот композитор есть наиболее яркий представитель современного нам музыкального искусства»¹⁹.

Высказывание Чайковского хорошо дополняет характеристику шумановского романтизма, сложившуюся в русской музыкальной критике. Сила, непосредственность, тонкость и вместе с тем актуальность чувства и мысли — вот что придавало искусству Шумана особую действенность и широту влияния.

Но это далеко не все. Обратимся к некоторым другим сторонам творчества и деятельности Шумана, от которых протянулись нити к русской музыкальной жизни.

*

«Мы Вагнера часто ругаем, а Вагнер силен и силен тем, что шупает искусство и теребит его» (разрядка моя — Д. Ж.)²⁰. Эти слова Мусоргского очень

¹⁸ Чайковский П. И. — Танеев С. И. Письма. М., 1951, с. 77.

¹⁹ Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Цит. изд., с. 38.

²⁰ Из письма от 4 октября 1867 г. к Н. А. Римскому-Корсакову — В кн.: М. П. Мусоргский. Письма и документы. М.; Л., 1932, с. 135.

характерны для композиторов русской школы. Как известно, уже начиная с Глинки, русские композиторы и музыкальные публицисты вели борьбу за новые пути искусства. Их противниками (точно так же, как и у Шумана) были поклонники суетной музыкальной моды, носители рутины и консерватизма. Их союзниками — художники-реформаторы, движимые глубокой творческой идеей. Последнее особенно смело и настойчиво утверждали деятели «Могучей кучки». Вот почему на их знамени, рядом с именами Глинки и Даргомыжского, Бетховена, Берлиоза и Листа, мы всегда находим имя любимого Шумана. Кучкисты, по словам Стасова, высоко ценили Шумана, Берлиоза и Листа «потому, что живо чувствовали не только громадность их таланта, но и независимость их мысли и смелость «дерзания» на новые пути»²¹.

В Шумане особенно импонировало соединение композитора и публициста. Его общественная борьба, его «Давидсбунд» и музыкальный журнал живо напоминали деятельность некоторых русских художественных кружков и более всего деятельность кружка Балакирева. Недаром Стасов называл иногда кучкистов «русскими давидсбюндлерами». А вот что писал он, развивая эту аналогию, в очерке о Цезаре Кюи: «Он [Кюи] начинал совсем вроде того, как 30 лет раньше его Шуман. И тот тоже явился членом маленького музыкального общества, состоявшего человек из пяти-шести талантливейшей молодежи, назвавших себя *Davidsbündler*. И те тоже выступали врагами рутины, затхлых преданий и понятий. И те тоже хотели выражать смелую, светлую мысль, искали свежего воздуха, независимости и искренности в своих симпатиях и антипатиях. И вот те юноши, с Шуманом во главе, основывали свою собственную газету, писали и боролись, возвещали и пропагандировали новую музыкальную жизнь. Их работа не осталась напрасной: наше время пожинает плоды тогдашней их горячей деятельности. С нашим русским музыкальным товариществом было несколько иначе в подробностях, но в самой сущности повторилось почти точь-в-точь то же самое»²².

²¹ Стасов В. Лист, Шуман и Берлиоз в России, с. 93.

²² Стасов В. В. Цезарь Антонович Кюи. М., 1954, с. 30—31.

Для кучкистов насущно-важное значение приобретала борьба Шумана за конкретную реалистическую образность музыки.

С язвительным сарказмом говорил Шуман о тех мнимых «бетховенианцах», которые, закатывая глаза, возглашают: «Бетховен стремится только к безмерному, летит от звезды к звезде, отбросив все земное!»²³. Нет, музыка в ее наивысшем смысле способна воплощать всю многообразную конкретность реальной жизни. Именно эту конкретность ценит и постоянно подчеркивает Шуман в Бетховене, Берлиозе и особенно в своем «единственном» Шуберте. Автор «Прекрасной мельничихи» «находит звуки для тончайших чувств и мыслей, даже для происшествий и житейских обстоятельств»²⁴, «здесь жизнь во всех фибрах»²⁵.

Шуман-композитор идет по этому же пути еще дальше. Здесь не место останавливаться на данном вопросе подробно, отмечу лишь основное. Роль конкретно-образных элементов в музыке Шумана не только велика, но и в большинстве случаев является господствующей. В его творчестве происходит, во-первых, огромное усиление непосредственных связей музыки с жизненными первоисточниками. Человек с его внешними приметами (тип) и с его внутренними душевными импульсами; люди в их бытовой и национальной характерности; природа; динамика и процессуальность жизни — все это фиксируется в музыке Шумана с новой, небывалой дифференцированностью и полнотой. Во-вторых, усиливаются связи музыки с другими искусствами (поэзия, бытописательская и новеллистическая проза, живопись и портретный рисунок, театральная «типология» и театральная динамика), поскольку эти искусства своими иными аспектами и иными специфическими средствами усиливают конкретность музыкального содержания. В-третьих, оттачиваются и вновь изобретаются именно те средства музыкальной выразительности, которые в наибольшей мере способствуют конкретизации музыкального образа: интонации, близкие к живому слову, гармонии жизненных красок, ритмы живых движений и

²³ Шуман Роберт. О музыке и музыкантах. Собр. статей. М., 1975, т. 1, с. 165.

²⁴ Там же, с. 233.

²⁵ Там же, 1978, т. 2-А, с. 248.

процессов, формы, освобожденные от обязательных схем, дающие простор для фиксации непосредственных впечатлений.

С этими достижениями связана необычайная насыщенность музыки Шумана образным содержанием, почти полное отсутствие музыки «промежуточного», нейтрального характера, частая смена образов, что (как осознавал сам композитор) составляло едва ли не самую большую трудность в восприятии его музыки широким слушателем.

Легко заметить родственные Шуману устремления русской школы и особенно кучкистов. Разумеется, здесь были свои исторические предпосылки, свои выдвинутые жизнью идейно-художественные цели, свой особенный материал и свои акценты. Были и несогласия, о которых я скажу ниже. И все же бросаются в глаза черты родства. Это, прежде всего, страстное, ни перед чем не останавливающееся (во многом гораздо более смелое и радикальное, чем у Шумана) стремление пробиться к «корню» искусства — к большой и неприкрашенной жизненной правде. Широко известные слова Мусоргского о «тончайших чертах природы» человека и человеческих масс, чертах, «ускользающих от хватки, никем не тронутых»²⁶, изучение которых — увлекательнейшая задача искусства. Этими и подобными высказываниями Мусоргского лучше всего формулируется главная творческая задача, вдохновлявшая кучкистов в годы их наиболее активной деятельности. Отсюда, в сущности, важнейшие линии творческих исканий кучкистов. Прежде всего — поиски реалистической музыкальной портретности в опере и вокальной миниатюре: чуткость к слову, характеру, национальной стихии, сценической ситуации (первостепенное значение в связи с этим приобретала работа над вокальным речитативом, шире говоря, над интонацией живого слова). Далее — поиски конкретной выразительности в жанре программной инструментальной музыки: картинности, правдивой характерности в передаче народно-национальных элементов, и опять-таки тонкой музыкальной портретности. Эти задачи, наряду с исканиями в области интонации и гармонии, вызывали и смелые эксперименты в

²⁶ Мусоргский М. П. Письма и документы, с. 233.

области формы. Здесь подчеркну два момента, особенно сближающие кучкистов с Шуманом: во-первых, стремление подчинить планировку произведения своеобразным особенностям его идеи и сюжета; во-вторых, образно-тематическую насыщенность, нелюбовь к нейтральному музыкальному материалу. Как вспоминал Кюи, одно из существенных требований кучкистов заключалось в том, чтобы в произведении была «сплошь по возможности хорошая музыка»²⁷.

В России, как и в Германии, шел процесс преодоления музыкального консерватизма. Менялись критерии оценок, расширялись рамки «дозволенного». То, что, например, в операх и песнях Мусоргского казалось когда-то дерзким, слишком натуральным, даже грубым, — стало впоследствии общепризнанным. Сейчас эти дерзкие устремления «к новым берегам» являются классическим выражением русской реалистической эстетики оперного искусства.

Именно потому и Шуман и его русские друзья имели последователей. Достаточно напомнить о нашем современнике Сергее Прокофьеве. Как известно, одно из важнейших свойств музыки Прокофьева — особенно в опере и балете — удивительная, небывалая конкретность музыкальных образов. Мы убеждаемся теперь, что открытия, сделанные в этой области композиторами XIX века, далеко не исчерпали всех возможностей музыки. Прокофьев, несомненно, сделал новый шаг в искусстве музыкального «портрета». Он с еще большей остротой, точностью, с удивительным «попаданием в цель» отражает в музыке всю многообразную «натуру жизни». Если бы Шуман жил в наши дни, он, вероятно, с удовлетворением отметил бы у Прокофьева то, что так восхищало его в Шуберте: «жизнь в мельчайших ее фибрах». И, вероятно, был бы рад тому, что его эстетический идеал не только живет, но и развивается.

Интересны и некоторые другие аналогии. Еще недавно оперы Прокофьева казались трудными для восприятия, почти недоступными широкой публике. Многие считали, что музыкальные темы у Прокофьева слишком своеобразны, афористичны, что они слишком коротки и очень часто сменяют друг друга. Вспомним, что шума-

²⁷ Кюи и Ц. Избр. статьи, с. 547.

новские фортепианные циклы именно по этой причине казались малодоступными, крайне рискованными для исполнителя. Сам Шуман писал, что его «Карнавал» не может быть достоянием широкого концертного слушателя, так как здесь «музыкальные настроения сменяют друг друга слишком быстро для того, чтобы публика, в целом не расположенная к ежеминутным неожиданностям, была в состоянии за ними уследить»²⁸.

Эксперимент Шумана увенчался полной победой. Сейчас и «Карнавал», и «Крейслериана», и любой, самый новаторский из циклов Шумана с увлечением слушается в широкой концертной аудитории, причем свойственная этой музыке чисто шумановская быстрая смена настроений и образов лишь усиливает художественное наслаждение слушателя. В наше время совершенно так же побеждает эксперимент Сергея Прокофьева. Правда, еще не для всякого слушателя его искусство — раскрытая книга. Но все же его произведения становятся современной музыкальной классикой и завоевывают все более широкую слушательскую аудиторию.

Вернемся к прерванному обзору русской шуманианы. Сказанное выше об основных творческих устремлениях деятелей «Могучей кучки» вполне объясняет основные акценты в их суждениях о Шумане. Основное внимание привлекает образность его музыки. «Но где музыкальная личность и творчество Шумана выступили с особенной яркостью и силой, это в его произведениях «программных», — пишет Стасов, — Шуман был поэт по преимуществу, он был портретист и историк, он рисовал людей, их портреты, их физиономию, склад и страсти, и в этом состояло главное счастье его жизни, главное его наслаждение искусством»²⁹. Богатство образов, щедрость музыкального тематизма подчеркивает в музыке Шумана и Цезарь Кюи. Ему нравится картинность шумановских вариационных циклов: «Каких чудес здесь натворил Шуман, — пишет Кюи о «Симфонических этюдах». — Это не 12 вариаций, а 12 картин, в которых богатство и разнообразие фантазии поражает всякого»³⁰.

²⁸ Шуман Роберт. О музыке и музыкантах. — Собр. статей. М., 1978. т. 2-А, с. 229.

²⁹ Стасов В. Искусство XIX века. Цит. изд., с. 696, 697.

³⁰ Кюи Ц. Избр. статьи, с. 7.

А в разборе «Геновевы» Кюи сочувственно отмечает: «Всюду музыка следит за текстом, подчиняется его требованиям. Вся опера состоит из коротких сцен, большею частью связанных между собой, изредка музыкально законченных там, где сценическое положение это допускало»³¹. Автор статьи считает очень важным то, что «Шуман в «Генове» придал особенное значение и развитие мелодическому речитативу»³².

Вместе с тем — многое в Шумане воспринимается критически. Едва ли не во всех высказываниях констатируется слабость его оркестровки, удивительно не соответствующей яркости и характерности мыслей. Наряду с признанием новизны шумановских форм, отмечается их относительная традиционность. Стасов писал по этому поводу: «Новые русские музыканты всегда очень хорошо видели и сознавали ту симметричность и правильность форм, которая иногда портила иные создания Шумана и являлась следствием его слишком классического воспитания»³³. Точно так же думал и Мусоргский, склонный вообще упрекать немецкую музыку в отвлеченной умозрительности.

Упреки в «симметричности и правильности форм» отчасти вытекали из некоторых исторически объяснимых крайностей во взглядах кучкистов на классические музыкальные традиции. Они связаны были со смелостью кучкистских творческих экспериментов, активно реформировавших традиционные музыкальные формы (эта смелость заметнее всего проявилась у Мусоргского).

Но существовали и совсем иные критические соображения о формах Шумана, проистекавшие из отрицательного отношения к крайностям новой музыки. Я имею в виду критику тех свободных форм, которые основаны на частой смене самостоятельных, мелко выписанных музыкальных образов. С этой точки зрения кучкистов нередко критиковали Ларош и Чайковский, но устами Кюи и Римского-Корсакова почти в том же духе высказывались и сами кучкисты. Кюи писал, например, в 1877 году: «Современная музыка, особенно Новой русской школы, страдает гармонической непосед-

³¹ Кюи Ц. Избр. статьи, с. 455.

³² Там же.

³³ Стасов В. Лист, Шуман и Берлиоз в России, с. 95.

ливостью и тематической нетерпеливостью; является непрерывный ряд частых модуляций, перемен тона, ритма; темы быстро сменяются одна другою, получается ряд маленьких картинок, неспособных произвести впечатления на слушателя, не особенно нервного и чуткого, но способных увлечь до страсти людей тонко-впечатлительных... обращаю внимание Новой русской школы на этот ее недостаток. Пусть она, *не насилуя природу и свойства своего таланта*, поработает над расширением своих музыкальных форм»³⁴.

Здесь мы видим тот критический аспект, который позволил Кюи убедительно разобрать недостатки «Геновевы», указав при этом на тесную связь недостатков с достоинствами. Шуман, по словам Кюи, слишком насытил свои оперы тонким музыкальным содержанием, он «злоупотребил симфоническим стилем», и это понятно, так как композитор «боялся избитого, боялся безыдейного». В «Геновеве» Кюи видит «сплошной, непрерывающийся ряд музыкальных мыслей»; это хорошо, это оценят те, кому дорога настоящая музыка, но все же это пошло в ущерб драматической выразительности оперы; она страдает недостатком рельефных характеристик, контрастов, в ней «нет блеска и эффекта»³⁵.

С этой точки зрения Шумана особенно резко и прямолинейно критиковал Серов. Тонкий ценитель музыки, не раз с восхищением отзывавшийся о гении Шумана, Серов постепенно переменил свое отношение к автору «Карнавала». В этой перемене, вероятно, главную роль сыграло исключительное пристрастие Серова к музыкальному театру и к монументальной драматургии в музыке, что делало его антагонистом рафинированного инструментального искусства. В статье, провозглашающей принципы Глюка и «симфониста-гиганта» Бетховена, критик пишет: «Нынешние критики, воспитав себя на изысканных, пряных диссонансах и синкопах Шумана, Листа, Берлиоза, именно только в этих мелких пряностях видят «хорошую, вкусную музыку» и находят интересное музыкальное содержание. Вечно копошась в музыке аффектированной, неестественной, такие крити-

³⁴ Цит. по кн.: Кремлев Ю. Русская мысль о музыке, Л., 1958, т. 2, с. 200, 201.

³⁵ Кюи и Ц. Избр. статьи, с. 452—457.

каны положительно отучили свой вкус от первобытных, простых, здоровых музыкальных форм и приемов. Все простое, натуральное, не вычурное, крупное приводит в ужас их чопорность, кажется им злейшим, по их мнению, оскорблением искусства...»³⁶.

Совершенно очевидно, что объектами критики являются здесь не только западные композиторы-романтики, но и соотечественники Серова — кучкисты. Те же упреки и почти в тех же выражениях звучат по адресу кучкистов в статьях Лароша или, например, следующих строках из письма Чайковского к Танееву: «Мне кажется, что эпоха наша отличается стремлением композиторов не к великому и грандиозному, а к хорошему и пикантному. Что такое, например, новая русская школа, как не фанатический культ всего вкусного?»³⁷. Стрелы этой и подобной критики направлены против тех особенностей творчества кучкистов; которые нередко связывались с влиянием Шумана.

Конечно, эти особенности порождены были самостоятельными стремлениями и лишь находили опору или аналогию в некоторых близких явлениях западной музыки. В условиях русской музыкальной жизни отмеченное направление критики (особенно, когда оно исходило от таких признанных авторитетов, как Чайковский, Римский-Корсаков, Танеев) способствовало естественной эволюции от крайних реформаторских опытов середины XIX века к более многостороннему и гармоничному воплощению идеалов русской музыкальной школы³⁸.

³⁶ Серов А. Великое слово великого художника. — Избр. статьи. М.; Л., 1950, т. I, с. 503.

³⁷ Чайковский П. И. — Танеев С. И. Письма, с. 50.

³⁸ Имею в виду главным образом творческие эксперименты молодых кучкистов. Исторические «поправки» к этим опытам можно легко проследить, сравнив с ними, например, позднее оперное творчество Римского-Корсакова, его стремление соединить конкретную образность с обобщенностью, детализацию формы с композиционной стройностью и драматургической плановностью. Но эти достижения не могли и — по законам истории — не должны были предотвратить новые «взрывы почвы» в творческих исканиях XX века. Конечно, «Игрок» и «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева более экспериментальны, поэтому менее уравновешенны и гармоничны чем, например, «Кашей» или «Золотой петушок» Корсакова, но зато они блеснули новыми гранями живой образности, дерзко декларировали новые оперные идеалы своего времени.

Критика, исходящая от современников или людей близкого времени, всегда особенно пристрастна (ибо она действительна), всегда имеет свои актуальные для современности акценты, нередко преувеличивает и обособляет как достоинства, так и недостатки художественного произведения. Но зато такая критика не иконописна, не нивелирует явления искусства, но, наоборот, вторгается в их живую ткань, подмечает борьбу разных начал, из которых складывается новое художественное целое. Высказывания русских музыкантов фиксируют действительную борьбу противоречивых элементов в творчестве Шумана. Жажда бесконечного многообразия, стихия лирической непосредственности и требования рационализирующего интеллекта, строго фильтрующего вкуса; большой масштаб идей и некоторая ограниченность возможностей в сфере крупных форм, ограниченность, обусловленная природными свойствами дарования, — таковы реально существовавшие противоборствовавшие черты творчества Шумана. И каждая из них сопряжена была со своими опасностями, что в той или иной мере сознавал и сам композитор. В последние 10—15 лет творческой жизни он явно преодолевал в себе былую страсть к бесконечному импровизационному «нанизыванию» материала, к перенасыщенности тематизма и «мелкости» композиционных масштабов. Но в эти же годы заметно возросли в его творчестве другие опасности: власть традиционной схемы, снижение остроты и своеобразия выразительных средств. Отсюда некоторые неровности в шумановском творчестве позднего периода, в значительной мере усугубленные прогрессирующим недугом.

Далеко не все даже гениальные художники-реформаторы преодолевают опасности, возникающие из внутренних противоречий или односторонних акцентов их творчества. Кое-что в их наследии, сохраняя печать гениальности, все же остается на боковых тропинках или в тупиках исторического процесса. Шуман меньше, чем кто-либо иной, подвергся этой участи. В отличие от некоторых реформаторов он никогда не был склонен к навязчивой односторонности, никогда не становился рабом предвзятой теории. Им всегда руководило живое чувство отзывчивого и сердечнейшего художника и человека. Это предохранило Шумана от просчетов холод-

ного умствования, придало его творчеству естественность и гармоничность.

Критика Шумана бывала подчас резкой, но никогда не приводила к отрицанию. На симпатиях к Шуману сходились русские музыканты самых различных, иногда полярно противоположных эстетических склонностей. Неиссякаемое чувство душевной признательности, «верности сердца», навсегда покоренного силой и обаянием художника, — вот что зримо или незримо присутствует почти во всех русских высказываниях о Шумане, точно так же, впрочем, как о Шопене, Моцарте, Бетховене.

*

В истории русской шуманианы наиболее интересным являются ее возникновение и развитие. Поэтому я сознательно ограничил себя в этом очерке фактами XIX века. К ним можно было бы, разумеется, прибавить немало других интересных фактов, начиная от гениальных интерпретаций Шумана Шаляпиным и кончая творческими достижениями русской фортепианной школы, вплоть до современных советских пианистов — В. Софроницкого, Г. Нейгауза, М. Юдиной, Э. Гилельса, С. Рихтера, Марии Гринберг и других выдающихся исполнителей музыки Шумана. Здесь речь пошла бы уже о прочной традиции, всякий раз обновляемой свежим вдохновением артистов.

В России, как и во всем культурном мире, музыка Шумана давно стала классикой. Сегодня она уже не указывает новых путей, но, как и всякая подлинная классика, она остается живым искусством. В Шумане по-прежнему живет для нас пламенный, юношеский романтизм чувства, острый взгляд художника-психолога и портретиста. Живет все то, что так близко идеалам передового искусства наших дней, — искусства правды, доброго сердца и лучших надежд человечества.

Глава из книги «Роберт и Клара Шуман в России». М., 1962.

ЗАМЕТКИ ОБ ИНСТРУМЕНТОВКЕ ЧАЙКОВСКОГО

Анализируя музыку таких композиторов, как Вагнер или Римский-Корсаков, исследователь довольно быстро подходит к проблеме инструментовки. Совершенно очевидно самостоятельная роль оркестровых средств в творчестве этих композиторов и сравнительно легко обозримы главные особенности их инструментовки. Иначе обстоит дело с Чайковским. Путь к обнаружению его мастерства и его индивидуальных достижений в данной области — путь более трудный и длинный. Неудивительно, что в работах о Чайковском вопрос о его инструментовке затрагивается лишь попутно, как вопрос второстепенный.

Здесь есть ряд серьезных, исторически сложившихся причин. Я хочу отметить две из них.

Первая причина в том, что во всей послебетховенской симфонической культуре важнейшим признаком оркестрового новаторства было расширение границ оркестра, тембровое экспериментирование и изобретательство. Чайковский, как известно, не был чужд этого рода интересам; но все же стремление к тембровому новаторству никогда не доминировало в его творчестве. Именно поэтому некоторые близорукие современники Чайковского смотрели на него, как на рутинера, как на композитора, чуждающегося стилистических новшеств, предпочитающего держаться наиболее умеренной, академической линии творчества.

Но важнее другая причина. Есть композиторы, чья музыка сама подсказывает рассмотрение ее отдельных элементов, ибо некоторые из этих элементов резко выделяются по своей роли из целого, а иногда и явно гипертрофированы и заслоняют или оттесняют собой смежные элементы. Более чем естественно, например, самостоя-

тельно изучать гармонический язык Скрябина или инструментовку Берлиоза и Штрауса и т. д. Но есть композиторы иного типа, стиль которых представляет собой идеально уравновешенное во всех своих частях, органически синтезированное целое. Таков стиль Моцарта, Шопена, Глинки; таков и стиль Чайковского. Выделение в самостоятельные ряды отдельных сторон их музыкального языка представляет особые трудности.

В многочисленных работах о творчестве Чайковского накопилось огромное количество наблюдений и замечаний о его инструментовке, представляющих ценнейший материал для специального исследования. Более всего я имею в виду общеизвестные работы Б. В. Асафьева, всегда проявляющего изумительную чуткость по отношению к тембровым замыслам Чайковского. Одни лишь замечания, разбросанные на страницах его книги «Инструментальное творчество Чайковского», а также знаменитого этюда о «Пиковой даме», дают возможность вывести довольно стройное представление о законах инструментовки Чайковского.

Я должен также подчеркнуть значение работы В. Цуккермана о выразительных средствах лирики Чайковского¹. В этой работе тонко сочетаются систематизирующий и научно-схематизирующий метод с непредвзятым, гибким, свободным от всякой теоретической догмы проникновением в музыкальный материал. Но, к сожалению, и здесь вопрос об инструментовке затронут лишь вскользь, хотя автор вплотную подходит к наиболее важной и интересной проблеме — к проблеме тембрового развития у Чайковского.

Специальных же работ по исследованию оркестровки Чайковского в нашей литературе еще не создано. Небольшая статья Дм. Рогаль-Левицкого, посвященная данному вопросу², содержит лишь ряд частных наблюдений (главным образом об использовании отдельных инструментов и инструментальных групп) и не восполняет образовавшийся пробел.

¹ Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. — Сов. музыка, 1940, № 9; то же в расширенном виде см. в его книге под тем же названием (М., 1971).

² Рогаль-Левицкий Дм. Оркестр Чайковского. — Сов. музыка, 1940, № 5—6, с. 105—111. См. также сноску 4.

Разумеется, не смогут восполнить этот пробел и предлагаемые краткие заметки. Я ставлю перед собой весьма скромную задачу: попытаться наметить некоторые аспекты, в которых изучение инструментовки Чайковского теснее всего сблизилось бы с анализом его стиля в целом и могло бы стать наиболее плодотворным.

Чайковский однажды следующим образом охарактеризовал процесс инструментовки своих сочинений: «Вы спрашиваете меня, как я поступаю относительно инструментовки. Я никогда не сочиняю отвлеченно, то есть никогда музыкальная мысль не является во мне иначе, как в соответствующей ей внешней форме. Таким образом, я изобретаю самую музыкальную мысль в одно время с инструментовкой... Следовательно, когда я писал Скерцо нашей симфонии, то представлял себе его именно таким, каким Вы его слышали. Оно немыслимо иначе, как исполняемое *pizzicato*. Если сыграть его смычком, то оно утратит решительно все. Это будет душа без тела»³.

В сущности, то же самое мог бы сказать о себе каждый композитор, обладающий органически оркестровым мышлением, то есть не переключивший свои мысли на оркестр, а сочиняющий оркестровую музыку. Отсюда и возникают некоторые размышления о методе анализа инструментовки применительно к определенному композитору или к определенной эпохе. В большинстве учебников и академических пособий по инструментовке этот метод сводится к выведению той или иной рецептуры употребляемых инструментов и их типичных сочетаний⁴. Нельзя не признать полезность такого рода систематических сведений, которыми можно пользоваться, как пользуются всякого рода специальными технологическими справочниками. Но такой

³ Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. М.; Л., 1934, т. 1, с. 236.

⁴ За годы, прошедшие с момента опубликования данной статьи, появилось несколько новых исследований, значительно расширяющих метод анализа инструментовки. Назову, в частности, работы А. Веприка: «Трактатка инструментов оркестра», М., 1948, 2-е изд. М., 1961; «Очерки по вопросам оркестровых стилей», М., 1961, 2-е изд. М., 1978 (в этой книге — очерк «Оркестровая фактура произведений Чайковского»). Упомяну также работу Ю. Крейна «Стиль и колорит в оркестре» (М., 1967).

справочник не может заменить подлинную историю оркестровых стилей, задачей которой является установление того, как преломились в данной области общие закономерности стиля и что вносит инструментовка в общий выразительный комплекс музыки.

Размышляя о том, какой именно из общих объединяющих стилистических признаков Чайковского определяет стиль и технику его инструментовки, приходишь к понятию драматургии инструментального мышления, к общим драматургическим законам творчества Чайковского.

Это понятие не ново. О нем упоминают часто, но о смысле его, его границах и соотношении с другими категориями музыкальной формы ясной договоренности нет. Это понятие играет роль образного сравнения, заимствующего терминологию из смежной области искусства. В круг понятий академической теории музыки оно обычно не входит. В связи с этим я позволю себе небольшое разъяснение.

Научный анализ инструментального произведения принято начинать с беглого прочтения и выяснения его схемы. Только после этого начинают приоткрываться более глубокие, внутренние «слои» произведения: тематика, развитие отдельных элементов, выразительные и стилистические подробности развития и т. д. и т. п. Такой метод анализа вполне естествен и методически удобен. Однако не следует забывать, что с психологической точки зрения анализ схемы есть далеко не первая стадия восприятия музыки. Даже опытный музыкант не всегда бывает в состоянии прочесть с листа или сразу услышать схему совершенно нового для него произведения. Первая стадия восприятия музыки, кстати сказать, стадия решающая и основная для непрофессионального восприятия, — есть фиксация в сознании его драматургического плана. Точнее говоря: во-первых, фиксация образных комплексов музыки и, во-вторых, — процесса ее разворачивания. Сюда относится общая эмоциональная кривая развития: подъемы и спады, накапливания и рассеивания, кривая напряженности и «температуры» музыки, — одним словом, все то, что в драматургически убедительной музыке властно держит в своих руках внимание слушателя, делает для него немислимым выключение из ее потока. Нередко музыка, безукориз-

ненная по схеме, приемам и технологии своего построения, на поверку оказывается мертвой глыбой именно потому, что она абстрактна по своей драматургии.

К отмеченной только что наиболее конкретной и живой стадии восприятия музыки относится и восприятие ее тембровой стороны. Тембр — один из основных признаков физически существующей музыкальной мысли. Чайковский не случайно сказал, что задуманный им в скерцо Четвертой симфонии тембровый комплекс есть «тело» его музыкальной мысли. Нередко в музыкальном сознании тембр фиксируется раньше, чем тема. Каждый из опытных слушателей музыки может вспомнить не один случай, когда новое музыкальное произведение раньше всего запоминалось как некое последование больших тембровых комплексов. Только вконец испортив свое музыкальное сознание абстракциями (распространенный вид профессионального заболевания музыковедов!), можно приучить себя слышать музыку вне тембров.

Драматургия инструментального произведения, то есть живые образы его «действующих лиц» и самое его действие, проявляется, быть может, раньше всего и во всяком случае достаточно быстро и непосредственно именно через серию тембровых комплексов и через определенную ступенчатость, градацию в их чередовании. Поэтому мне представляется вполне возможным пользоваться понятием тембровой драматургии, как неким частным рядом закономерностей, подчиненным общему явлению музыкальной драматургии.

Вопрос о тембровой драматургии Чайковского следует рассматривать в двух аспектах: во-первых, надо рассмотреть характер и роль тембровых образов и, во-вторых, то, что можно назвать тембровым развитием.

Сравнительно редки случаи, когда тембровый образ Чайковского рождается из особого специфического тембрового эффекта. К числу этих немногочисленных случаев относятся, между прочим, упоминавшееся уже *pizzicato* из Четвертой симфонии, вариация с челестой из «Щелкунчика»⁵ и, быть может, некоторые другие эпизо-

⁵ Известно, что челеста, выпущенная парижской фирмой О. Мюстеля в 1886 г., очень заинтересовала Чайковского. В письмах к

ды из той же, исключительно богатой партитуры. В большинстве же случаев Чайковский пользуется красочной палитрой, в достаточной степени известной, «обжитой». Но, применяя элементарные, чистые краски и их простейшие комбинации к определенным фактурным и тематическим комплексам и в определенном контексте развития, он закрепляет за ними определенные образно-выразительные свойства, оставляющие неизгладимый след.

Чайковского справедливо объединяют с инструментаторами тех школ, для которых основой основ является выразительность чистых тембров. Но тембровый образ у Чайковского никогда не сводится к одной лишь чувственно-красочной стороне звучания; по своему реальному значению он почти всегда выходит за рамки чисто тембрового эффекта и становится выразителем весьма сложного психологического состояния.

Вспомним момент появления Графини во второй картине «Пиковой дамы»: фигуры фагота и *pizzicato* контрабасов на фоне тремоло у альтов и виолончелей. Невозможно инструментовать это место иначе, не уничтожив в нем самое существенное, образно-специфическое, и уже самый факт незаменимости данной инструментовки говорит об огромном значении в этой музыке тембрового эффекта. Но как сложна семантика этого тембрового комплекса, излучающего все, что связано с образом смерти и леденящими душу предчувствиями Германа.

Разумеется, нельзя выводить всю эту семантику из одного лишь тембра; различные выразительные средства здесь настолько слиты и взаимно уравновешены, что каждое из них уже неотделимо от общего психологиче-

П. Юргенсону от августа-сентября 1891 г. он просит приобрести этот инструмент с «божественно чудным звуком», который намерен использовать в своих новых партитурах. Чайковский не скрывает своего желания первым продемонстрировать эффект нового инструмента в симфоническом оркестре и тревожится — не опередят ли его такие любители оркестровых новшеств, как Римский-Корсаков и Глазунов. — См. в кн.: Чайковский П. И. Переписка с П. И. Юргенсоном. М.; Л., 1952, т. 2, с. 212, 215. Челеста впервые была использована в симфонической балладе Чайковского «Воевода» (инструментовка окончена в сентябре 1891 г.) и далее в «Шелкунчике» (инструментовка окончена в марте 1892 г.).

ского смысла образа. Так, в частности, психологизируется и тембровый эффект, и именно в этом своем выразительном значении он живет и у самого Чайковского и входит в оркестровую практику композиторов последующей эпохи.

Напомню о некоторых типичных для Чайковского тембровых комплексах, прежде всего, о контрасте горячего, напряженно вибрирующего звучания струнных и тусклой, холодной, зловещей краски низких деревянных. Нельзя назвать ни одного его крупного произведения, где бы не был использован выразительный эффект этого простого и легко уловимого сопоставления. Примеры общеизвестны: начало Шестой симфонии и «Иоланты»; вторая картина «Пиковой дамы», фея Карабос и фея Сирени в «Спящей красавице» и т. д. и т. п.

Однако это лишь наиболее приблизительная дифференциация, типичные эмоциональные полюсы Чайковского. В пределах каждого из них мы находим богатую градацию эмоциональных и вместе с тем образно-тембровых оттенков.

Один из типичных эмоциональных «регистров» Чайковского — интимная лирика. Это образы повествовательные или созерцательные в той фазе их развития, которая характеризуется особой сосредоточенностью и сдержанностью, в которой есть задушевная лиричность, «открытость», но еще нет чувственного подъема. И Чайковский не торопится в таких случаях с использованием струнных инструментов. Для этой фазы лирики характерны кантилены солирующих деревянных инструментов на особо деликатном, едва уловимом фоне струнных аккордов. Иначе говоря, здесь создается тембровый комплекс, подчеркивающий певучесть, но сознательно исключаящий вибрацию. Я имею в виду кантилену флейты в начале медленной части концерта *b-moll*, мелодию гобоя в *Andantino* из Четвертой симфонии или кларнет в середине *Andante* из Пятой симфонии.

Другой эмоциональный «регистр» я бы назвал идеализированной лирикой. Это краска, смежная с той, о которой только что шла речь. Здесь еще меньше чувствительного, здесь царит атмосфера идеализированной красоты, приподнятости, женственности. Обычно это опять-таки солирующие деревянные (реже — один из

голосов струнных) на особенно легком, воздушном фоне, в котором большую роль играют летучие пассажи арфы и тех же деревянных духовых. Мелодия как бы реет в этой атмосфере. Напомню мелодию флейты в начале «Вальса снежинок» из «Щелкунчика» или средний эпизод рассказа Франчески с мелодией английского рожка и пассажами арфы. Тот же комплекс — в симфонической балладе «Воевода»: имею в виду фразы гобоя на фоне арфы и челесты (см. такт 7 от буквы N).

Противоположный полюс в сфере положительных образов Чайковского — это его «открытая» чувственная лирика. Здесь безраздельно царят струнные инструменты. При помощи многообразных средств уплотнения и насыщения струнных Чайковский создает внутри этой тембровой группы огромный диапазон оттенков.

В некоторых случаях предельная насыщенность достигается одними лишь внутренними ресурсами струнных. Я имею в виду, в частности, излюбленные Чайковским моноритмические движения струнными аккордами в тесном расположении. Это особый вид тембровой концентрации. Он входит в более сложный комплекс, где все элементы «сфокусированы» в единый выразительный эффект экспрессивного пения: поют отдельные голоса, «поют» аккорды, поют, как бы разгорая друг друга, тесно расположенные струнные. Примеры: связующая и вторая побочная темы из первой части Пятой симфонии, начало Элегии из Серенады для струнного оркестра.

Однако чаще всего в насыщении ведущей партии струнных участвуют и другие группы. Отмечу два типичных для Чайковского вида поддержки струнных. Первый: гармонический фон с «пружинящей», часто синкопированной фактурой, связанной обычно с вязким звучанием валторн. Напомню кульминационное проведение побочной партии в экспозиции первой части Шестой симфонии.

Второй вид: полифоническая ткань с контрастным (часто встречаемым) движением оркестровых партий. Это как бы «сопротивление среды», придающее мощному голосу струнных повышенную внутреннюю энергию и устремленность. Один из примеров находим во второй части Пятой симфонии; здесь в тактах 56—58 ведущему голосу струнных, удвоенных флейтами, противостоит

движение медных и низких струнных; в тактах 149—153 аналогичный эффект усилен полным *tutti*⁶.

Тембровые комплексы, связанные с негативными образами Чайковского, гораздо чаще фиксируются в нашей литературе, по-видимому, вследствие нашей привычки замечать и ценить в области тембров прежде всего острохарактерное. Однако для полноты картины скажу несколько слов и о них.

Прежде всего, это группа, основой которой являются низкие деревянные (кларнет, бас-кларнет, фагот, низкий регистр флейт), в качестве поддержки примыкают альты и *pizzicato* других струнных. Они создают образ притаившихся злых сил: глухо крадущихся, или призрачных, или рассеянных. Характернее всего мелькающие, суетливые, механично-ритмованные фигуры одних деревянных (фагот, кларнет) как в хоре приживалок («Пиковая дама») или в баталии из «Щелкунчика».

Характерны также остигатные, нагнетающие фигуры деревянных или альтов. Напомню бредовые реплики Германа в пятой и шестой картинах «Пиковой дамы».

Очень типичны ломкие, причудливые фигуры ужаса, страха, содрогания; например, знаменитые кларнеты в сцене смерти Графини или тема феи Карабос.

И еще отмечу не часто встречающийся, но очень типичный для Чайковского род кантилены, овеянный пустынно-мертвенным колоритом. Именно так звучит мелодия двух низких флейт в песенке (h-moll) Графини и, еще более рельефно — мелодия вальса из Третьей сюиты (альты и низкие флейты). Об этих тембровых образах писал Б. В. Асафьев.

Наконец, упомяну и о роли медной группы, как чистой, самостоятельной краски. Для Чайковского — это выразительное средство чаще всего противоположно горячей, чувственной лирике струнных. Обычно это образ внеличного, рокового (или грубовато-торжественного) в наиболее открытом и мощном звучании.

Здесь очень типичны два вида движения. Во-первых,

⁶ Характерные для Чайковского «жесткие противосложения» нередко связаны именно с контрастом лирической кантилены у струнных и «сопротивляющихся» сурово-непреклонных звучаний медных (см. об этом в кн.: Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского, с. 170).

столь знакомые нам фанфарные фигуры; они либо открывают действие, либо вторгаются в ткань или постепенно «проступают» в ней в тех фазах развития, когда трагическое сгущается до ощущения рокового. Примеры можно найти во всех без исключения симфониях Чайковского, начиная уже с «Зимних грез».

Во-вторых, не менее знакомые нисходящие, сквозные движения медных — излюбленные Чайковским, трагически резюмирующие формулы. Примеры многочисленны; один из них находим в разработке первой части Шестой симфонии (см. такты 30—37 от *Allegro vivo*; трубы, удвоенные фаготами, потом тромбоном).

Таковы некоторые наиболее типичные тембровые образы Чайковского. Неизгладимый след, оставленный ими в истории инструментовки, обусловлен не столько их особой звуковой эффектностью, сколько закрепившейся в них образно-психологической семантикой. Иначе говоря, Чайковский-инструментатор делает свой вклад не в узком плане тембрового изобретения, а в плане симфонически-образного мышления, вклад, которому суждено было стать классическим элементом искусства инструментовки.

Перехожу к главной, решающей проблеме в инструментовке Чайковского, к проблеме горизонтали или, иначе говоря, тембрового развития⁷.

⁷ В 1945 году на страницах того же сборника, где напечатаны были данные «Заметки», я впервые прочел статью Б. В. Асафьева «О направленности формы у Чайковского». Эта глубокая статья еще больше, чем прежние высказывания Асафьева, подкрепила мою мысль о роли тембрового развития в оркестровом мышлении Чайковского. И я лишь жалею, что не мог своевременно продумать и применить в соответствующих местах моих анализов такие определения Асафьева, как «мастерство на захват внимания», «чуткость к закономерностям слухового восприятия и к условиям слуховой перспективы», «режиссерское владение вниманием слушателей» и т. п. (Сов. музыка. Сб. 3. М.; Л., 1945, с. 5—9). Автор названной статьи пишет: «Чайковский буквально держит в своей власти дыхание слушателей, владея ритмически организованной «лепкой» формы с постоянным умением выгодно для восприятия распределять материал» (там же, с. 8). В этой драматургически направленной технике «распределения материала» огромную роль играет инструментовка.

Речь идет о таком распределении тембров и их сочетаний на протяжении всей партитуры, при котором каждый момент оркестрового звучания строго подчинен общему драматургическому плану произведения, всем перипетиям его развития, соотношению всех его узловых моментов и кульминаций. Отсюда точные драматургические планы инструментровки, определяющие и время выхода того или иного тембрового «персонажа» на сцену, и время необходимого пребывания его «за кулисами».

Роль такого рода драматургических расчетов в инструментровке отлично осознавал уже Глинка, когда писал в своих «Заметках»: «...приготовление эффекта *forte* может иногда начаться очень рано, то есть с самого начала пьесы и, разумеется, что тут столько же важно как употребление инструментов, неупотребление, отсутствие, исключение иных из них, которые в первый раз зазвучат в приготавливаемом *forte* или *fortissimo*»⁸.

Для Чайковского это — один из основополагающих принципов оркестрового мышления. Начну с относительно простого примера: *Andante* из Пятой симфонии.

Форма *Andante* достаточно известна и о ней можно лишь напомнить в двух словах. Основой ее является тематическая группа, состоящая из двух частей — А и Б. С различными внутренними изменениями (перестановками, сокращениями) группа проводится четыре раза в виде серии вариаций. Внутренний смысл варьирования: постепенное ступенчатое раскрытие лирического образа — от интимной мечтательности к пышному романтическому дифирамбу или гимну. Для воплощения этого процесса Чайковский применяет многообразные средства развития — тематические, фактурные, конструктивные и т. д. Среди этих средств тембровое развитие играет исключительно большую роль — с точки зрения непосредственного восприятия, быть может, даже руководящую.

В начальном проведении тематической группы ее первая часть поручена солирующей валторне, а вторая — в ведущих моментах — гобою. Уже здесь есть

⁸ Глинка М. Заметки об инструментровке. — В кн.: Глинка Михаил. Литературное наследие. Л.; М., 1952, т. 1, с. 349.

очевидная «ступенька» вверх, выраженная, впрочем, пока очень скромно: не столько через нарастание силы или «теплоты», сколько через освежение тембра. Второе проведение возглавляют струнные. Это новая, более высокая фаза, внутри которой есть своя ярко выраженная ступенчатость. Вначале действуют виолончели. Их горячо вибрирующий, густой звук прекрасно подчеркивает эффект первого вступления струнных. Вместе с тем важно, что скрипки пока «сэкономлены» и что мелодическая партия пока еще не уплотнена, оставляя возможность дальнейшего роста внутри данной вариации; и этот рост мы действительно наблюдаем здесь же. Тему Б проводят скрипки, удвоенные альтами. Постепенное уплотнение приводит к неполному *tutti*, а затем к полному с тяжелой медью, однако использованной пока не со всей доступной медным инструментам мощью.

Далее идет средняя часть *Andante*, в тембровом отношении представляющая собой большую контрастно освежающую прослойку (длительное звучание солирующих деревянных).

В репризе начинается новое «восхождение», но уже минующее самую раннюю стадию, соответствующую первому проведению темы в экспозиции. Здесь с самого начала господствуют струнные, но опять-таки дана тонкая и отнюдь не прямолинейная градация красок. Вначале — одни лишь первые скрипки на ажурном фоне с «вьющимся» контрапунктом гобоя; «жар» струнных все еще расходуется экономно. Второе проведение темы А поручено учетверенным деревянным, с поддержкой неполного *tutti*. Это чрезвычайно тонкий и типичный для Чайковского прием. Завоевав фазу, где уже господствуют струнные, он жертвует одним струнным проведением ради освежения предстоящей главной кульминации. При этом, однако, данное проведение не есть возврат к пройденной стадии развития. Общая густота звучания, плотность как ведущих голосов, так и всей ткани продолжают нарастать. Общая линия развития репризы — от солирующего голоса на прозрачном фоне к мощному *tutti* — продолжает неуклонно идти вверх.

Далее следуют еще две ступеньки по направлению к главной кульминации, а именно — два концентрированных струнных проведения с поддержкой все более и бо-

лее утяжеляемого tutti. Инструментовка кульминационного проведения — единственный в своем роде момент на протяжении всей партитуры и по густоте звучания мелодии, и по компактности тяжелой меди.

Наконец, в коде — лирическом эпилоге Andante — мы видим возвращение к одной из пройденных стадий тембрового развития.

Принцип подбора и распределения тембров в рассмотренном произведении можно назвать принципом тембровой иерархии. Сущность этого принципа — в учете лирической выразительности тембра, в зависимости от степени его теплоты, густоты, физической мощи, красочной характеристичности и других свойств — в таком использовании этих выразительных свойств, при котором свежесть восприятия тембров, их градации непрерывно возрастают.

Это один из простейших и чрезвычайно типичных для Чайковского драматургических принципов, которым он пользуется в значительной части своих произведений. Напомню в нескольких словах план инструментовки «Бури», точнее говоря, семи проведенияй «темы любви».

План этот следующий:

Экспозиция:

I проведение — виолончели

II проведение — первые скрипки и виолончели

III проведение — первые и вторые скрипки.

Реприза:

I проведение — все деревянные на плотном фоне струнных

II проведение — первые и вторые скрипки, альты

III проведение — то же плюс виолончели

IV проведение — tutti.

Как видим, картина очень близкая к разобранному нами Andante.

Тот же принцип, в еще более отчетливом и схематизированном виде, находим в «Ромео и Джульетте» (я имею в виду опять-таки развитие лирической темы):

Экспозиция:

I проведение — английский рожок, удвоенный альтами

II проведение — флейты и гобои.

Реприза:

квартет струнных и флейта piccolo.

Замечу попутно, что очень типичный для Чайковского путь от деревянных к струнным — отнюдь не единственно приемлемый для него вид «иерархической лестницы» тембров. В некоторых случаях струнные являются лишь предпоследней ступенью развития, в кульминации же появляется медь. В этих случаях кульминации имеют преимущество особой физической мощи звучания — как, например, в последнем проведении темы Франчески («Франческа да Римини») или особой плакатной рельефности, как, например, в эпизоде Des-dur «Итальянского каприччио».

Вернемся ненадолго к Andante из Пятой симфонии, чтобы обратить внимание на следующую особенность этой партитуры. В процессе развития основной тематической группы самостоятельная роль предоставлена всем основным голосам оркестра; исключение сделано лишь для труб и тяжелой меди, индивидуальность которых на протяжении почти всей партитуры остается скрытой (в основных проведениях темы они дают лишь гармоническую поддержку). Причина такого исключения совершенно очевидна: этим инструментам поручена особая роль, с их звучанием связаны контрастные вторжения темы фатума, их проявления должны быть абсолютно свежими и неожиданными. Вот почему, согласно мудрому режиссерскому плану композитора, они почти все время пребывают либо «за кулисами», либо в далеких рядах « хора ».

Отсюда можно заключить, что «тембровая иерархия» у Чайковского отнюдь не сводится к простой, прямолинейно восходящей ступенчатости в использовании тембров. Здесь правильнее говорить о сложной драматургической «кривой», чем о «лестнице». При этом использование того или иного тембра связано не только с его абсолютными свойствами, но и с ситуацией как всего произведения, так и данного конкретного эпизода.

Приведу еще один пример, характеризующий роль ситуации в инструментовке Чайковского. Я имею в виду скерцо из Шестой симфонии. Напомню, что замысел этой части заключается в постепенном переходе от движения скерцо к грубовато-торжественному маршу. Этим двум тематическим группам соответствуют ясно разграниченные тембровые комплексы: с одной стороны, струнные, связанные с двумя темами скерцо (остинатное дви-

жение триолями и появляющаяся на этом фоне острая, грациозная тема); с другой стороны, медь, вне которой как будто немислимо звучание маршевой темы.

Но здесь мы сталкиваемся с парадоксальным обстоятельством: «медная», по природе своей маршевая тема ни в одном из ее полных и основных проведений не поручена меди; проводят ее либо кларнеты, либо струнные, либо *tutti* с мелодией у струнных плюс деревянные.

Разгадка, как мне кажется, в следующем: меди поручены все подготовительные стадии, то есть весь процесс прорастания маршевой темы (знаменитые предыктовые переключки), где особенно важно подчеркнуть ее индивидуальный колорит, ее характерную маршевую поступь в отличие от шелестящего, мелькающего движения скерцо. Когда же эти предварительные стадии завершены, когда, подобно пышной оперной сцене, вслед за герольдами и оруженосцами является сама царствующая особа, — необходим качественный скачок. Новое вступление меди было бы здесь уже несвежим. Нужна резкая смена краски, а в кульминационных проведений, кроме того, необходимо решительное увеличение физической мощи звучания. Введение в такой момент полного *tutti*, с передачей ведущего голоса новой тембровой группе — единственно правильное решение задачи. Иначе — притупление восприятия, навязчивая громкость вместо подлинной драматургической кульминации.

Таким образом, в *Andante* Пятой и в скерцо Шестой симфонии в соответствии с различными ситуациями, медная группа использована совсем по-разному. В *Andante* специфика роли медных — во внезапности их двукратного выхода на сцену, поэтому на протяжении всей пьесы они действуют лишь скрытно. В скерцо, наоборот, смысл в постепенном самоутверждении «медной» темы. Поэтому медь, как «авангардная» выразительная сила этой темы, почти все время на сцене, поэтому же для драматургического эффекта она уходит на второй план в момент окончательной победы.

Путь Чайковского как мастера, все его искания, его борьбу за совершенство и чистоту жанров, стиля, техники письма можно определить, как путь упорного овладения драматургией формы, то есть доведения до

абсолютной ясности, прозрачности и убедительности процессуальной стороны музыки, ее движения от этапа к этапу. В этом смысле такие произведения, как Шестая симфония, «Пиковая дама», «Иоланта» воспринимаются, как вершины мастерства Чайковского.

Анализ плана инструментовки каждого из этих сочинений — захватывающе интересная задача. Я позволю себе вкратце остановиться на инструментовке первой части Шестой симфонии.

При самом беглом рассмотрении нетрудно заметить знакомый уже нам иерархический принцип в распределении тембров. Обратим внимание на разработку и присоединенную к ней главную партию репризы.

Первая волна (фугато) — одни струнные. Вторая волна — струнные, поддержанные тяжелой медью. Третья волна — струнные на постепенно сгущающемся фоне, переходящие в неполное *tutti* и, наконец, в полное *tutti*. Достоинство изумления, что в этой грандиозной по драматургическому развину части основная тема лишь единственный раз проходит в полном, мощном *tutti*.

Однако все это лишь «внешний слой» тембрового развития. Внутренний же, связанный с идейно-психологической сущностью произведения, гораздо тоньше и сложнее. Как известно, в Шестой симфонии Чайковский отказался от внешнего противопоставления субъективно-трагического и объективно-рокового. Оба элемента воплощены в одной теме, процес развития которой подчеркивает то один ее полюс — лирический, то другой — внеличный, роковой. При этом чрезвычайно важным средством является тембровая окраска.

Это заметно уже в самом начале партитуры — в тембровом контрасте вступления и главной партии при их полном тематическом единстве. Но еще интереснее в этом смысле план разработки.

Первая волна — лирический «разгон» струнных и жесткий, роковой ответ меди.

Вторая волна — снова резкое противопоставление: холодная, чистая медь хора («Со святыми упокой») и столь же обнаженные в своем лиризме «стенания» струнных (поддержка меди и дерева пока еще не затемняет концентрированного звучания ведущей струнной партии).

Однако отсюда начинается неуклонный процесс сближения противоположных тембров. В начале третьей волны нагнетательному движению основной темы сопутствуют валторны. Далее медный фон все более сгущается и, наконец, тема проходит в виде диалога тяжелой меди и струнных плюс дерево. Именно здесь впервые (если не считать мимолетных предвестников этого эффекта в экспозиции) происходит то, что мы называли сгущением трагического до ощущения рокового. Казалось, что самая сущность этой темы — в ее вибрирующем струнном звучании. Но вот обнаружилась ее иная сущность. Как естественно ее жесткое и грозное звучание у меди! Чем не тема фатума! Но что замечательно: здесь же, в возбужденных ответных фразах, она сохраняет и свой трепетный лирический облик. Круг сомкнут, но еще не вполне.

А дальше — вершина синтеза: полное tutti с одновременным звучанием темы и у струнных, и у меди. Это кризисная точка, и недаром после нее начинается безудержное вихревое движение. Здесь нельзя не вспомнить «Франческу» — конец повествования героини, с такой же предельно мощной кульминацией и с налетающим затем стихийным вихрем.

Органый пункт, завершающий все это нарастание, — это, собственно, не вершина разработки, а скорее реакция, ответ на последнюю кульминацию, новое, и на этот раз окончательное трагическое резюме. Неразрешимое, внутренне непримиримое снова дано здесь в своем дифференцированном виде. Именно отсюда диалогическое изложение, внутренний смысл которого, быть может, острее всего подчеркнут тембрами: стенания — струнные плюс флейты, неумолимая констатация — тяжелая медь.

И еще несколько слов о коде первой части. Струнные, олицетворяющие жизнь, в последний раз и в особо романтизированном виде отзвучали в репризе. В коде живые персонажи полностью исключаются; звучат лишь холодные аккорды духовых на остином фоне *pizzicato*. «Сцена пуста» — такова могла бы быть ремарка к этому финальному эпизоду, психологический смысл которого с необычайной тонкостью и точностью отражен в его инструментовке.

В связи с тем же общим вопросом о драматургиче-

ской гибкости и внутренней обоснованности инструментовки Чайковского, я хочу поделиться еще несколькими наблюдениями над партитурой «Франчески».

Инструментовка крайних разделов в большей своей части основана на громоздком и смешанном звучании всего оркестра, с охватом огромного диапазона более чем в пять октав. Даже в моменты концентрированного проведения трагической темы e-moll отсутствует столь обычная для Чайковского гегемония струнных: тема изложена с массивными удвоениями (дерево, корнет-а-пистон) и лишена признаков индивидуального голоса.

Не подлежит сомнению, что здесь имелось в виду создание большого контрастного сопоставления со средней частью поэмы. Крайние разделы — это трагическое в объективном плане, в отличие от субъективного плана рассказа Франчески. Отсюда навеянная и Данте, и картиной Доре грандиозность, «космичность» в инструментовке крайних разделов, сознательное поглощение индивидуальных голосов общей массой или «вихрем» звучания.

Средняя часть поэмы — это, наоборот, царство индивидуальных голосов, индивидуализированных тембров; это лирика с обычным для автора восхождением по ступеням, «градусам» лирической напряженности. Восхождение дано уже в пределах самой темы, где начальная часть (А) поручена дереву, а продолжение (Б) — струнным. В дальнейших проведениях этих двух частей их инструментовка существенно меняется, но иерархическое соотношение остается в силе:

1-е проведение:

А — кларнет

Б — первые и вторые скрипки

2-е проведение:

А — флейты и гобои

Б — первые скрипки и виолончели

3-е проведение:

Сокращенное, синтезирующее материал А и Б (виолончели). (Средний эпизод).

4-е проведение (реприза):

А — флейты и гобои

А — tutti с ведущими струнными (скрипки, альты, виолончели)

Б — tutti с ведущими тромбонами и тубой, а затем всеми струнными плюс дерево

Чайковского упрекнули однажды за то, что последнее лирически-кульминационное проведение темы Франчески он поручил медным с преобладанием тромбонов. Упрек этот представляется неосновательным.

Последнее, кульминационное проведение темы Франчески тромбонами есть продолжение мелодического потока, который уже вполне утвердил свою певучесть и должен под конец достигнуть предельной физической мощи и компактности выражения. Скачок на новую ступень тембровой лестницы здесь абсолютно необходим, и ничто иное, кроме включения тяжелой меди, не могло бы в данной ситуации выразить этот новый этап динамического роста. Вместе с тем передача ведущей роли медным оказалась возможной здесь именно потому, что непосредственно перед этим кантилену вели предельно концентрированные струнные, и накопленный ими «жар» продолжает излучаться, пронизывать собой всю партитуру и в моменты звучания меди (этому, разумеется, способствует продолжающееся звучание струнных в сопровождающем голосе). И еще задолго до того, как инерция излучения оказывается израсходованной, струнные снова выступают в качестве ведущего голоса. Во всем этом я усматриваю обычную для Чайковского драматургическую гибкость в выборе оркестровых комбинаций.

Отмечу также особый оркестровый колорит среднего эпизода рассказа Франчески (*L'istesso tempo*). Интересно, что здесь, в момент расцвета самой нежной и утонченной лирики, струнная группа лишается ведущей роли. Это, если оценивать внешне, довольно обычный случай контрастной разрядки. Но здесь, как всегда у Чайковского, есть и более тонкий внутренний смысл. Эпизод является как бы «вторым планом» воспоминаний Франчески. Это то, что в сознании героини противостоит ее трагедии, что стало для нее поэтической легендой ее прошлого. Отсюда особая романтическая приподнятость эпизода, явно противопоставленного живой, чувственно трепетной лирике основной темы рассказа. Отсюда и специфический тембровый комплекс — идиллия солирующих деревянных и воздушно-прозрачный фон с летучими пассажами арфы.

Все эти примеры, число которых можно было бы увеличить, говорят о том, что подбор и группировка тембров никогда не сводятся для Чайковского к одной лишь искусной демонстрации тембровых красок. Для него — это всегда сложная кривая развития, шаг за шагом выражающая разворачивающееся музыкальное действие, с точным учетом и выразительных особенностей данного тембра и ситуации, в которой он применен, и соотношения его со всеми фазами развития данного произведения.

Явление тембровой драматургии, о котором здесь шла речь, можно, разумеется, наблюдать не у одного лишь Чайковского. Кристаллизация этого явления исторически связана, прежде всего, с творчеством Бетховена. Бетховен — творец того типа симфонии, которую можно назвать инструментальной драмой. Тембровая планировка у него уже неотделима от планировки драматургической. Так, например, трудно представить себе медленную тему во вступлении к «Леоноре» вне специфически мрачного звучания низких деревянных. То же относится к таким, например, моментам Третьей симфонии, как вступление гобоя в эпизодической теме разработки или валторны в репризе той же части. А можно ли представить себе начало Девятой симфонии без мерцающих тремоло струнных, без мощных унисонов *tutti* в начале изложения главной темы?

Однако общеизвестно, что Бетховен как инструментатор был во многом ограничен и состоянием оркестра его эпохи, и общими музыкально-историческими условиями. Инструментовка Бетховена еще во многом связана с ограничениями XVIII века.

Развитие симфонической музыки нового столетия шло под знаком большего осознания и утверждения индивидуальностей отдельных тембров. Важнейшими вехами этого процесса были партитуры Вебера, Глинки, Мейербера, Берлиоза, Вагнера.

Чайковский с первых же шагов своего творчества не только учился у классиков, но и был страстным поклонником мастеров современного романтического оркестра. Ларош, вспоминая об ученических годах Чайковского, писал: «...музыкальным языком, на котором он думал, был только громадный, новейший, послемейерберовский

оркестр. Владеть им он выучился не сразу, но любовь к нему была в нем совершенно зрелая уже в то время, о котором я говорю»⁹

Известен эпизод с инструментовкой одной из ранних увертюр Чайковского — его «Грозы», когда за страсть к новейшему, эффектному оркестру он получил изрядную нахлобучку от своего учителя А. Г. Рубинштейна.

В письмах Чайковского содержатся многочисленные указания на глубокий интерес композитора к современным достижениям инструментовки, на его постоянное обращение к новейшим партитурам с целью их внимательного изучения.

Однако во многих письмах Чайковский подчеркивает свою общую оппозиционность к новейшему романтизму, в частности, к новейшему оркестровому мышлению. Это видно из следующих строк его письма к Танееву:

«Мне кажется, что эпоха наша отличается стремлением композиторов не к великому и грандиозному, а к хорошенькому и пикантному... Прежде сочиняли, творили, теперь подбирают и изобретают разные вкусные комбинации. Идея перестала быть целью, она — средство, повод к изобретению того или другого гармонического или оркестрового эффекта... Теперь же только вкусное и пишется. И, в сущности, даже Вагнер и Лист суть лишь жрецы вкусной музыки...»¹⁰.

В этих строках Чайковский, по существу, говорит о процессе дифференциации выразительных средств, превращающейся постепенно на пути эволюции стиля от романтизма к импрессионизму в самоцель. Другая сторона того же процесса заключалась, как известно, в том, что дифференциация и беспредельное изобилие выразительных оттенков рождали на определенном этапе внутреннюю монотонию, приводили к ослаблению динамики, к распаду формы. Таков импрессионистский оркестр от позднего Вагнера до «Прометея» Скрябина, оркестр, в котором отдельные краски и оттенки настолько многообразны и применение их настолько дифференцировано, что их индивидуальности окончательно тонут в слож-

⁹ Ларош Г. А. Избр. статьи. Л., 1975. Вып. 2: П. И. Чайковский, с. 286.

¹⁰ Чайковский П. И. — Танеев С. И. Письма. М., 1951, с. 50.

ном, смешанном звучании всей массы инструментов. Само собой понятно, что в рамках такого оркестрового мышления почти невозможно подлинное тембровое развитие.

Сказанное, естественно, подводит к определению исторического места Чайковского как инструментатора. Чайковский был первым и, вероятно, единственным симфонистом XIX века, который, овладев важнейшими достижениями романтического оркестра от Берлиоза и Глинки до Вагнера и Римского-Корсакова, обогатив их собственными тембровыми находками, применил эту богатую оркестровую палитру для создания подлинной инструментальной драмы, в обновленном и обогащенном виде воплотившей заветы классицизма.

В заключение еще одно итоговое замечание. Мы часто говорим о реализме Чайковского и о привлекательности его творческого метода. Реализм Чайковского заключался не только в общем верном ощущении жизни, отраженном в его произведениях, но и в том, что его музыкальная форма создавалась на основе глубоких коренных законов человеческого восприятия, что его форма объективна, что психология изображения и психология изображаемого находятся у него в полном единстве. Здесь, по-видимому, и скрыта тайна общезначимости творчества Чайковского при всей сложности и глубине содержания этого творчества.

Статья в сборнике «Советская музыка», 1945, 3.

Над своей Первой симфонией («Зимние грезы») Чайковский работал долго и упорно. Небезынтересно вспомнить основные вехи этой работы, в процессе которой создавалось одно из первых вполне оригинальных и зрелых по мастерству произведений великого композитора.

К сочинению симфонии Чайковский приступил весной 1866 года, вскоре после окончания консерватории и переезда в Москву. Работа, по его собственным словам, шла «вяло»¹, а по свидетельству брата и биографа композитора М. И. Чайковского, давалась «ценой усилий и страданий»². Однако летом был уже, по-видимому, готов полный или почти полный эскиз симфонии. Это явствует, во-первых, из упоминания автора (в письме от 7 июня) о начале работы над оркестровкой нового произведения³ и, во-вторых, из того факта, что в августе Чайковский решился представить симфонию на суд своих недавних учителей — А. Рубинштейна и Н. Зарембы.

«Но тут его ожидало горькое разочарование, — пишет М. Чайковский, — симфония подверглась очень строгой критике и не была одобрена к исполнению... Петр Ильич увез симфонию в Москву с намерением ее переделать»⁴. В ноябре композитор осуществляет намеченные переделки и представляет законченную партиту-

¹ Письмо к А. И. Чайковскому от 25 апреля 1866 г. — Чайковский П. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. М., 1959, т. 5, с. 108.

² Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского. М., 1903, т. 1, с. 248.

³ Письмо к А. И. Давыдовой. — Чайковский П. Полн. собр. соч. Цит. изд., т. 5, с. 113.

⁴ Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Цит. изд., т. 1, с. 249.

ру А. Рубинштейну. Однако симфония в целом опять не получает одобрения; достойными исполнения признаются лишь Анданте и Скерцо. Отрывки из «Зимних грез» были исполнены под управлением Н. Г. Рубинштейна сначала в Москве (10 декабря 1866 года, Скерцо), затем в Петербурге (11 февраля 1867 года, Анданте и Скерцо).

Вторичный отказ директоров петербургского отделения РМО исполнить симфонию целиком был явной несправедливостью. Чайковский это остро ощущал и вместе с тем готов был вновь и вновь критически пересматривать свою новую партитуру. Зимой 1867/68 года в связи с готовившимся в Москве полным показом симфонии, композитор сделал в ней «некоторые перемены» и в этой новой редакции «Зимние грезы» были впервые исполнены целиком под управлением Н. Рубинштейна (Москва, 3 февраля 1868 года). «Но тогда же, — писал Чайковский, — я решился подвергнуть ее коренной переделке. Однако ж привел в исполнение это желание не ранее, как в 1874 году»⁵. Редакция 1874 года явилась окончательной. В этом виде партитура Первой симфонии и была напечатана (28 января 1875 года, издательство П. Юргенсона). В дальнейшем, в связи с исполнением и переизданием партитуры, автор вносил в нее лишь корректурные поправки.

О местонахождении автографов «Зимних грез», которые могли бы раскрыть весь процесс творческой работы Чайковского, до сих пор нет никаких сведений. В распоряжении исследователей имеется лишь авторизованная рукописная копия партитуры Первой симфонии⁶. Сделанная рукой переписчика, она содержит многочисленные авторские исправления и вставки, свидетельствующие об основательной переделке произведения. Вместе со всеми исправлениями эта копия тождественна с изданной окончательной редакцией симфонии. По-видимому, она и служила оригиналом, по которому партитура была награвирована нотопечатней П. Юргенсона; это подтверждается, между прочим, тем фактом, что экзем-

⁵ Письмо к П. Юргенсону от 15 апреля 1886 г. — Чайковский П. И. Переписка с П. И. Юргенсоном. М.; Л., 1952, т. 2, с. 39.

⁶ Государственный центральный музей музыкальной культуры имени Глинки, фонд 88, № 55.

пляр поступил в рукописное отделение Московской государственной консерватории (где он долгое время хранился) из архива Юргенсона. Упомянутая копия почти не дает возможности восстановить предшествующую редакцию, так как страницы, подвергшиеся наиболее существенной переработке, вырваны и заменены авторскими вставками с окончательной редакцией. Исключение составляет лишь небольшое количество тактов, где отмененный текст просто зачеркнут, и иногда здесь же, на свободных строчках партитуры выписана замена; так исправлено, например, начало коды первой части.

Цитированное выше письмо Чайковского к Юргенсону поддерживало, однако, надежду обнаружить раннюю редакцию симфонии. В этом письме Чайковский негодует на своего издателя за то, что тот прислал в Тифлис М. М. Ипполитову-Иванову экземпляр партитуры «Зимних грез», вклеив в нее почему-то вставки из ранней редакции. «Ты присылаешь Иванову Первую симфонию с вклеенными в нее местами, которые я уничтожил при коренной переработке в 1874 г. То есть всю ту гадость, которую я выбросил, ты теперь тщательно возобновляешь. И откуда ты взял эти выброшенные места? И кто это постарался мне насолить?»⁷.

Просматривая все имеющиеся в библиотеке Московской государственной консерватории экземпляры Первой симфонии Чайковского, я обнаружил один, в точности совпадающий с описанным в письме к Юргенсону. Он содержит рукописные вставки тех мест, которые, как явствует из сопоставления с авторизованной копией симфонии, были выброшены и переделаны. Таким образом, если свести воедино обнаруженный мною печатный экземпляр и все зачеркнутые места в рукописной копии, мы получим полный текст ранней (предшествующей переработке 1874 года) редакции «Зимних грез».

Как видно из сопоставления двух редакций, наиболее существенные переделки произведены были в первой части симфонии. В Анданте изменения выразились лишь в незначительном сокращении, в Финале — опять-таки в небольшом сокращении и в усовершенствовании начального раздела коды; Скерцо осталось в прежнем виде.

⁷ Чайковский П. И. Переписка с П. И. Юргенсоном, т. 2, с. 39—40.

В первой части симфонии почти заново сочинена побочная партия, что вызвало коренные изменения в экспозиции, репризе и коде⁸. Для сопоставления приведу тему побочной партии в ранней и в окончательной редакциях:

1a V-ni I

16

⁸ Побочную партию в ее первом варианте раскритиковал Н. Заремба. Автору она вначале нравилась (см.: Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Цит. изд., т. 1, с. 249).



Качественные различия этих тем бросаются в глаза. Вторая, несомненно, превосходит первую по мелодической яркости, рельефности образа. В противоположность первой теме она непосредственно связана с интонациями и стилем русской народной песни, и отсюда ее гораздо бóльшая конкретность и эмоциональная активность. В связи с этим более выразительным оказывается ее контраст по отношению к главной партии: контраст образов взволнованно-тревожного и светлого, жизнеутверждающего.

Преимущества окончательной редакции проявляются и в характере развития побочной темы. В первой редакции за изложением основной части темы (приведенной выше) следует мелодически менее рельефное, «ходообразное» продолжение. Далее дано еще одно варьированное проведение темы, где, однако, лишь в очень незначительной степени усиливается ее выразительность. В окончательной редакции тема побочной партии после первого же проведения ярко динамизируется. Второе, весьма расширенное, третье и четвертое проведения следуют одно за другим и воспринимаются как неуклонный эмоциональный рост и обогащение исходной мысли. При этом особенно большую роль приобретают верхние сопровождающие голоса, которые непрерывно усиливают мелодическую экспрессию темы, ее теплоту и певучесть.

Зная ранние произведения Чайковского только в их окончательной редакции, трудно уловить момент формирования его стиля. Нелегко понять, как в один год со стилистически незрелыми увертюрами F-dur и c-moll появилась оригинальная и кристаллически цельная по стилю симфония «Зимние грезы», а вслед за ней, очень скоро — «Ромео и Джульетта» (1869) — один из шедевров симфонического творчества Чайковского.

Между тем почти все его крупные произведения, датируемые второй половиной 60-х и началом 70-х годов,

подвергались серьезнейшим переделкам, и процесс их создания растягивался часто вплоть до конца 70-х годов и дальше. Таким образом, переход к зрелой стадии творчества, формирование собственного стиля было и для Чайковского не внезапным скачком, а напряженным творческим процессом. Огромную роль в этом процессе сыграла свойственная Чайковскому самокритичность и беспощадная требовательность к себе. Следует помнить, что на те же ранние годы приходится ряд произведений, начисто забракованных композитором и частично уничтоженных им: таковы оперы «Воевода» и «Ундина», увертюра «Гроза», увертюра с-moll (на обложке последней автор собственноручно написал «страшная мерзость»⁹, проявив, впрочем, чрезмерную нетерпимость к этой партитуре), «Фатум». Ни одно из названных произведений при жизни автора не издавалось.

Поправки, внесенные Чайковским в окончательную редакцию «Зимних грез», отчетливо показывают, в каком направлении шла кристаллизация его стиля. Эти поправки говорят, в частности, о возраставших требованиях композитора к качеству мелодического образа — его яркости, песенности, реалистической конкретности. Усиливается также склонность и способность композитора к динамизации исходной музыкальной мысли, к сжатости и экономности изложения. Сравнение двух редакций Первой симфонии помогает увидеть, как постепенно формировался излюбленный Чайковским контраст двух основных образов экспозиции: лирико-драматической главной темы и более уравновешенной, но столь же внутренне активной и обычно жанровой по происхождению побочной темы. Контраст, выражающий очень существенную сторону идейных замыслов композитора. Во всех этих отношениях окончательная редакция первой части «Зимних грез» ближе к зрелому симфоническому стилю Чайковского, нежели аналогичные части Второй (в ранней редакции 1872 года) и Третьей симфоний.

Процесс создания Первой симфонии — еще одно доказательство идейной целеустремленности и творческой взыскательности великого русского композитора.

«Советская музыка», 1950, № 5,

⁹ Автограф в Доме-музее Чайковского (шифр А, а¹ № 50, папка XVI).

1. Путь к балету

Со своим первым балетом «Лебединое озеро» Чайковский выступил в 1877 году, уже будучи автором нескольких опер, симфоний, симфонических поэм и квартетов. Обращение к миру балетной музыки композитора столь высокого профессионально-художественного ранга, каким зарекомендовал себя в то время автор «Ромео и Джульетты», «Франчески да Римини» и «Кузнеца Вакулы», было фактом из ряда вон выходящим. Удивительной могла показаться и та легкость, естественность, с какими Чайковский вошел в новую для себя область творчества и овладел ею.

Это отмечает Г. Ларош в первом же своем отзыве на балетную музыку Чайковского. «За самыми немногими исключениями, — пишет он, — серьезные, заправские композиторы держат себя далеко от балета... Не скрою, что, отправляясь в театр, я немного опасался за эффектность и популярность музыки... и боялся... что он (Чайковский — Д. Ж.) из ложного стыда, напишет музыку слишком высокопарную для балета, слишком лишенную чувственного обаяния и мелодической доступности. С первых же номеров я увидел, что композитор избег этого подводного камня... С легкостью, которой никто бы не предположил у ученого автора стольких симфоний, квартетов и увертюр, г. Чайковский подметил особенности балетного стиля... Его музыка — вполне балетная музыка, но вместе с тем вполне хорошая и интересная для серьезного музыканта»¹.

Впоследствии Г. Ларош неоднократно возвращался к этому верному наблюдению, подчеркивая, что в обра-

¹ Ларош Г. А. Избр. статьи. Л., 1975. Вып. 2. П. И. Чайковский, с. 98—99 (рецензия на первую московскую постановку «Лебединого озера» — Голос, 1878, 14 сент., № 254).

щении Чайковского к балетной музыке не было ни малейшего насилия над творческой природой композитора, ни тени компромисса или чисто профессиональной приспособленности: балетным композитором Чайковский стал, по словам Лароша, «не потому, чтобы сумел особенно покладисто приноровиться к непривычным для него требованиям, а потому, что на дне его натуры лежала, между прочим, способность сочинять танцы»².

Склонность и способность к сочинению танцевальной музыки проявилась у Чайковского с первых шагов его творчества. Вспомним, что одной из его первых симфонических партитур были «Характерные танцы», вошедшие впоследствии в оперу «Воевода». Уже в первых симфониях появляются замечательные образцы вальсов и другие ярко танцевальные эпизоды³. К концу 70-х годов были созданы: Первый фортепианный концерт с его народно-плясовой «веснянкой» в финале, вальс «Декабрь» из «Времен года» и танцевально-русская «Юмореска» из фортепианных пьес ор. 10, хоровод и «Пляска скоморохов» из музыки к «Снегурочке». При желании распространить этот перечень на весь дальнейший путь Чайковского, пришлось бы затронуть едва ли не все жанры и виды его творчества. Славу великого мастера танцевальной музыки могли бы доставить Чайковскому одни лишь его симфонические вальсы, даже если бы не появились его балеты.

Об отношении Чайковского к танцевальности свидетельствует следующий полемический эпизод из его переписки с С. И. Танеевым. В дружественно-критическом письме о Четвертой симфонии Танеев писал: «Один недостаток этой симфонии, с которым я никогда не помирюсь, это, что в каждой части есть что-нибудь, что напоминает балетную музыку...» На это автор симфонии отвечал: «Я решительно не понимаю, что Вы называете балетной музыкой и почему Вы не можете с ней примириться. Подразумеваете ли Вы под балетной музыкой всякую веселую и с плясовым ритмом мелодию? Но в таком случае Вы не должны мириться и с большинством симфоний Бетховена, в которых таковые на каждом

² Ларош Г. А. Избр. статьи. Вып. 2, с. 269.

³ Средний эпизод из скерцо Первой симфонии, вариации на тему «Журавель» в финале Второй симфонии, вальс «Alla tedesca» в Третьей симфонии и др.

шагу встречаются. Хотите ли Вы сказать, что трио в моем Скерцо написано в стиле Минкуса, Гербера и Пуни? Но этого, мне кажется, оно не заслуживает. Вообще же я решительно не понимаю, каким образом в выражении балетная музыка может заключаться что-либо порицательное?.. не постигаю, почему в симфонии не может эпизодически появиться плясовая мелодия, хотя бы и с преднамеренным оттенком площадного, грубого комизма»⁴.

Нельзя, конечно, ни на момент допустить, что Танеев, отлично знавший и беспредельно уважавший Чайковского, мог усмотреть в его произведении что-нибудь родственное продукции Пуни — Минкуса и что, стало быть, порицал невысокое художественное качество музыки. По-видимому, упреки Танеева относились к той простой, ничем не замаскированной, очень близкой к бытовым истокам танцевальности, которая действительно присуща Четвертой симфонии, как, впрочем, и многим сочинениям Чайковского. В этих упреках проявилась некоторая неприязнь академического музыкального вкуса к откровенным бытовизмам, к обнаженной жанровости в музыке. Чайковский, наоборот, решительно отстаивал право композитора на эти элементы, то есть на широкие и непосредственные связи творчества с народно-бытовыми истоками музыки.

Для Чайковского это был спор об одной из основ творчества. Танец, так же как песня, — спутник обыденной жизни. Интонации и ритмы танца неразрывно слились с бытом, со «словарем чувств» простого человека. Чайковский же творчески жил и дышал только в этой сфере общезначимых и массово-впечатляющих элементов музыки. Способность к мощным художественным обобщениям помогла ему избежать опасности растворения в бытовом и повседневном. С другой стороны, органическая потребность впитывать музыку, звучащую «вокруг», и никогда не терять с ней живого контакта, являлась важнейшей жизненной основой его творчества, придавая художественным обобщениям конкретность, глубокую правдивость и общезначимость.

Элементы танца проникают в музыку Чайковского

⁴ Чайковский П. И. — Танеев С. И. Письма. М., 1951, с. 32—34.

не только как музыкально-жанровые «формулы», но и как выражение целых комплексов чувств, настроений, поэтических ассоциаций. Они живут в музыке Чайковского вместе со всей атмосферой, окружающей их в быту, опозитизированные воображением художника и прошедшие сквозь фильтр классического мастерства. Здесь прежде всего вспоминается мир вальса, который у Чайковского вобрал в себя так много от лирики русского быта, вальса, поэзия которого получает у него столь многообразное истолкование — от лирики уютно-«домашних» пьес типа «Сентиментального вальса» до высокой романтики вальсов из Пятой и Шестой симфоний.

Известно, что балет предъявляет к композитору некоторые специальные требования. Музыка, неразрывно связанная с движением, должна быть отчетливо танцевальной, то есть сохранять связь с бытовой первоосновой танца. Чайковский мог вполне удовлетворить это требование благодаря своему непосредственному и живому ощущению бытовой музыкальной стихии. Он любил ее не как область этнографических редкостей, но как живую интонационную среду. Он умел ценить то, что называется популярной музыкой. Беря ее нередко в качестве прообраза для своих сочинений, облагораживая высоким музыкальным вкусом и мастерством, он не лишал ее основных свойств популярности: не старался сгладить ее «бытовизм», академически «охладить» или завуалировать интеллектуальными изысками. Способность отчетливо и популярно воспроизводить танцевальные элементы сыграла немалую роль в сближении Чайковского с миром балета.

С балетом сближала Чайковского и его общая склонность к театру как к искусству, воздействующему на широкую массу людей. Об этом замечательном преимуществе театра Чайковский сам высказался однажды в связи с вопросом об опере: «...опера сближает вас с людьми, роднит вашу музыку с настоящей публикой, делает Вас достоянием не только отдельных маленьких кружков, но при благоприятных условиях — всего народа»⁵. Потребность в живом контакте со слушателем отразилась на самом характере театрального творчества

⁵ Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. М.; Л., 1936, т. 2, с. 381.

Чайковского: в яркой образности, простоте и декоративной масштабности его оперной и балетной музыки, в том, что Б. Асафьев определил как «мастерство на захват внимания».

И, наконец, балет открывал перед Чайковским огромные и заманчивые перспективы как область симфонического творчества, к которой он был столь склонен и где был гениально одарен. При этом симфонизм находился здесь в идеальном для Чайковского слиянии с конкретной театральной образностью, то есть опять-таки выигрывал в массовости воздействия.

Таков был для Чайковского естественный, обусловленный природой его творчества путь к балету. Но гораздо более сложным и противоречивым был путь балета к Чайковскому, иначе говоря, путь преодоления в этой области многолетней музыкальной рутины, утверждение нового типа и уровня балетной музыки, оказавшей огромное обновляющее воздействие на все балетное искусство. На этом важном историческом процессе и на роли в нем балетных партитур Чайковского следует остановиться специально.

2. Страницы истории

Если Г. Ларошу музыка «Лебединого озера» казалась «вполне балетной», то несколько иначе воспринимали ее профессиональные балетные критики и присяжные любители хореографии. В одной из рецензий на премьеру «Лебединого озера» мы читаем: «Есть несколько счастливых моментов, как, например, вальс, венгерский танец, полька, но в общем музыка нового балета довольно монотонна, скучновата. Для музыкантов, может быть, это очень интересная вещь, но для публики она суха»⁶. Об этой же постановке историк московского балета Д. И. Мухин писал: «Музыка для танцев не особенно удобна, скорее походит на прекрасную симфонию»⁷. Очень показательно свидетельство летописца пе-

⁶ См.: Яковлев В. а. Избр. труды о музыке. М., 1964, т. 1, с. 175.

⁷ Мухин Д. И. История московского балета (рукопись). Гос. центр. музей им. А. А. Бахрушина. — Цит. по статье: Бахрушин Ю. Балеты Чайковского и их сценическая история. — В кн.: Чайковский и театр. М.; Л., 1940, с. 90.

тербургского балета А. А. Плещеева. Вспоминая о премьере «Спящей красавицы», он говорит, между прочим: «Господа балетоманы утверждали после первого представления, что эта музыка с «симфоническими комбинациями» совсем не балетная, что местами ритм недостаточно отчетлив и проч....»⁸.

Оппозиция к Чайковскому со стороны рутинной театральной среды была более чем естественной. Его балетная музыка явилась в известных отношениях резким контрастом к существовавшей в этой области композиторской практике. Независимо от того, насколько быстро осознавались и усваивались балеты Чайковского непосредственно после премьер, самый факт их появления знаменовал собой начало нового этапа в истории балетной музыки.

В чем же заключалась историческая новизна балетов Чайковского, в чем смысл и значение осуществленной им в этой области реформы? Для ответа на этот вопрос мы позволим себе небольшой экскурс в область истории балетной музыки.

Еще в XVIII столетии передовые деятели хореографии начали борьбу за синтетичность балетного спектакля, за то, чтобы все элементы хореографического действия — и танец, и музыка, и декоративная живопись, и костюм — были внутренне объединены, содержательны, выражали идеи и образы спектакля. Эта задача, сформулированная известным реформатором хореографии Жан-Жоржем Новером, вытекала из общих идейных тенденций балетного искусства нового времени: шла борьба против напыщенного и внутренне пустого балетного зрелища придворного типа, за превращение балета в «хореографическую драму», в искусство живых человеческих страстей и реальных событий.

В России выдающимися деятелями реалистического балета нового времени (конец XVIII — начало XIX века) были Иван Вальберх, затем Карл Дидло и его лучший ученик Адам Глушковский. Сохранилось много данных о том, как осуществляли они свои художественные идеалы в области режиссерской и собственно хорео-

⁸ Плещеев А. А. Наш балет. Спб., 1902, с. 330.

графической⁹. Приходится лишь сожалеть, что историки балета почти ничего не сообщают нам о роли и характере музыки в балетном театре этой эпохи. Тем больший интерес вызывают страницы из воспоминаний А. Глушковского, специально посвященные балетной музыке, как она понималась Дидло и его школой. Глушковский вспоминает о прочной практике старых балетов, где допускалось чудовищное несоответствие музыки сценическому образу: «...танцует какое-нибудь эфирное существо или простодушная поселянка, а вы слышите в музыке гром тромбонов и литавров, которые были бы приличнее военной пирушке». Дидло, по свидетельству А. Глушков-

⁹ Личность и деятельность Ивана Вальберха (1766—1819) долгое время оставалась почти никому не известной. Ю. Слонимский, обнародовавший в 1948 году первое относительно подробное жизнеописание этого замечательного русского художника и интересные материалы из его архива, говорит о больших заслугах Вальберха перед отечественной хореографией (Вальберх Иван. Из архива балетмейстера. Дневники, переписка, сценарии. Вступительная статья Ю. И. Слонимского. М.; Л., 1948). Борясь против рутинного придворного театра, он решительно отстаивал права реально-драматических сюжетов на балетной сцене. В числе поставленных им спектаклей — «Вертер» Гете и «Ромео и Юлия» по Шекспиру. Вальберх создает глубоко выразительную пантомиму, вводит реалистически правдоподобный костюм. По словам Ю. Слонимского, он один из первых в русском балете «вступает на путь, к которому призывают передовые деятели русской культуры того времени, желающие в искусстве говорить о жизни и реальных человеческих чувствах» (с. 16).

О балетах Дидло (1767—1837) сохранился, как известно, восторженный отзыв Пушкина: «Балеты Дидло исполнены живости воображения и прелести необыкновенной». Известно, что Дидло был решительным сторонником реалистической содержательности балетного спектакля, не допуская ни самодовлеющего виртуозничанья, ни бьющей на эффект роскоши постановки. По воспоминаниям балетмейстера А. Глушковского (род. в 1793 или 1794 году, год смерти не установлен): «Дидло был изумительный мастер давать балетам своим характер эпохи, колорит местности, главное: простой, осязательный смысл. Танцы его строго гармонировали с характерами лиц и с правилами искусства и изящества» (Глушковский А. Воспоминания балетмейстера. Л.; М., 1940, с. 165).

Тех же принципов придерживался и сам А. Глушковский, что ощущается на каждой странице цитированных воспоминаний. Показательно упорное стремление Глушковского к сюжетам из русской классики. Он один из первых ставит балетные спектакли на сюжеты Пушкина («Руслан и Людмила», 1821, «Черная шаль», 1831). Переноса на московскую сцену передовые принципы Дидло, Глушковский придает большое значение реалистически верной трактовке национальных, в частности, русских танцев.

ского, добивался внутреннего слияния музыки с программой балета, тщательно обдумывая и «назначая» каждый музыкальный номер, являясь всегда «соучастником композитора в сочинении музыки»¹⁰.

К сожалению, ни одна из балетных партитур основного музыкального сотрудника Дидло К. А. Кавоса (1776—1840) до сих пор не издана. Но свидетельство профессора А. С. Рабиновича, исследовавшего рукописное наследие Кавоса, подтверждает слова Глушковского. «Самое примечательное в балетной музыке Кавоса — ее дальнейшая согласованность со сценарием... У Дидло всегда имелся объединяющий драматургический замысел. Под воздействием деспотичного балетмейстера этот замысел проецировался и на музыку»¹¹.

И все же, несмотря на высокую художественную требовательность передовых балетмейстеров этой эпохи, несмотря на то, что под воздействием этих требований культура балетной музыки росла и обогащалась, музыка оставалась неравноправным элементом хореографического спектакля. Ей вменялись некоторые обязанности, но не дано было никаких прав. Вот как описывает А. Глушковский метод работы Дидло с композиторами: «Дидло, составя подробный план музыки, согласный с его программю, приезжал к гг. Кавосу или Антонолини, композиторам театра. Капельмейстер садился за свое фортепиано, а Дидло, без музыки, делал пантомимы некоторых сцен, объяснял ему, что для этой пантомимы нужно столько-то тактов, такой-то темп, такая-то должна быть оркестровка. Иногда случалось, что Дидло, устав от больших трудов на репетиции, напевал капельмейстеру охриплым голосом мотивы музыки, которые Кавос выполнял; после уже он приводил всю музыку в порядок согласно с программю и желанием балетмейстера. Иногда случался между ними спор, потому что композитор был совершенно связан (разрядка моя. — Д. Ж.); но Дидло приводил ему ясные доказательства, что без этого музыка не может быть годна для балета, и Кавос должен был соглашаться с ним»¹².

¹⁰ Глушковский А. П. Цит. кн., с. 178.

¹¹ Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. М., 1948, с. 149—150.

¹² Глушковский А. П. Цит. кн., с. 179.

Подчиненная и крайне неблагодарная роль балетного композитора показана здесь достаточно ясно. Он — создатель хотя и очень важного, но все же прикладного, подсобного элемента спектакля. Его задача — правдоподобно проиллюстрировать пантомиму, ритмически отчетливо и тактично в смысле общего характера сопровождать танец. Но не больше! Всякий выход за эти рамки пресекался деспотической властью балетмейстера, властью, которая по отношению к создающемуся хореографическому спектаклю была единоличной и неограниченной. При таком положении ужиться в балете вряд ли мог бы композитор с яркой творческой индивидуальностью и сильной творческой волей¹³.

И таких композиторов мы действительно не находим среди постоянных сотрудников балетмейстеров в начале и середине XIX столетия. Композиторское дарование К. А. Кавоса было более чем скромным и не обладало признаками самобытности. Другие балетные композиторы первой четверти столетия уступали Кавосу не только по объему дарования, но еще в большей мере по профессиональной культуре. Таков, например, плодовитый А. Н. Титов, а также непосредственно сотрудничавшие с Кавосом композиторы Антолини, Жучковский и другие. О рукописных партитурах А. Н. Титова автор книги «Русская опера до Глинки» пишет: «Его музыкальный стиль страдает пестротой и неопределенностью. Фактура примитивна. Лишь изредка среди множества написанных им партитурных страниц мелькают удачные штрихи, свидетельствующие о наличии известной творческой инициативы. «Много нот, да мало музыки», — восклицаешь

¹³ Интересны в этой связи воспоминания Глинки о его сотрудничестве с петербургским балетмейстером Титюсом во время подготовки танцев к «Руслану и Людмиле». Глинка с нескрываемой иронией пишет о своей кротости в общении с Титюсом. Прежде всего «надлежало поладить с балетмейстером... человеком весьма ограниченных способностей. Для этого я затеял дать ему обед (он любил покушать) и, чтобы более угодить ему, заказал у французского ресторанта Le Grand любимые его кушанья». Далее, когда начались репетиции, композитор прилежно ходил к Титюсу, «чтобы соображаться с его требованиями и переделывать, что оказывалось нужным переменить. Таким образом... — сообщает он столь же кротко, — в танцы 3-го действия я должен был ввести несколько пошлых фраз, чтобы ловко было танцевать *enlevé*» (Глинка М. И. Записки. — Литературное наследие. Л.; М., 1952, т. 1, с. 215, 222).

невольно, перелистывая увесистую грудку сохранившихся партитур А. Н. Титова»¹⁴.

В середине XIX столетия столичный балет в значительной мере утрачивает художественные принципы школы Дидло. Ставка на ошеломляющую внешнюю роскошь, на виртуозность и постановочный трюк при внутренней бедности содержания и примитивности драматургии — таковы типичные черты балетных спектаклей 60—70-х годов прошлого столетия. Ю. Слонимский в книге «Мастера балета»¹⁵ убедительно показывает это на анализе постановок А. Сен-Леона («Фиаметта», «Метеора», «Валахская невеста», «Севильская жемчужина» и др.) и ранних работ М. Петипа («Дочь фараона», «Камарго», «Бабочка», «Баядерка»). Балет — излюбленное развлечение столичной знати — оказывается в это время на позициях диаметрально противоположных тем, на которых стояла русская классическая опера — главный очаг передовых реалистических устремлений русского музыкального театра.

Если балетная музыка даже при Дидло оставалась художественно компромиссной, то при таких балетмейстерах, как Сен-Леон, ей и подавно уготована была жалкая роль. Сочинение балетной музыки композиторами узкоремесленного типа, в сущности даже и не художниками, а компиляторами, становится в это время нормой театральной практики. Таким композитором был, в частности, плодовитейший Цезарь Пуни, штатный композитор петербургского театра, автор большинства балетов, поставленных на столичной сцене в 50—60-е годы. Пуни работал с необычайной быстротой, справляясь с большой балетной партитурой в две-три недели. Всего им написано более 300 балетов, а также 10 опер, 40 месс. Для русской сцены Пуни сочинены 35 балетов и среди них весьма популярные впоследствии балеты: «Эсмеральда», «Конек-Горбунок», «Дочь фараона», «Царь Кандавл». На смену Пуни пришел столь же типичный автор балетно-музыкальных компиляций — Алоизий Минкус. Композитор, «инспектор музыки» и солист-скрипач, он работал сначала в Москве, а с 1871 по 1886 год — в Петербурге. Среди его многочисленных и

¹⁴ Рабинович А. С. Цит. кн., с. 132.

¹⁵ Слонимский Ю. Мастера балета. М.; Л., 1937.

чрезвычайно пестрых по содержанию балетов получили известность: «Дон-Кихот», «Баядерка», «Дочь снегов», «Роксана», «Камарго». В Москве преемником Минкуса был композитор и скрипач Ю. Гербер, автор балетов «Ариадна», «Кашей», «Папоротник», «Стелла» и др.

Многое из музыки, написанной этими композиторами, получало известность и относительно широкое распространение, отрывки из некоторых названных балетов нередко входили в репертуар «садовых» и балльных оркестров и исполнялись любителями на фортепиано. Известность подобного рода музыки обусловлена была разными причинами: во-первых, театральными успехами удачно поставленных балетных спектаклей, что иногда подкреплялось сенсационной известностью и модностью блиставших в этих спектаклях прима-балерин (портреты этих балерин даже украшали клавираусцуги балетов Пуни и других авторов); во-вторых, и это еще более существенно, тем, что в балетах оседало многое из музыки быта, из любимых широким слушателем народно-национальных и балльных танцев, а также многие популярные в быту элементы классической музыки.

Но эти и другие положительные моменты действовали вопреки невысоким качествам самой продукции балетных композиторов-ремесленников. На всем их творчестве лежит печать серости, стандарта. Танец превращается ими в безличное заполнение данной ритмической схемы любым попавшимся под руку музыкальным материалом. Музыка танца как будто преднамеренно несодержательна и безразлична к сценическому образу. Перелистаем десятки клавиров таких балетов. В заголовках и ремарках перед нами промелькнут «парижские бродяги» и «египетские охотницы», «цыганы» и «наяды», «рыбаки» и «лесные духи», но в музыке — совершенно однотипные галопы, кадрили, марши и польки. Всюду господствует однообразный, грубо схематизированный и назойливо подчеркнутый ритм. Внутреннее развитие, динамический рост музыкальной мысли, как правило, отсутствуют; формы основаны на простейшем чередовании небольших квадратных построений.

Музыка характерных танцев, пантомим и «картин» элементарно иллюстративна и опять-таки крайне стандартна. В XIX веке существовали универсальные декоративные мастерские, которые рассылали во все театры

Европы пригодные для любых пьес «лесные поляны», «уединенные замки», «темницы» и «роскошные залы». В музыке многих балетов мы встречаем столь же однотипные и написанные по готовому рецепту «бури», «погони», пышные шествия и лучезарные апофеозы. Характерный танец почти не выходит за рамки нескольких наиболее ходких ритмических формул, обычно «испанской», «польской», «венгерской», при этом трактуемых крайне убого и схематично.

Таков был к моменту появления «Лебединого озера» Чайковского наиболее распространенный тип балетной музыки. Как относились к ней передовые представители русской музыкальной культуры? Об этом нетрудно судить, зная их общее отношение к музыкальному ремесленничеству, рутине, пустой развлекательности в искусстве. Достаточно, например, вспомнить борьбу русских классиков против оперной рутины, в частности против «итальянщины», и известные высказывания на эту тему Даргомыжского, Мусоргского, Стасова, Серова, Чайковского. А ведь рутинная оперная и балетная опиралась на одни и те же вкусы, на единый в своей основе социальный слой публики. Именно об этой публике, взгляды которой выражали реакционные и невежественные писания Булгариных, Зотовых, Соловьевых, В. Стасов говорил как о главном тормозе нового реалистического русского искусства.

Отзывы передовых деятелей русской музыки о балетных композиторах-рутинерах были резко отрицательными. «Сегодня мы с Кито были в балете (Пакеретта), — писал Мусоргский Балакиреву, — очень милый балет, .. но музыка, Милий, музыка ужаснейшая, Пуни — это музыкальный Скиф»¹⁶. Отношение Чайковского к продукции балетных композиторов его времени ясно выражено в приведенном выше письме к Танееву. В одной из рецензий 70-х годов Чайковский отзывался еще решительнее; он говорит о «площадных измышлениях гг. Пуни, Минкуса и им подобных»¹⁷. Ларош, вспоминая о театральной Москве 70-х годов, писал столь же

¹⁶ Мусоргский М. П. Письма и документы. М.; Л., 1932, с. 55.

¹⁷ Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М., 1950, с. 50.

определенно и резко: «...наша традиция — отождествляет балет с музыкальным балаганом»¹⁸.

Реформа балетной музыки, осуществленная Чайковским, имела глубокие и прочные исторические корни. В своем стремлении к реалистической многосторонности и художественной полноте балетного спектакля эта реформа была, несомненно, связана с передовыми течениями мировой классической хореографии. Чайковский воплощал то, что входило в круг эстетических идей многих прогрессивных хореографов и что практически в области балетной музыки оставалось неосуществленным или только едва намеченным. И все же корни реформы Чайковского следует искать не столько в истории балета, сколько в истории мировой музыкальной классики.

Известно, что стихия народной танцевальности, начиная с XVIII века, широким потоком вливается в композиторское творчество. Танец стал одной из основ классической инструментальной музыки: сюиты, концерта, сонаты, симфонии, квартета. Танец (его жанры, формы, ритмы) сыграл огромную роль и в развитии оперы. Именно в опыте классической музыки бытовая первооснова танца получила новое, углубленное истолкование, стала средством для широких художественных обобщений. Достаточно напомнить о Бетховене с его могучим выражением народной праздничности в танцевальных финалах Третьей и Седьмой симфоний, о новом романтическом преломлении танца у Шуберта, Шумана, Шопена, Листа, Брамса, о роли танца в классической опере от Рамо и Перголези до Бизе и Верди.

В русской музыке, как писал Б. Асафьев, с давних времен «не только тлея, но и ярко воспламенялась огненная струя плясовой стихии и мерно-ритмической танцевальности». «В русском народном музыкальном творчестве она издревле воплощалась в хороводных и игровых песнях, в скоморошьих наигрышах, в импровизациях рожечников, в лихих казацких плясках...»¹⁹. Эта

¹⁸ Ларош Г. А. Избр. статьи, вып. 2, с. 265.

¹⁹ Глебов Игорь (Б. Асафьев). Симфонические этюды. П., 1922, с. 287, 286.

струя получила претворение и дальнейшее развитие в оперной и симфонической классике русских композиторов. Именно здесь был главный очаг, где культивировалась художественно полноценная танцевальная музыка и где исторически подготавливалась музыкальная реформа хореографии.

Уже в ранних русских операх XVIII и начала XIX века содержались яркие танцевальные эпизоды, почерпнутые и нередко целиком перенесенные из народного танцевального искусства. Таковы, например, пляски в опере Матинского «Санктпетербургский гостиный двор» (сцена девичника), в опере Фомина «Ямщики на подставе» (заключительная сцена), в опере Блима «Старинные святки» (плясовая «Гадай, гадай, девица»), в музыкальном представлении С. Давыдова «Семик, или Гулянье в Марьиной роще», куда, между прочим, входил балет на тему русской песни «По улице мостовой», в танцевальных сценах из многих водевилей Верстовского, Алябьева и др.

В первой половине XIX века в тех же залах, где исполнялись третьесортные партитуры специалистов по балетной музыке, уже звучали классические произведения Глинки и Даргомыжского. И среди них — глубоко содержательные, тончайшие по мастерству танцы из «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилы». Эти танцы и явились, в сущности, основой русской школы балетной музыки.

Но еще долгое время эта школа более всего жила в рамках оперных и симфонических произведений: в «Вальсе-фантазии», «Камаринской» Глинки, в русских танцах и хороводах Римского-Корсакова, в восточных плясках Бородина и Мусоргского, в многочисленных симфонических партитурах Балакирева и Чайковского. Лишь к концу столетия музыка высокой творческой культуры разрушила преграды, отделявшие ее от собственно балетного мира, и вторглась в этот мир как свежая, обновляющая струя.

Сущность реформы заключалась в коренном изменении роли музыки в балете. Из второстепенного, прикладного элемента, каким она являлась, например, у Пуньи или Минкуса, балетная музыка стала важнейшей и безотносительно ценной составной частью хореографического спектакля. Первостепенная, решающая роль в этой

реформе принадлежала Чайковскому²⁰. Мало сказать, что он связал музыку с содержанием действия, с его образами, развитием, общим стилем пьесы: по содержательности и силе выражения музыка Чайковского почти всегда возвышается над сюжетными и сценическими элементами его балетов и является главным фактором художественного воздействия.

В своих знаменитых «Письмах о танце» Жан Жорж Новер (1727—1810) писал: «...танцевальная музыка... должна быть той поэмой, которая определяет и устанавливает движение и действие танцовщика... Хорошо сочиненная музыка должна живописать, должна говорить; танец, подражая звукам, будет эхом, повторяющим все, что выскажет музыка»²¹. Чайковский осуществил то, о чем мечтали, но на практике лишь в редких случаях осуществляли даже самые передовые хореографы XVIII и XIX столетий. В его балетах музыка впервые заговорила языком больших чувств и страстей. Он воссоединил хореографию с музыкой классического ранга, внес в балет могучую реалистическую выразительность своего оперного и симфонического стиля, то есть дал ему такие средства драматической и театральной выразительности, которыми не располагала во времена Новера даже музыкальная классика. В этом и заключалось окончательное формирование и историческая победа русской школы балетной музыки.

После Чайковского возвращение к старому, безлично

²⁰ Параллельно в том же направлении развивал балетную музыку Лео Делиб. Уже после создания «Лебединого озера» Чайковский впервые услышал балет Делиба «Сильвия». Это произведение стало для него таким же идеалом балета, как «Кармен» Бизе — идеалом оперы. В 1877 г. в письме к С. И. Танееву он пишет: «...в Вене я слышал балет «Sylvia» Leo Delibes'a; именно слышал, потому что это первый балет, в котором музыка составляет не только главный, но и единственный интерес. Что за прелесть, что за изящество, богатство мелодическое, ритмическое и гармоническое. Мне было стыдно. Если б я знал эту музыку ранее, то, конечно, не написал бы «Озеро лебедей» (Чайковский П. И. — Танеев С. И. Письма, с. 21). Отзыв о балетном первенце Чайковского здесь преувеличенно самокритичен. В действительности «Лебединое озеро» было выражением эстетических взглядов, глубоко родственных Делибу, но воплощенных с еще большим художественным размахом. В «Спящей красавице» и «Щелкунчике» Чайковский углубил эти принципы.

²¹ Новер Жан-Жорж. Письма о танце. Л., 1927, с. 187, 111.

компилятивному стилю балетной музыки было уже затруднено. Балеты этого рода хотя и не исчезли из практики, но явно изживали себя. Реформу Чайковского закрепляет Глазунов, автор замечательных по симфонической сочности и красочному богатству балетов «Раймонда», «Времена года», «Испытание Дамиса». Характерно, что и в начале нового века, несмотря на влияния модернизма, русский балет тянется к классической музыке. Показательны в этом смысле осуществленные М. Фокиным постановки «Шехеразады» Римского-Корсакова, «Половецких плясок» из «Князя Игоря» Бородина, «Франчески да Римини» Чайковского, балета «Эрос» на музыку его же «Серенады для струнного оркестра», а также «Шопенианы» Глазунова (музыка фортепианных пьес Шопена, инструментованных Глазуновым).

Принципы балетной музыки русских композиторов-классиков, и в первую очередь Чайковского, получили широкое развитие в творчестве советских композиторов. Для лучших балетных партитур Р. Глиэра, С. Прокофьева, А. Хачатуряна, А. Крейна, К. Караева, А. Балачивадзе, Р. Щедрина и др. характерны идейная содержательность, органическое единство сюжета и музыкальной драматургии, художественная полновесность музыки.

Нужно здесь же отметить огромное влияние, оказанное балетной музыкой Чайковского и его последователей на качество балетного исполнительства.

Мы уже упоминали об упадке идейного и художественного качества балетных постановок в 60—70-х годах прошлого столетия. В это время в балет особенно обильно проникают элементы пустой, чисто зрелищной развлекательности. В искусстве солистов ведущую роль приобретает внешняя техническая виртуозность, нередко граничащая с акробатикой. Кордебалет, наполняемый третьесортными исполнителями и статистами, превращается в эффектно-декоративный фон для сольных выступлений модных знаменитостей. Искусство режиссера направляется главным образом на выдумку сногшибательных сценических «шлягеров». Направление это шло с Запада, и его характернейшим образцом можно считать балет «Эксцельсиор», поставленный в 1881 году миланским балетмейстером Луиджи Манцотти и обошедший едва ли не все европейские сцены.

Этот тип балетного спектакля и исполнительства проник и на русскую сцену, повлияв на деятельность даже столь выдающегося русского хореографа, как Мариус Петипа (это сказалось главным образом в его ранних постановках, однако в известной мере ощущалось и в дальнейшем, например, в чисто зрелищном либретто второго действия «Щелкунчика»). Но именно в творчестве Петипа впервые дал о себе знать тот новый замечательный источник балетного артистизма, каким явилась музыка Чайковского. Ее глубокая содержательность и эмоциональная наполненность вступали в непримиримый конфликт с укоренившейся на балетной сцене манерой исполнения. Она с неудержимой силой увлекала балетного артиста в подлинное творчество, подсказывая ему живой хореографический образ, психологически оправданное движение, сообщая всей его игре глубокую одухотворенность. Музыка массовых и ансамблевых танцев Чайковского, и особенно его «большие» вальсы, предъявили новые требования кордебалету. Перед режиссером, получившим в руки балетную партитуру Чайковского, выдвигалась задача всестороннего художественного обновления балетного спектакля, подтягивания его в отношении общей сценической культуры и реалистически конкретной образности к высшим достижениям русской классической оперы.

Разумеется, влияния эти проникали в практику балетной сцены постепенно и в процессе борьбы с консервативностью и рутинной. Жертвами этой консервативной традиции становились нередко и балеты Чайковского, которые искажались бессмысленно-небрежной режиссурой, бездушными кукольными танцами, музыкальными купюрами и перестановками.

Но при всем этом влияние музыки Чайковского на балетное исполнительство было глубоким и коренным. Это был, в сущности, не поворот к чему-то принципиально новому, а лишь восстановление и развитие качеств, органически присущих русской хореографической школе, о которых мы упоминали в связи с деятельностью Дидло и его учеников, развитие тех замечательных свойств, которые подметил еще Пушкин, сказавший о балете своего времени: «зрю ли русской Терпсихоры душой исполненный полет?».

3. Основы реформы

Чайковский не отвергает и не разрушает основных жанров и форм балетной музыки, утвердившихся в его время. Но он внутренне преобразует их, наполняет новым содержанием, раздвигает их рамки.

Назовем важнейшие из жанров и форм балетной музыки, утвердившиеся в практике XIX столетия.

Прежде всего следует иметь в виду два основных жанровых вида: танец «классический» — более обобщенный по своей выразительности, и танец «характерный» — более конкретный, портретно-изобразительный.

Область танцевальной «классики» сама по себе очень разнообразна. Основные типы «классического» танца: адажио — медленный, лирический и аллегро — быстрый, ритмически острый, виртуозный. Кроме того, существенно различны: сольный танец (часто называемый в балете «вариацией»), ансамбль (*Pas de deux*, *Pas de trois* и т. п.) и массовый кордебалетный танец, как, например, «большие» балетные вальсы Чайковского.

Отдельные балетные танцы (в частности «вариации») обычно объединяются в сюитные циклы, то есть в относительно цельные группы, где чередуются номера, различные по настроению и характеру. Такие циклы, как правило, завершаются оживленной кодой (заключительным танцем).

Наряду с танцем, классический балет включает в себя и пантомиму, то есть музыкальные эпизоды нетанцевального характера, иллюстрирующие сценическое действие (события, картины, немые монологи или диалоги, жесты и т. п.).

Большую роль в классическом балете играет так называемый «танец-действие» (*Pas d'action*), жанр, выдвинутый передовыми хореографами конца XVIII столетия как опыт объединения «классического» танца и пантомимы. В хореографии такое объединение достигалось нередко, но балетная музыка до реформы Чайковского в очень малой степени отражала сущность этого богатого жанра.

К сказанному необходимо добавить следующие пояснения. Балетный термин «вариация» не следует смешивать с понятием вариации в музыке. В балете — это не большой сольный танец, не заключающий в себе ника-

ких элементов варьирования, то есть видоизмененного повторения предшествующего. В этом же смысле применяется слово вариация и в балетных партитурах. Впрочем, Чайковский, с его склонностью связывать, объединять отдельные части музыкального целого, вносит иногда в жанр балетных вариаций и элементы музыкального варьирования. Балетные понятия «адажио» и «аллегро» не следует отождествлять с соответствующими музыкально-темповыми обозначениями. Они совпадают лишь в самом общем смысле, как понятия медленного и быстрого танцев. Но в пределах балетного адажио могут быть различные виды медленных музыкальных темпов: *adagio*, *andante*, *lento*. Соответственно и в пределах балетного аллегро (*allegro*, *vivo*, *presto*).

Сохранение Чайковским традиционных балетных жанров и форм нельзя объяснять только тем, что он находился в зависимости от постановщиков-балетмейстеров, устанавливавших и корректировавших общие рамки его работы. Дело, во-первых, в том, что рутинность и обветшалость существовавшей в то время практики балетных композиторов отнюдь не означала обветшалости самих жанров, в которых они писали. Ибо эти жанры были неразрывно связаны с сочным и жизненным в основе своей искусством классической хореографии. Во-вторых, будучи смелым реформатором, Чайковский всегда придавал большое значение преемственности и традиции. Известно, например, как он был критичен к предвзятому, надуманному реформаторству в опере (в частности, к некоторым сторонам оперной реформы Вагнера) и какую бережность по отношению к традиции проявлял в своем собственном оперном творчестве. В этом, помимо всего прочего, проявлялась потребность сохранить контакт с широким слушателем, уважение к тому, что привычно, общезначимо, что стало органической частью музыкального быта простых людей. Все сказанное относится и к балетам: критически пересматривая и реформируя балетную музыку, Чайковский сохраняет в ней все жизнеспособное и поддающееся творческому развитию.

Обновление и развитие традиционных форм балетной музыки особенно отчетливо проявляется в балетных вальсах Чайковского. Вальсы и вальсообразные движения, наряду с широкими симфонизированными ада-

жии, служат опорными точками его балетов. Это обычно моменты светлой лирики, выражение торжествующей красоты, мощи и чувственного обаяния жизни. Ритм вальса обладает свойствами мягко-волнистого, как бы «парящего» движения. У Чайковского эти свойства получают широкое эмоциональное истолкование: вальс становится выражением освобожденного чувства, романтически «парящей» души. Но вместе с тем «вальсовость» (как приближение к бытовому жанру) придает этому высокому полету чувств земную теплоту и лиричность. В этом, между прочим, существенное отличие светлой романтики Чайковского от гораздо более холодных и отвлеченных «идеальных» образов Листа.

Сказанное прежде всего относится к замечательным «большим» вальсам Чайковского, где с особенной непосредственностью раскрывается лирическая стихия его творчества. Это и два вальса в «Лебедином озере» (А-дур в первом действии и «Вальс невест» As-dur в третьем действии), и «Вальс поселянок» (B-dur) из «Спящей красавицы» (первое действие), и особенно «Вальс цветов» из «Щелкунчика», развитый до масштабов целой поэмы вальсовой лирики. Но это также и многие вальсообразные эпизоды, вроде радостно-кипучего «Pas de deux» Авроры и Дезире в финале «Спящей красавицы» или танца Авроры с веретеном из первого действия того же балета.

Впечатляющая художественная сила вальсов Чайковского исходит прежде всего от их мелодий, которые «одна другой пластичнее, певучее и увлекательнее, льются как из рога изобилия»²². Но это отнюдь не «выставки» красивых музыкальных тем: в последование, изложение и развитие мелодий композитор вносит свою захватывающую музыкальную драматургию. При непосредственном восприятии мы не фиксируем на этом особого внимания, чувствуя лишь, что лирические волны музыки прибывают с неослабевающей силой. Но небольшая «анатомия» музыки показывает закономерность этого впечатления, которого композитор добивается определенной системой приемов.

Основные тематические разделы вальса Чайковский располагает и излагает таким образом, что каждый из

²² Ларош Г. А. Избр. статьи, вып. 2, с. 99.

них воспринимается как новая, в каком-нибудь отношении более высокая (или, по крайней мере, ведущая вперед) стадия музыкальной выразительности. Либо это прямое возрастание мелодичности тем, то есть их напевности, их лирической остроты. Либо это особого рода контрастные «прослойки» между основными мелодическими разделами; роль этих промежуточных построений — внести освежение, разрядку, предупредить ослабление восприятия, могущее возникнуть от слишком долгого движения по инерции, а также дать возможность ярче почувствовать возвращение основного мелодического движения. Либо это повторение уже прозвучавших тем, но повторение обновленное, динамизированное, посредством более выразительных приемов изложения, инструментовки, а также в результате внутреннего роста и расширения темы.

Эту типичную для Чайковского технику развития, или, как ее называют часто, «симфонизацию» музыкальных мыслей нетрудно уловить в любом из его больших вальсов. Прислушаемся, например, к «Вальсу цветов» из «Щелкунчика». В первой и средней частях непрерывно возрастает мелодическая выразительность тем, и в этом отношении высшей точкой или, вернее, лирической «сердцевиной» всего вальса является обаятельная тема h-moll, в которой главный мелодический голос поручен виолончелям и альтам (максимальная удаленность от тембрового комплекса первой темы вальса). Длительное отклонение от начальных образов, контрастность всей середины и виртуозно осуществленный подход к репризе позволяют с новой свежестью почувствовать простое возвращение первой темы вместе с продолжающим ее разделом. Но здесь очень скоро вступает в силу метод симфонического развития и преобразования, усиливающий эмоциональность знакомых тем первой части вальса. Это относится уже к четвертой, заключительной части (коде), где темы разрастаются вширь и раскрывают новые стороны своего содержания.

Почти так же, но не в столь широких масштабах построен вальс A-dur из «Лебединого озера». И здесь типично постепенное усиление мелодической яркости тем, ведущее к замечательной теме d-moll из средней части, этой лирической «изюминке» всего вальса.

С большой отчетливостью прослеживается здесь чередование главных мелодических мыслей и освежающих «прослоек» (таков, например, средний раздел первой части, уводящий на время от главной ритмической формулы вальса и от постоянного в других разделах тембра струнных инструментов). Наконец, и здесь возвращение тем в заключительной части дано в мощном эмоциональном усилении.

Так достигает Чайковский непрерывности и неослабеваемости лирического «тока» и того внутреннего эмоционального роста, который приближает его вальсы к масштабам симфонической поэмы.

Адажио в старых балетах были, как правило, самыми водянистыми музыкальными эпизодами. Здесь, при невозможности укрыться за внешней энергией ритма, вялость музыкальной мысли полностью обнажала себя. В Адажио проявлялась вся убогая «эстетика» традиционной балетной музыки, подменявшая лирическую красоту дешевой и слащавой красотой.

У Чайковского Адажио являются, наоборот, моментами наибольшей концентрации музыкальной мысли. Подобно вальсам, они выступают в качестве кульминационных эпизодов светлой лирики. По значительности содержания и симфоническому размаху они приближаются к лучшим эпизодам медленных кантилен из симфоний и симфонических поэм Чайковского. Вспомним, что и в его симфониях именно эти два рода музыкальных образов — вальсообразность и лирика широких светлых кантилен — наиболее родственны: оба занимают важнейшее место как выразители положительного жизненного начала и как антитеза к трагическому. Таковы обычно вторые, так называемые «побочные» темы сонатных частей и главные темы медленных частей в симфониях Чайковского.

В Адажио на первый план снова выступает мелодический дар Чайковского и его изумительное искусство разворачивать мысль вширь так, что сила воздействия музыки непрерывно возрастает. Типично в этом смысле Адажио четырех принцев в первом действии «Спящей красавицы»; здесь три больших проведения главной темы воспринимаются как три последовательно восходящие ступени, три стадии расцветающего любовного чувства. При этом промежуточные части, с их более углуб-

ленной и взволнованной лирикой, накапливают «жар» и делают всякий раз все более и более желанным (так жажжется глубоко вздохнуть на горном перевале, когда взору открываются новые широкие горизонты) возвращение к главной торжественно-светлой теме. В более скромном по масштабу Адажио Одетты во втором действии «Лебединого озера» замечательно обновление нежной романсной мелодии главной темы при ее возвращении в репризе (третьем разделе пьесы). Здесь усиление лирической выразительности достигнуто передачей главной темы солирующей виолончели и прибавлением к ней новой сопровождающей мелодии солирующей скрипки, иначе говоря, превращением одноголосной мелодии в дуэт с очень выразительным рисунком двух напряженно вибрирующих и ярко лиричных тембров.

Мы коснулись лишь двух жанров балетной классики Чайковского, но сказанное в той или иной мере относится ко всей его танцевальной музыке. Всюду решающую роль играют два общих выдающихся свойства его творчества: мелодическое богатство музыкальных тем и искусство развития, инструментальная драматургия.

В музыке традиционных балетов форма танца была механически составной, она складывалась из однотипных и замкнутых построений, подобно детским «архитектурным» сооружениям из кубиков. Чередование и элементарный внешний контраст были ее главной закономерностью. У Чайковского музыка танца приобретает внутреннюю слитность и общую устремленность, свойственные живому процессу, живому развивающемуся чувству. Это достигается искусством постепенной динамизации музыкального образа и такой ступенчатостью в расположении выразительных приемов, при которой внимание слушателя ни на момент не ослабевает, а, наоборот, все время усиливается и растет.

В симфонической музыке Чайковского и, в частности, в его балетах чрезвычайно велика роль инструментовки. Пользуясь чаще всего выразительностью чистых тембров, то есть звучанием одного какого-нибудь вида инструмента, композитор умеет «приберечь» каждый из них до такого момента, где он прозвучит с наибольшей эффективностью и в смысле соответствия музыкальному образу, и в смысле свежести, «неизрасхо-

дованности» чисто красочного впечатления. Вводя какой-нибудь тембр, Чайковский всегда точно «попадает в цель», резко освежая восприятие. «Теплые» тембры (струнные, особенно скрипки или виолончель, а также нежный, «человечный» голос гобоя) используются им обычно для певучих, лирических тем и почти никогда не расходуются в эпизодах промежуточных и подготовительных. Наиболее блестящие, густые и насыщенные сочетания инструментов допускаются лишь в самых высоких кульминационных точках развития, когда мысль уже досказана и восхождение по ступеням выразительности завершено.

«Классический» танец (в отличие от «характерного») является самым обобщенным и лиричным, самым «музыкальным» жанром хореографического искусства. Традиционная, ремесленно-компилятивная балетная музыка обычно профанировала природу балетной классики: обобщенность превращалась здесь в безличность, в равнодушное по отношению к содержанию «заполнение» нужного количества тактов. Чайковский музыкально одухотворил хореографическую классику. Именно классический танец, близкий ему как прирожденному лирику-симфонисту, Чайковский сделал центром музыкального содержания балета, придав ему яркую эмоциональность и образность.

Но Чайковский в громадной степени обогатил и область «характерного» танца. Прежде всего это выразилось в расширении диапазона данного жанра. В традиционном балете он сводился в большинстве случаев к передаче нескольких наиболее популярных типов национального танца. Чайковский выходит далеко за эти рамки, его воображению и мастерству доступно бесконечное разнообразие «характерного». В музыке танца он умеет нарисовать острохарактерные портреты тех или иных действующих лиц: такова, например, созданная им галерея сказочных персонажей в финале «Спящей красавицы», таковы детские образы в «Щелкунчике». Он воссоздает в танце тонкие черты эпохи и среды, например, в старинных танцах в начале второго действия «Спящей красавицы» (менуэт, гавот, фарандола и др.), в сарабанде в финале того же балета или в юмористически-характерном «Гросфатере» в «Щелкунчике». Он воплощает в танце и мир фанта-

стики, и все то, что рождено особыми, неповторимыми ситуациями и настроениями данного сюжета: вспомним музыку, сопровождающую таинственное фокусничество Дроссельмейера и танцы заводных кукол в «Щелкунчике», пляску свиты феи Карабос в прологе «Спящей красавицы».

Дело, однако, не только в расширении «ассортимента» характерных танцев. Более существенно то, что Чайковский вносит в них образную конкретность, тонкость и точность рисунка, совершенно неведомые старой балетной музыке.

Национальный танец высвобождается из оков грубого ремесленного стандарта, наполняется живым, одухотворенным содержанием и всякий раз вновь найденными характерными штрихами. Как своеобразна и богата музыка русского «Трепака» в «Щелкунчике» или тончайшая по колориту музыка восточного танца в том же балете! Как бесконечно далеко это от лубочно-плакатных схем традиционных «восточных», «испанских» и прочих характерных танцев старого балета. А с какой наблюдательностью и меткостью написаны изобразительно-портретные танцы Чайковского! Вспомним «Кота и кошечку» в финале «Спящей красавицы»: нежные, томные мяуканья, ласковые «зазывания» — и вдруг бешено-вспыльчивые удары лапой; все это не только изображено, но и переведено на язык музыки — мы слышим чудесную лирическую пьесу, красота которой нисколько не уступает ее острой изобразительности и картинности. А как образны и неповторимо оригинальны «хрустальная» вариация феи Драже или игрушечно-пасторальный танец пастушков с флейтами («Щелкунчик»), или сверкающий танец феи Бриллиантов, или птичье пение в Адажио Голубой птицы и принцессы Флорины («Спящая красавица»).

Характерность и изобразительность Чайковский нередко вносит и в классический танец, не разрушая, однако, общей природы этого жанра. Можно назвать, например, портретные вариации фей в сцене крестин Авроры («Спящая красавица») и еще с большим основанием — «Вальс снежных хлопьев» из «Щелкунчика», где классическая лирика соединяется с яркой картинностью.

Интереснее, впрочем, отметить обратное, более ти-

пичное для Чайковского явление: его пантомимы и музыкальные картины почти никогда не ограничены сферой внешней изобразительности; они одновременно и изобразительны и глубоко-лиричны. Нередко наполняющая их внутренняя эмоциональность явно превалирует над иллюстративностью. Так воспринимается, например, музыка видения Клары в конце первого действия «Щелкунчика»: с одной стороны, это точное и наглядное до осязаемости изображение увеличивающейся до гигантских размеров елки; с другой, — это поэма нарастающих чувств, одновременно и тревожных и радостных. Лирический жар и пафос этого эпизода, конечно, отодвигает на второй план его внешне-иллюстративную роль.

Сохраняя существенные отличия танца и пантомимы, танца классического и танца характерного, Чайковский достигает глубокого внутреннего взаимопроникновения этих жанров. Он гибко переходит от одного жанра к другому, а если нужно — сочетает их. Один из многих подобных случаев — сцена игры детей с Щелкунчиком («Щелкунчик», первое действие). Вначале это «чистый» танец (полька), затем, когда озорной Фриц ломает игрушку, танец теряет свою строгую ритмичность и драматизируется, и уже в следующий момент музыка польки становится пантомимой, изображая Клару, которая утешает Щелкунчика.

В этом взаимопроникновении жанров мы видим нечто близкое тому, что имеет место в операх Чайковского: речитатив, благодаря его лирической насыщенности, всегда напевен и легко переходит в чисто мелодическое движение; с другой стороны, мелодия настолько «конкретна», так чутко отражает выразительность живой человеческой речи, что без труда переходит в речитатив. Более того: мелодия и речитатив нередко сливаются у Чайковского в единый синтетический жанр, необычайно богатый по своим реалистическим возможностям.

Стремление сочетать различные выразительные средства проявляется и в особом тяготении Чайковского к форме «сцены». Для его балетов, особенно двух последних, это так же типично, как и для опер. В балетной сцене музыка, не теряя единства, не обрывая нити симфонического развития, чутко реагирует на все частности

сценического действия, одновременно и изображает, и лирически обобщает.

Таким образом получает свою музыкальную реализацию давняя идея «танца-действия» (*pas d'action*), за которую боролись передовые деятели хореографического искусства. И если толковать этот жанр широко, то балетную партитуру Чайковского мы вправе будем от начала до конца рассматривать как «танец-действие». Ибо вся она столь же танцевальна, сколь и «действительна», то есть глубоко содержательна и дает чуткому хореографу неисчерпаемые возможности конкретного и образного построения танца.

В балетно-музыкальной реформе Чайковского можно отметить три основных момента: во-первых, реформу «классического» танца, во-вторых, реформу «характерного» танца и пантомимы и, наконец, в-третьих, новые приемы сочетания и объединения этих жанров, иначе говоря, реформу балетно-музыкальной драматургии.

Все это возникло как результат перенесения в область балета общих важнейших черт творчества Чайковского: всегда присущей его музыке яркой эмоциональности и динамичности, умения соединить образную конкретность и лирическую обобщенность, но прежде всего его реалистической чуткости к содержанию, тексту, сценической ситуации и замечательного мастерства музыканта-драматурга, умеющего властно и на долгое время захватить внимание широкого театрального слушателя.

Наконец, реформа эта явилась перенесением в область балета принципов общей музыкально-театральной (оперной) культуры, а также высоких достижений симфонического искусства, которыми владела в то время русская музыкальная классика.

Главы из книги «Балеты Чайковского». М., 1957.

О ЛЯДОВЕ

(К 100-летию со дня рождения)

В рассказе В. Гаршина «Художники» молодой живописец Дедов пишет в своем дневнике: «Рябинин выдумал такую глупость, что я не знаю, что о нем и думать. Третьего дня я возил его на металлический завод... Рябинин влез в котел и полчаса смотрел, как работник держит заклепку клещами. Вылез оттуда бледный и расстроенный, всю дорогу назад молчал. А сегодня объявляет мне, что уже начал писать этого рабочего-глухаря. Что за идея! Что за поэзия в грязи!.. Где здесь красота, гармония, изящное?.. То ли дело у меня! Еще несколько дней работы, и будет кончено мое тихое «Майское утро». Чуть колышется вода в пруде, ивы склонили на него свои ветви; восток загорается; мелкие перистые облачка окрасились в розовый цвет. Женская фигурка идет с крутого берега с ведром за водой, спугивая стаю уток. Вот и все; кажется просто, а между тем я ясно чувствую, что поэзии в картине вышло пропасть. Вот это — искусство! Оно настраивает человека на тихую, кроткую задумчивость, смягчает душу».

Прообразом «Глухаря» послужил, по-видимому, «Кочегар» Ярошенко, показанный на выставке «передвижников» в 1879 году (в том же году был написан и рассказ В. Гаршина).

Тема спора гаршинских художников — одна из центральных в русском искусстве второй половины прошлого века. Она постоянно в разных вариантах фигурирует в полемике современников (Некрасов — Тютчев, Салтыков-Щедрин — Полонский); еще типичнее она для различия мировоззрения поколений 60—80-х годов.

В этой связи нельзя не вспомнить о Мусоргском и Лядове. Между ними было много общего. Но как разительны контрасты их творчества! С одной стороны,

«Песни и пляски смерти», трагические страницы «Хованщины», с другой — «Идиллия», «Пастораль», «Маленький вальс», «Музыкальная табакерка».

«Народ хочется сделать: сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью — мерещится мне он, он один цельный, большой, неподкрашенный и без сусального»¹. Эти слова Мусоргского мог бы вписать в свой дневник автор «Глухаря». А творец «Майского утра», несомненно, гордился бы лядовскими дифирамбами красоте, как «единственной владычице всего мира», и его ироническими выпадами против тенденциозности и «прозы» в искусстве.

И все же, если отбросить полемические преувеличения, нужно признать, что спор Лядова и Мусоргского — это спор в пределах русского классического искусства.

Чтобы понять это, необходимо решительно освободиться от взгляда, будто искусство классиков универсально; будто художник-классик — воплощение всех мыслимых добродетелей: идейных, художественных, человеческих; будто все в нем гладко и «правильно» и вся его жизнь — назидание потомкам. Что это далеко не так, многократно доказано русской художественной критикой прошлого. Особенно полезно вспоминать суждения и споры современников. Пусть многое в них было односторонним, порою слишком полемичным; пусть кое-что осталось лишь документом времени — все же в этих спорах было одно несомненное преимущество: отсутствие иконописности, отношение к предмету критики как к живой творческой личности со всеми ее плюсами и минусами, с ее силой и ограниченностью.

Опыт такого рода критики, увы, нередко забывается. Перелистаем наши учебные программы, пособия, популярные брошюры, вспомним некоторые музыкально-биографические фильмы. Какими близнецами выглядят в них Глинка и Балакирев, Мусоргский и Римский-Корсаков, Чайковский, Аренский, Танеев, Рахманинов! Как будто не было следов времени, индивидуальных вкусов и ориентаций; как будто, например, не существовало расхождений внутри «Могучей кучки» или между «куч-

¹ Письмо к И. Е. Репину от 13 июня 1873 г. — В кн.: Мусоргский М. П. Литературное наследие. М., 1971, с. 148.

кистами» и Чайковским. Если же реальные факты противоречат сконструированным гладким концепциям, начинает действовать техника умолчаний, купюр, метод осторожного скольжения около истины.

Нередко думают, что, осветив историческую правду, мы тем самым бросаем тень на любимого и всеми уважаемого художника. Ложный страх! Мнимая забота о престиже, на самом деле принижающая художника, ибо отказывающая ему в своеобразии. Читая «Крейцерову сонату», невольно протестуешь против иных утверждений Толстого, но разве одновременно это произведение не захватывает своей реалистической силой? Почему же не сказать, например, что Чайковский не понимал многого из того, чем гениально владел Мусоргский, а Мусоргский порой был ограничен в своих высказываниях о том, что составляло сильнейшую сторону творчества Чайковского?

Но вернемся к Лядову. В биографических документах довольно ясно вырисовываются его внутренний облик и путь его творческих исканий. Ему, как и многим русским интеллигентам эпохи Чехова, ненавистна засасывающая тина серой обывательской повседневщины («Проза жизни точит меня хотя и медленно, но зато верно. Это мой страшный враг», — замечает Лядов в одном из писем). Спасение, думал он, в запойном чтении, в размышлениях, в анализе, в вечных поисках этической и художественной истины. В этих поисках были и размах и страстность. Современники вспоминают, что даже в поздние годы Лядов был увлекателен, когда уносился мыслью к «большим темам».

Но, по-видимому, грустное ощущение бесплодности своих усилий рано завладело душой композитора. В. Гаршин сделал это чувство жгучей темой своих рассказов «Красный цветок» и «Attalea princeps». Непосредственность и эмоциональная сила этих рассказов как бы противостоят их скептическим выводам. Скептицизм Лядова глубже, и, быть может, именно поэтому он почти никогда не вносит трагическую тему в свое искусство. Для Лядова обаяние искусства — в отвлечении от этой темы, в противопоставлении ей положительного начала, а это положительное начало он видит в непреходящих, устойчивых, «очищенных» образах духовной красоты.

Где-то рядом, совсем близко к этим идеалам возникали ручейки, ведущие к болотистым заводям декадентства. Но вспомним другое, более важное: утверждение прекрасного как антитезы грубости, пошлости, серости обывательского существования наполняло собой творчество многих дорогих нам художников последней четверти XIX и начала XX века. И у Левитана, и у Чехова, и у молодого Станиславского тема красоты природы, красоты человеческого сердца являлась откликом на самые животрепещущие запросы их времени. Недаром же так многозначительно звучали для современников слова из последней сцены чеховского «Дяди Вани»: «Мы с тобой, дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную...».

Новое в трактовке этой темы заключалось, между прочим, в особом внимании к психологическим «деталям» чувства. Это вытекало в конечном счете из желания и в малом увидеть многое, иначе говоря, заметить в человеке золотые крупницы истинно человеческого, ибо в них — важный источник его веры в себя, веры в жизнь и в прогресс. Именно Чехов гениально владел искусством обнаруживать эти драгоценные крупницы среди пыли и шлака будней. И Чехов и Станиславский (как выразитель тех же идей) добивались в связи с этим глубокой психологической наполненности слова, интонации, паузы, эмоционального подтекста («подводного течения», по терминологии Станиславского), они добивались строжайшего отбора и экономии художественных средств, позволявших не упустить ни одной выразительной подробности.

И в живописи и в музыке того времени шли очень близкие искания. Их можно и должно видеть при всей условности аналогий, проводимых между художниками разного склада, разной психологической настройки. Мы замечаем эти искания в интимной, одухотворенной лирике молодого Скрябина. Мы наблюдаем близкие тенденции и у Рахманинова, в музыке которого долгое время умели ценить только силу и пафос, но не замечали тончайшего и своеобразного лиризма. По-своему проявлялись эти же стремления в лирических пьесах Лядова.

Об их общем характере никто еще не сказал точнее и лучше, чем Б. Асафьев в одной из последних статей

(опубликованных посмертно): «Не внедряясь в теснины психологизма, не стремясь подчеркивать контрасты чувствований, Лядов ищет новых оттенков душевного тепла в своих лирических фортепианных новеллах. Я обобщаю этим названием многообразные его «пьесы малых форм для фортепиано». В редкой из них неприметно характерное и для литературы той эпохи стремление сделать художественно значительным каждый «малый неприметный случай» из жизни человеческой души, однако не раздувая его до крикливого события. И Тургенев, и Чехов, и сам Толстой во множестве своих миниатюр, когда он нисходил до них, чеканили русский язык и любовно отбирали эпитеты в поисках поэзии душевности и светотеней человечности, в стремлении отразить их в узорах слов. Этого же скромно искал в меру поставленных им самому себе пределов «тишайший музыкант» Лядов»².

У Лядова действительно были строго поставленные самому себе пределы, на страже которых стояла его художественная взыскательность и самокритичность. Везде и во всем он оставался художником-миниатюристом, мастером небольших «картин настроений» или метких музыкальных зарисовок.

В музыкальном стиле Лядова (как, впрочем, и позднего Римского-Корсакова) легко заметить преемственную связь нового со старым, традиционно «кучкистским». Каково происхождение многочисленных лядовских пьес — идиллий и элегий? Вспомним такие, как «На лужайке» (ор. 23), Прелюдия h-moll (из ор. 11), «Идиллия» (ор. 25). Их родные сестры — многие лирически-светлые темы Бородина и раннего Глазунова, русские пасторали с мелодиями то раздумчивыми и ласково-нежными, то игривыми, наивно-веселыми, прекрасными в своей чистоте и поэтичности.

Лядов редко остается в пределах уже найденных образов и настроений, он обновляет их своей исключительно тонкой, артистичной манерой воплощения. Вспомним типичнейшие для него прелюдии C-dur и Des-dur (из ор. 40), Баркаролу (ор. 44) и др. Решительно все играет в

² Асафьев Б. В. Памяти Анатолия Константиновича Лядова. — Избр. труды. М., 1954, т. 2, с. 276.

них выразительную роль. Лядов добивается предельной экономности и прозрачности изложения: ткань пьесы сплетается из двух-трех голосов, которые образуют и ведущую мелодию, и гармонию, и все фактурное окружение. Композитор сознательно обособляет эти голоса, прибегая для этой цели к своему излюбленному приему полиритмии и к таким приемам голосоведения, которые позволяют ясно улавливать линию каждого из голосов.

К изящному сплетению поющих голосов прибавляется игра колорита. Гармонии «мерцают», колеблются. Нить модуляций подобна прихотливо выходящей тропинке: то попадаешь в прохладный сумрак, блуждаешь, ища света, то вновь блеснет теплый луч. Широко раскинутые фигурации в левой руке и затейливые узоры в правой создают ощущение глубины, дали.

А общее впечатление — кристальная чистота и свежесть умытого росой весеннего утра, множество сверкающих граней, как радужный блеск росинок в солнечных лучах.

По-своему этот же образ облюбовал и Рахманинов. Его идеальное выражение — «Сирень» и «Островок». Напомним здесь же рахманиновские прелюдии D-dur и Es-dur (op. 23), C-dur (op. 32); в них, по сравнению с лядовскими, всегда ощущается большая открытость чувства благодаря широкой, интенсивно развивающейся мелодии. Но при этом в своих идиллиях и элегиях Рахманинов, подобно Лядову, стремится к кристаллической прозрачности и тщательно шлифует мельчайшие грани. И здесь необходимо слышать каждую «клеточку» музыкальной ткани, каждый поворот голоса, любое «колоризирующее» повышение или понижение интервала. Ибо в сосредоточенности, собранности восприятия — нерв этой музыки, рожденной отнюдь не вялой созерцательностью, а, напротив, романтически повышенным ощущением жизни.

Вот почему, между прочим, у Лядова так естественно сосуществуют идиллия и лирика взволнованного чувства. О пьесах этого последнего рода всегда говорят мимоходом. Правда, у Лядова их сравнительно немного, но они заслуживают внимания. В них мы отчетливо видим то ответвление русской музыкальной классики прошлого века, которое через усвоение некоторых эле-

ментов шопеновского стиля вело непосредственно к новым важным достижениям Скрябина.

Прелюдия с-moll Лядова (ор. 39) с «виолончельным» движением в левой руке преемственно связана с аналогичными по изложению Прелюдией h-moll и Этюдом cis-moll Шопена. Пьеса Лядова написана в 1896 году. Спустя год в беляевском издании впервые вышли в свет 24 фортепианные прелюдии Скрябина (ор. 11). Поразительно стилистическое сходство названной пьесы Лядова со скрябинскими прелюдиями ор. 11: D-dur, cis-moll (№ 9) и Ges-dur. И здесь и там — дуэт поющего верхнего голоса и мелодизированного «виолончельного» баса, экспрессивные гармонии. Слышал ли Лядов эти пьесы (сочиненные в 1895—1896 годы) до создания своей Прелюдии с-moll — в конце концов несущественно. Важно то, что ему захотелось пойти по пути ранней скрябинской лирики. А это было именно так, ибо за ор. 39 следовало продолжение той же линии.

В пьесах Лядова ор. 40 (1897) обратим внимание на Этюд в двойных терциях (cis-moll) и особенно на Прелюдию в d-moll, вслушаемся в вальс и мазурку ор. 57 (1906), а также в «Скорбную песню» («Nenie») для оркестра — одно из последних сочинений композитора.

Это, несомненно, лучшие образцы его лирики. В некоторых из них уже прямо сказалось влияние молодого Скрябина, которого Лядов очень любил: оно сказывается в ткани этих произведений — одновременно хрупкой и насыщенной благодаря остроте гармонии и напряженной жизни внутренних голосов, в стремлении к капризным «поворотам», своевольному ритму мелодии.

В пьесах Лядова нет скрябинского эмоционального напряжения, но зато в них есть свое особое обаяние «застенчивого», предельно скромного чувства. Думается, что в этом различии душевного строя и был источник постепенно нараставшей внутренней оппозиции Лядова по отношению к Скрябину. Пределом возможного приближения к стилю Скрябина явились лядовские пьесы ор. 64; идя дальше по этому пути, Лядов вступил бы уже в чуждую ему область психологического импрессионизма.

И все-таки нельзя забывать, что Лядов бывал не только «тишайшим». Две его фортепианные прелюдии в fis-moll (ор. 13 и ор. 39) — выражение сильного пате-

тического чувства (в ближайшем родстве с ними скрябиноские прелюдии h-moll и es-moll из ор. 11). Мрачный драматизм наполняет собой вторую Прелюдию из ор. 46. Здесь же упомяну о симфонической пьесе «Из Апокалипсиса» — эскизе грандиозной трагической фрески. Во всех этих произведениях Лядов вполне органичен, всюду проявилось его живое ощущение тревог своего времени. Но даже сильные эмоциональные импульсы никогда не побуждали композитора выйти за пределы миниатюры. По-видимому, он превыше всего ценил особую интенсивность, создаваемую сжатостью изложения. Вероятно, действовал и строгий самоконтроль, учет своих собственных возможностей и потребностей.

Известно, что для композиторов-«кучкистов» чрезвычайно привлекательной была область характеристического в музыке. Необычайным по смелости завоеванием в этой области явились «Картинки с выставки» Мусоргского. В 70-е годы ничего равного им по точности и меткости музыкальной «портретности» не существовало. Но прогресс в данном направлении шел неуклонно. В нем участвовали не только «кучкисты», но и многие другие русские композиторы. Известны выдающиеся достижения программной и театральной музыки Чайковского, особенно в «Щелкунчике». Новые гениальные открытия в сфере музыкальной театральности сделаны были в «Салтане», «Кашее» и «Золотом петушке» Римского-Корсакова.

Здесь необходимо вспомнить о «Мире искусства», чьи идеи так тесно переплелись с музыкой и особенно с музыкальным театром. К счастью, упрощенная, однозначная трактовка мирискусничества безвозвратно ушла в прошлое. Сейчас едва ли кто-нибудь попытается оспорить, что с именами Бенуа, Серова, Добужинского, Рериха, Коровина, Борисова-Мусатова, Головина связан огромный творческий подъем русского искусства. Это движение, если иметь в виду прежде всего не декларации, но факты творчества, было завоеванием нового и в лирике и в живописности. С новой художественной силой постигалось характерное, исторически и национально своеобразное; выдвигалось ощущение прекрасного в минувшем, в «классическом», что противостояло будничному, бездуховному и безобразному в современном. Вме-

сте с тем в мирискусничестве, несомненно, шла внутренняя борьба разных тенденций. Они с трудом поддаются разграничению, ибо, как правило, существовали в тесном слиянии и обычно обнаруживались лишь в виде тех или иных акцентов. И все же заметна главная опасность, сопутствовавшая развитию мирискусничества и постепенно все более усиливавшаяся, — опасность эстетизации. Она проистекала из полемической направленности против всего «приземленного» в искусстве и рождалась как неизбежное следствие художественного элитаризма. В этой атмосфере душевно-тонкое легко становилось изысканно-субъективным, тепличным, манерным; своеобразное, «особенное» становилось экзотичным и антикварным, а процесс их воссоздания перерастал в страсть эстетического коллекционирования; выразительное, ярко живописное или экспрессивное становилось по преимуществу декоративным. В этих, порою трудно уловимых, но существенных метаморфозах проявлялись кризисные черты движения, которые и определили его дальнейшую судьбу.

Вот исторический контекст, в котором, как мне кажется, нужно рассматривать программные симфонические пьесы Лядова. Совершенно очевидно его соприкосновение с мирискусничеством и, в частности, с романтико-экзотическими тяготениями начала века. В выборе сюжетов (в поздние годы) им часто руководила страсть к необычайному, таинственному, причудливому, фантастически прекрасному. Он сам выразил это в афористически шутливых фразах: «Я «прозой жизни» так объелся, что хочу только необыкновенного — хоть на голову становись... Дайте сказку, дракона, русалку, лешего, дайте чего нет, только тогда я счастлив»³.

Но и в искусстве и в жизни Лядову было глубоко антипатично все, что отзывалось модернистским эгоцентризмом, «манерой», пустым щегольством⁴. Ибо во всем этом проявлялось высокомерие к тому простому, доброму, драгоценно человеческому, что всегда служило композитору душевным прибежищем.

³ Из писем А. К. Лядова. — В кн.: А. К. Лядов, П., 1916, с. 193.

⁴ Обращаясь к сюжетам из произведений декадентского толка, Лядов обычно сохранял по отношению к ним полную самостоятельность и даже критицизм. Интересно в этой связи свидетельство С. Городецкого: «Когда ему [Лядову], голодному на сюжет, один

Очень полезно вчитаться в его письма, ощутить царящую в них атмосферу удивительной доброты и сердечности, уловить основной смысл полемических выпадов, направленных главным образом против мещанства, пошлости и серости. Тогда многое в его фантастических оркестровых миниатюрах становится более ясным.

Романтика «Волшебного озера» — отнюдь не «злая», бездушная красота, а, напротив, красота одухотворенная. Принято ссылаться на авторское высказывание об этой пьесе, в действительности оно не вполне совпадает с ее содержанием. В партитуре «Волшебного озера» есть не только живописный колорит, но и тонко вплетенная лирическая нить: ее образуют (уже начиная с такта 14) последовательно появляющиеся фрагменты мелодии. Они то всплывают, то вновь погружаются в волны гармоний; но им присущи отчетливо выраженная теплая, «человеческая» окраска (виолончель в высоком регистре, затем тремоло скрипок и, далее, солирующая флейта, удвоенная кларнетом) и своя линия развития. Именно это и сообщает музыке «Волшебного озера» настроение грусти, душевного томления, трепетности. В ней многое родственно «Скорбной песне». Словом, Лядов здесь вполне остается самим собой и вовсе не уходит «от людей, от их просьб и жалоб» — вопреки словам, высказанным в одном из писем.

«Кикимора» и «Баба-Яга» тесно связаны с миром детских образов композитора. Ключ к их пониманию — лядовские зарисовки сказочных «уродцев», опубликованные в известном сборнике «А. К. Лядов» (1916). Нельзя забывать об условности жанра и средств в этих красочных музыкальных картинках. Страшное, смешное, фантастическое — все в них наивно-гиперболично и наивно-конкретно, отражая особенности детского восприятия. А в способности художника проникнуться

поэт, типичнейший представитель тогдашнего бесскелетного общества, принеся сделанное на заказ либретто в стихах — вещь дряблую, пошленькую и слащавую, Лядов отделался от нее одним словом, написанным на полях».

Лядов работал, как известно, над балетом на сюжет А. Ремизова «Лейла и Алалей», но в литературном стиле А. Ремизова композитор, по воспоминаниям С. Городецкого, отмечал «известную книжность, бисерность начетчика, которой, как ни будь она блестяща, не заменить произвольного творчества» (А. К. Лядов, цит. изд., с. 120).

и творчески увлечься детским ощущением сказки, испытать и дрожь, и страх, и трепет жадного любопытства — в этом бездна душевной доброты.

Такова же, думается, сущность и гротескных пьес Лядова для оркестра и его «Детских песен» для голоса с фортепиано. В этих песнях — шедеврах лядовского мастерства — все предельно конкретно, свободно от каких бы то ни было лирических комментариев, ибо таковы требования детской фантазии. Хочется сравнить их в этом смысле с художественным языком театра кукол. Пользуясь этим сравнением, можно сказать, что высокими произведениями искусства делает их всегда незримо присутствующая в этих песнях душа «кукольника» — душа, исполненная восхищения чистотой и поэтичностью детского мира, ласковой внимательности к нему.

Здесь точка ближайшего соприкосновения Лядова с Мусоргским — автором «Детской». Вероятно, эта же способность любовно проникать в детский мир, точнее говоря, подыматься в ощущении сказки до непосредственности и поэтичности детского восприятия, так привлекала композитора в его любимом Андерсене. «Что за прелести! Что за поэзия!.. — писал он о датском сказочнике. — Прикоснется к дырявому, старому башмаку — золото. Какой-то чудотворец! А сколько доброты, ласки!..»⁵.

Лядова, как известно, неоднократно увлекали проекты создания опер и балетов. Среди них такие, как русская фантастическая опера «Зорюшка» (на сюжет из Даля), «Франческа да Римини» (на либретто М. И. Чайковского), балет «Лейла и Алалей» (на сюжет А. Ремизова). Ни один из этих проектов дальше первых набросков не продвинулся. Из воспоминаний В. Каренина⁶ видно, что необходимость «перевода» носившихся в воображении композитора чудесных музыкальных образов на язык бутафорской театральной фантастики всякий раз разочаровывала Лядова в его оперно-балетных начинаниях. Каковы бы ни были причины этих разочарований и неудач, обращения композитора к музыкальному театру нельзя не признать органичными. Его

⁵ А. К. Лядов. Цит. изд., с. 192.

⁶ Каренин Вл. А. К. Лядов и его «Зорюшка». — Музыкальный современник, 1916, № 7.

действительно привлекала театральность музыкального письма, образная точность, меткость, лаконизм; таковы ведь все его программные пьесы, начиная от «Музыкальной табакерки» и кончая симфоническими миниатюрами последних лет.

Миниатюризм Лядова во многом обусловлен личными склонностями и особенностями дарования композитора. Но нельзя игнорировать и некоторые другие обстоятельства более общего характера. При театральной конкретности замысла, при сознательном «отжимании» всего, что не связано с характеристикой и действием, всегда возникает потребность в лаконичности изложения. Над выработкой сжатой театрально-симфонической формы упорно работали Чайковский в «Щелкунчике», Римский-Корсаков в «Сказке о царе Салтане» и особенно в «Золотом петушке». От симфонических антрактов «Салтана» прямая дорога ведет к лядовским сказочным картинам.

Партитуры Лядова камерны. Их нужно слушать как бы «вблизи» и «подробно», не упуская ни одного выразительного штриха, ни одной красочной детали. Тогда только воспринимается все отточенное мастерство композитора и познается значительность вклада, внесенного им в русскую программную музыку.

Уровень, достигнутый им в этой области, его безукоризненное чувство стиля, меткая образность письма определили ценность и новизну лядовских обработок народных песен.

Здесь нужно прежде всего отметить две взаимно связанные черты: в обращении с песней он предельно бережен, объективен, не признает ни академической нивелировки, ни какой бы то ни было произвольности истолкования, ни даже мельчайшего отступления от народного музыкального текста. Вместе с тем, обрабатывая песни, композитор всегда творчески активен. Эта активность питается из того же источника, что и бережность, — из глубочайшего уважения к художественной ценности песни. В простом восьмитактном напеве, в скупых стихотворных строчках народной песни он ясно видит богатейшее жизненное содержание, своеобразный поэтический мир, особые черты жанра и стиля. Чтобы передать весь этот мир, нужна смелая творческая фантазия, огромное мастерство. И Лядов в любой пье-

се-обработке ставит перед собой именно эти большие художественные задачи. Весь свой талант, все ювелирное композиторское мастерство он употребляет на то, чтобы воспроизвести образ, заключенный в песне, передать неповторимое своеобразие ее стиля.

Его высшее достижение в этой области — «Восемь русских народных песен для оркестра». Здесь особенно ярко проявляется умение Лядова в каждом случае найти главный стилистический прием — ключ к художественному решению конкретной задачи. Этот главный прием не привносится в песню извне; он как бы извлекается из ее характерных внутренних особенностей. Но при этом композитор пользуется всем доступным ему арсеналом выразительных средств, в частности тончайшей палитрой оркестровых красок. Так, в «Духовном стихе» подчеркивается аскетическая суровость, архаичность; в «Протяжной», наоборот, оттеняется теплота, певучесть широко льющейся хоровой песни (замечательно использованы с этой целью *divisi* виолончелей); в «Колыбельной» — интимная задушевность; отсюда подчеркнутая камерность и лирическая сосредоточенность изложения этой пьесы; в «Былине о птицах» на первом плане внешняя образность, сюжетность; ведь былина — это прежде всего занимательное повествование, поэтому внимание композитора здесь направлено на звукоподражание (голоса птиц). Так происходит сотворчество композитора и безвестных мастеров народного искусства.

Путь, которым шел Лядов, — не единственный плодотворный путь работы над народной песней. Несколько иначе понимал эту задачу, например, Чайковский, признававший возможность более свободной творческой разработки фольклорных элементов. Но из опыта Лядова можно во всяком случае извлечь один общий принципиально важный вывод: творческое отношение к песне совместимо с наиболее точным и бережным воспроизведением ее.

В современной творческой практике нередко забывают об этом. Существует, например, надуманное, искусственное противопоставление «цитатного» и «нецитатного» использования песни. А ведь в действительности «водораздел» проходит вовсе не здесь: противостоят друг другу только творческий и нетворческий

подходы к народной песне. Первый возможен и при изобилии «цитат», второй часто встречается и при полном отсутствии таковых. Все дело в мере проникновения композитора в мир народной песенности. Ценный опыт Лядова и таких близких ему по методу обработки композиторов, как Н. Леонтович и Комитас, в высшей степени поучителен в этом отношении.

В этой статье мне хотелось лишь подчеркнуть исторически закономерное, новое и ценное в наследии Анатолия Лядова, продолжателя русской музыкальной классики XIX столетия.

Время ставило перед искусством новые, сложные задачи, и их решение не обходилось без крупных потерь. «Новое» дерзко спорило со «старым» и во многих случаях придавало решающее значение отрыву от него. История прояснила, что решающе важным был не отрыв, но органическая преемственная связь «нового» со «старым». Вне этой связи любые дерзновенные эксперименты оказывались бесперспективными.

Нельзя, однако, смешивать явления пассивно-подражательные, «инерционные» и подлинно творческие. Художники первого типа при всей их лояльности по отношению к классической традиции, в сущности, омертвляли эту традицию; у художников второго типа творчество нередко осложнено было идейными противоречиями, страдало ограниченностью или односторонностью, но дух живых, творческих исканий приближал их к запросам современности. Таков был и Лядов — один из самых искренних, человечных и взыскательных русских музыкантов рубежа веков.

1. Скрябинская утопия

Путь Скрябина от его ранних пьес конца 80-х годов до завершающего 74-го опуса охватывает немногим более четверти века. Уже одно сопоставление Вальса ор. 1 с упомянутой последней тетрадью Скрябина, общность которых без углубленного анализа почти неуловима, говорит об удивительной напряженности и стремительности его не очень долгой творческой жизни. Этой стремительностью, этим вихревым движением к новому, оборвавшимся в апреле 1915 года, подобно некоторым «полетным» темам его сочинений, — всей этой лихорадочностью своего бытия Скрябин заметно отличался от музыкантов-современников. По стихийной силе дарования, яркому артистизму с ним, конечно, мог соперничать Рахманинов, который к тому же обладал гораздо большей способностью непосредственного воздействия на публику. Но у Рахманинова менее всего бросалась в глаза новизна стилистических средств; своеобразие его музыки (замеченное с большим запозданием) никогда не вступало в конфликт с традицией. Более заметное стилистическое новаторство свойственно было молодым французам и именно в области гармонии, где активно проявлял себя и Скрябин. Но той резкости перемен, которая обозначается у автора «Поэмы экстаза», особенно начиная с его 50-х опусов, нелегко найти прямую аналогию как в русской, так и в западной музыке тех же лет. Свежие ладообразования и оригинальная аккордика Дебюсси были мягче, «терпимее» по отношению к традиции, нежели скрябинские. Уже существовал «Прометей» (1909—1910), почти завершивший стилистическую эволюцию его автора, когда Шёнберг только делал первые пробы в своей коренной реформе традиционного тонального строя (опусы 11, 15).

Оригинальность музыки Скрябина, внушающая сила, исходившая от всей его творческой личности, несомненно, повлияли на восприятие и на оценку идейно-эстетической концепции композитора в целом. Мечты, мысли, теоретические построения Скрябина воспринимались, подобно его музыке, как результат собственных духовных прозрений художника-философа. Так же, по всем данным, ощущал мир своих творческих идей и сам Скрябин.

Между тем скрябинский идейный комплекс, если взглянуть на него с исторической дистанции, оказывается гораздо менее оригинальным, чем он представлялся композитору и его друзьям-современникам. Этот комплекс — один из вариантов философии и эстетики нового русского искусства, ближе всего стоящий к программным мотивам отечественных символистов. Многие у Скрябина, как и у родственных ему символистов, простирается гораздо шире определенной программы и оказывается в контакте с самыми разнообразными, порою противоположными по социально-идейным признакам творческими явлениями. Эти, иногда как будто неожиданные контакты и сближения в исторической ретроспективе становятся весьма естественными и вполне объяснимыми, если учесть, во-первых, связь Скрябина со своим временем и, во-вторых, его родство с особым характером нравственно философских и художественных исканий в России. Последнее хочется подчеркнуть. Скрябина следует понять и признать как очень типичного русского художника этой поры; неистовая увлеченность, размах идей, страсть к радикальным и действенным решениям, переходящая в утопический максимализм, — все это роднит Скрябина со многими русскими «искателями истины».

Прямое выведение концепции Скрябина из философских учений XIX века (Фихте, Шеллинг, Шопенгауэр, Ницше) и некоторых восточных религиозно-философских доктрин страдает натяжками и схематическими упрощениями. В специфическом отборе идей, сложившемся на рубеже веков на Западе и в России, в их новой, актуальной для своего времени трактовке, в интерпретации, тесно связанной с задачами художественного творчества, — здесь прежде всего следует искать источники общей концепции Скрябина.

Отметим три важные составные части этой концепции. Первая — романтический активизм; вторая — универсальность идей искусства; третья — стремление превратить искусство в действие, в средство величайших жизненных перемен. Во всех этих трех тенденциях Скрябин глубоко индивидуален и вместе с тем глубоко связан со своими современниками, особенно русскими.

О каждой из упомянутых частей скрябинской концепции следует сказать несколько подробнее.

«Мы — гребень встающей волны» — так понимал новое русское искусство Брюсов¹. В новом искусстве уже есть проблески будущего — «тех алканий и утолений, которые диким вихрем наполнят души наших грядущих братьев»². И поэтому все жизнеощущение нового искусства — антипод «жизни медленной и вялой», оно прежде всего активно. Одно из главных его стремлений — «усилить, удесятерить свои переживания», «каждый миг сделать великим трепетом»³. Позднее об этом же говорил Блок, определяя свое понимание романтизма: «Итак, романтизм *пока* есть жадное стремление жить удесятеренной жизнью; стремление создать такую жизнь. Романтизм есть дух, который струится под всякой застывающей формой и, в конце концов, взрывает ее»⁴.

Проявления этого усиленного чувства жизни очень разнообразны. Мы видим, как из общего рождается в искусстве очень разное, но все же по-своему актуальное и типичное для эпохи. Художников слова притягивают к себе ситуации высшего трагического напряжения, безмерного страдания, ужасов и катастроф. Они прислушиваются к тревожным ветрам, жаждут бури, пожара. Они же упиваются чувственной красотой, пиршеством красок, игрой огня и воды. Они ищут опьянения в любви, в стихийности эроса. Новая романтика влечет вглубь, открывая незамеченные ранее сокровища деталей чувства. Та же сила влечет вширь и ввысь, превращая

¹ Брюсов В. Стихотворение «Мы». — Собр. соч. М., 1973, т. 1, с. 230.

² Брюсов В. Наши дни. — В кн.: Далекие и близкие. М., 1912, с. 208.

³ Брюсов В. К. Д. Бальмонт. — В кн.: Далекие и близкие, с. 76, 78.

⁴ Блок А. О романтизме. — Собр. соч., в 6-ти т. М., 1971, т. 5, с. 481.

страсть в экстаз и уже тем самым возвышая личное до всеобщего. «Экстаз», «дионисийство», «опьянение» — излюбленные образы некоторых русских поэтов. Многие у Вячеслава Иванова прямо перекликаются с литературными записями Скрябина⁵.

Скрябинская идея «экстаза», прямо и непосредственно связанная с тенденцией романтического активизма, является исходным моментом всей его концепции. Именно вследствие новой интенсивности чувства «дух» (по Скрябину) вступает на путь самосознания («Я есмь»), борьбы и самоутверждения. «Жажда жизни» — вот, что окрыляет героя «Поэмы экстаза» и увлекает его «в полет». Но скрябинская активно-романтическая тенденция очевидна и без этих метафор. Она была самым сильным и наиболее широко воздействовавшим свойством его музыки, начиная уже с некоторых ранних опусов. Уже здесь скрябинская тревожность, мятежность, захватывающая патетичность, наряду с необычайно острым лиризмом, воспринимались как нечто новое и важное. Так же, как в некоторых произведениях новой русской литературы, здесь возникала антитеза тем настроениям уныния, красивой, но безысходной печали, которые так заметно проявились в отечественной литературе 80-х годов⁶. Вместе с тем скрябинская (и точно так же рахманиновская) душевная активность была, в сущности, лишь новой фазой в развитии противленческих мотивов русского искусства, столь свойственной ему даже и в сумеречные годы жажды благотворных перемен.

⁵ См., например, статью: Иванов Вяч. Ницше и Дионис. — Весты, 1904, 5, с. 17—30.

⁶ Это отчетливо зафиксировано в первых откликах современников. Так, в рецензии на премьеру скрябинской Второй симфонии Ю. Энгель писал: «Борьба, страсть, порыв — вот типичная черта музыкальной индивидуальности г. Скрябина... Идеалы этой борьбы, ее причины нам неизвестны... Нет такого ответа, конечно, и во Второй симфонии, но здесь чувствуется порыв к чему-то новому, стремление разбить оковы будней... И пусть порою кажется, что автор тщетно хочет «объять необъятное»... пусть торжество его производит иногда впечатление чего-то раздутого, мишурного, все же в музыке его чуется жизнь напряженно-стремительная, свежая, пытливая заглядывающая в будущее, а не бессильная меланхолия, не отречение от борьбы» (Ю. Э. 10-е симфоническое собрание имп. Русского музыкального общества. — Русские ведомости, 1903, 23 марта, № 81).

Активность нового искусства была, как известно, не только кипением чувств, она также во многих случаях была и новой интенсивностью мысли. Здесь мы касаемся уже второй из отмеченных выше частей скрябинской концепции. Мысль с новой активностью пробивалась к познанию сущностного, всеобщего. Отсюда идея универсальности художественного творчества. Рубеж XIX—XX веков — время особенно большого внимания художников к общим проблемам: философским, нравственным, социальным, религиозным. Характерны в этом отношении фигуры Брюсова, Белого, Вяч. Иванова. В мемуарах Белого с большой полнотой рассказано о его стремлении на пороге нового времени выработать некий комплексный метод познания жизни: данные точных наук должны были органически объединиться с художественными, интуитивными открытиями поэта-символиста и с духовными прозрениями в более широком смысле слова.

Утопия универсального искусства и всеохватывающей деятельности художника-философа-«духовидца» являла собою картину весьма сложную. В ней были как бы две точки притяжения: теоретическая и собственно художественная. Первая, обладая кажущимся преимуществом всеохватности, грозила растворением искусства в умозрении, рассудочности, в проповедничестве. Более того, поскольку русский символизм был тесно связан с идеями «духовного ренессанса» в духе В. Соловьева, Д. Мережковского, Н. Бердяева, — иначе говоря, с движением богоискательства, теоретические тяготения символистов вносили в их концепции сильные влияния реакционного утопизма. Наоборот, большая приверженность к собственно искусству (что упорно отстаивал, в частности, Брюсов) имела противоположное значение: ложные утопические построения теряли свое абсолютное значение, переосмысливались в связи с конкретными задачами познания жизни. А эти задачи властно выдвигались самой природой искусства. Интуитивное тяготение к художественной правде нередко оказывалось в противоборстве с теоретической концепцией символизма; ведь эта концепция отнюдь не была ключом к истине, она дразнила художника иллюзиями, увлекала его капризами умствующего воображения. Но как бы ни запутывались в сознании принципы и цели творчества, абстрактные мотивы в той или иной мере получали новую направленность,

и реальный результат творчества значительно отличался от его теоретических посылок.

Все же тенденция превратить искусство в философию жизни и в путь преобразования жизни была очень сильной; в творческих исканиях Скрябина она сыграла исключительно большую роль; здесь речь идет уже о третьей из отмеченных частей скрябинской концепции. Тенденция эта связана с решительной борьбой идеологов «духовного ренессанса» против созерцательности как в религии, так и в искусстве (попутно и против эстетической стороны искусства как самостоятельной ценности). По убеждению В. Соловьева, человечество должно не созерцать то, что ему представляется идеалом, но само стать идеальным («божественным») ⁷. Вяч. Иванов мечтает о художественном творчестве, которое уже не будет «просто искусством»; оно станет всенародным «действом» ⁸, чем-то вроде старинных мистерий, где уже не будет зрителей, но одни лишь участники, «деятели» ⁹.

Эти мысли, как легко заметить, почти тождественны с идеями и конкретными замыслами Скрябина. Мечты, странно соединявшие в себе фантазматорию и безоглядную готовность к «немедленному действию», были исторически очень характерными. Все это очень роднит автора «Прометея» со многими его соотечественниками.

*

О роли философских мотивов в творчестве Скрябина говорилось немало. Документы и воспоминания неопровержимо свидетельствуют о серьезности философских интересов Скрябина. Как читатель философских книг он обладал живой заинтересованностью, пытливостью, творческой активностью. Схватывая и в целом и в частностях весьма сложные абстрактные идеи, он сразу же вводил их в круг своих собственных размышлений. Скрябину, несомненно, были свойственны специфические способности и склонности к философско-теоретическому мышлению. Ему нравилась схематизация отвлеченных понятий, создание стройных и всеобщих систем; он любил фиксировать эти системы в форме графических изо-

⁷ Соловьев В. Смысл мировой истории. М., 1908, с. 16.

⁸ Иванов Вяч. По звездам. Спб., 1909, с. 206, 246.

⁹ Там же, с. 206.

бражений¹⁰. В процессе композиторского творчества он постоянно как бы находился в ответе перед своей мыслью философа. Возможность выполнения музыкального замысла в его представлении зависела от того, «решил» ли он соответствующий общий вопрос. Он писал в связи с работой над «Поэмой экстаза»: «Каждый раз мне кажется, что канва готова, вселенная объяснена... А завтра, наверное, еще сомнения, еще вопросы! До сих пор только схемы и схемы!.. Пока в моем мышлении не придет все в полную ясность, пока не будут объяснены все явления с моей точки зрения — я не могу лететь»¹¹.

И все же собственное представление Скрябина о роли общих философских предпосылок для его музыкальных произведений было в значительной мере иллюзорным. Это прежде всего связано с некоторыми самообольщениями композитора относительно того, что он называл «моим учением» или «моей философией». Это «учение» он сам понимал как высший стимул всей своей деятельности. Другие композиторы, казалось ему, писали «просто музыку», он же, Скрябин, с помощью музыки утверждал «учение».

Однако совершенно разное качественное значение музыки и теоретических построений Скрябина бросается в глаза. Как композитор он непрерывно обогащал искусство новыми ценностями; его философия — не более чем любительская компиляция из некоторых книг, приобретающая лишь отблеск художественного темперамента Скрябина. Научная ценность «учения» равна нулю. Такова же, в сущности, и литературная ценность скрябинских философско-поэтических текстов. Более того, эти тексты обнаруживают и подчеркивают те уязвимые стороны эстетики композитора, его вкусов, которые в его музыке, взятой вне литературных комментариев, обычно преодолеваются чувством меры, строгостью отбора. Скрябин как философствующий литератор грешит напыщенностью, велеречивостью, многословной риторикой, той склонностью к претенциозным и надуманным «красо-

¹⁰ См.: Записи А. Н. Скрябина. — В кн.: Русские пропилеи. Материалы по истории русской мысли и литературы. М., 1919, т. 6, с. 156—157; см. также: Маркус С. Об особенностях и источниках философии и эстетики Скрябина. — В кн.: А. Н. Скрябин. Сборник к 25-летию со дня смерти. М.; Л., 1940, с. 208, 209.

¹¹ Скрябин А. Письма. М., 1965, с. 343—344.

там» слога, которая получила наименование «бальмонтовщины» («Волны нежные, волны всебжные, нежные сменности, всебжные вспенности, нежные вскрыльности, всебжные вспыльности» и т. п.¹²).

Самообольщением, и притом очень исторически характерным, было и представление Скрябина об адекватности общей идеи и ее художественного воплощения. Или, иначе говоря, представление о короткой и прямой линии, идущей от философского тезиса к «действию», каким являлось для него музыкальное произведение. На самом деле картина оказывалась более сложной. По общим законам искусства, в частности музыки, такая адекватность и такая «прямая» были невозможны в принципе. И эта принципиальная невозможность лишь усиливалась крайне отвлеченным и умозрительным характером скрябинских общих идей¹³.

Чем же реально было философствование Скрябина по отношению к его творчеству? Оно было, во-первых, сферой активной внутренней жизни композитора. Философское чтение, записи для себя, беседы и диспуты — все это являлось процессом возбуждения мысли, постоянным брожением, той жаждой «главной», всеобщей и радикальной истины о мире и человеке, которые, конечно, органически связаны с его творчеством художника. Во-вторых, философствование давало постоянный приток материала, из которого возникали нужные композитору поэтически-философские метафоры.

Обо всем этом с достаточной полнотой свидетельствуют философские тетради Скрябина; здесь не столько конспекты чужих идей, сколько попытки сформулировать их для себя, испытать в собственном психологическом опыте. Полезно проследить стадии, через которые проходило впитывание и переработка усвоенного мате-

¹² Текст «Предварительного действия». Записи А. Н. Скрябина. — В кн.: Русские пропилеи, т. 6, с. 207.

¹³ В рецензии на московскую премьеру «Поэмы экстаза» Н. Кашкин писал: «Напыщенность набора слов, составляющего программу Четвертой симфонии («Поэмы экстаза»), достигает еще большей степени (рецензент сравнивает эту программу с комментариями к «Божественной поэме» — Д. Ж.)... Неужели эти обрывки и фразы, намекающие на известное философское учение, могут служить каким-нибудь пояснением для живой, необыкновенно сильной по выразительности музыки?» (Кашкин Н. Концерт А. Н. Скрябина. — Русское слово, 1909, 14 марта, № 60).

риала. Из общих теоретических предпосылок рождались философские программы скрябинских произведений. В них легко заметить, как широкая концепция сжимается до схемы и вместе с тем приближается к реальному замыслу музыкального произведения. Композитор воплощает ее как среду образов и образных трансформаций. Именно так в конечном счете сложились музыкальные «сюжеты» Третьей симфонии, Четвертой сонаты, «Поэмы экстаза». Еще дальше в этом же направлении Скрябин идет в конкретных литературных комментариях и обозначениях, которыми в изобилии снабжает свои нотные тексты. Здесь философские элементы сюжета окончательно превращаются в метафоры (см., например, обозначения тем в «Экстазе» и «Прометее» и особенно ремарки к характеру исполнения). Музыкальные темы и музыкальный «сюжет», взятые сами по себе, — итог художественного опосредования всех философских мотивов.

Предшествовало ли изложение программы сочинению музыки, или, наоборот, программа оформлялась как описание уже созданной музыки — большого значения не имеет: в собственном ощущении композитора то и другое было на всех стадиях сочинения неразрывно связано между собой, а порядок фиксации был лишь вопросом техническим. Важно другое: в своем чисто музыкальном варианте замысел претерпевал дальнейшее движение от отвлеченного к конкретному; содержание обретало свою образную осмысленность, в наибольшей мере обнаруживая неадекватность исходным теоретическим предпосылкам «учения».

Именно такой процесс реализации замыслов определил неодинаковую судьбу теоретических построений Скрябина и его музыки. В масштабе истории воздействие «идей» оказалось лишь краткой вспышкой. Музыка Скрябина стала фактом гораздо более широкого значения, что связано с совсем иным объемом, иной емкостью ее реального содержания, ее исторического смысла.

Этот неоспоримый факт, как и вообще утвердившееся уже издавна справедливое отношение к благородному, возвышенному искусству Скрябина, побуждали многих современных исследователей несколько упрощать проблему содержания его музыки. Являются ли скрябинские философские мотивы только внешней оболочкой его

произведений? Можно ли просто «отшелушить» эту оболочку, представив себе «ядро» как совершенно свободное от связей с этой «оболочкой»? Если не тешить себя мнимым решением вопроса, такая задача является неосуществимой. Различные стороны творчества Скрябина поддаются фиксации, но их невозможно изъять из целого, интерпретировать как независимые друг от друга.

Философию, ставшую элементом художественного творчества, неправомерно толковать и оценивать как чистую теорию, как науку. Вовлекаемая в искусство, она становится умонастроением, психологической установкой, сферой образного мышления. При такой трансформации художник хотя и многим обязан теории, но уже далеко не полностью «в ответе» за нее. И вместе с тем он остается в родстве с ней.

В философских декларациях Скрябина без малейшего труда обнаруживается позиция солипсиста, единоличного и полновластного творца всего сущего. В психологии Скрябина-художника это ощущение в себе «духа», жаждущего жизни и созидającego ее по велению своей мечты, связано прежде всего с идеей свободной творческой воли. Предмет увлечения — духовная личность, сбросившая с себя оковы любых принуждений, личность, воспрянувшая для самостоятельного бытия, устремившаяся к полному расцвету. В этом смысле фантазерство Скрябина и его фанатическая вера в свое «учение» — не прихоть и не упрямство, а настоящая, подлинно романтическая приверженность к идеально понимаемому Человеку, его истинному призванию, его великой цели.

В этой сверхромантической идеальности скрябинской мечты — его сила. Отсюда исходили главные впечатления от его музыки как антитезы всякой будничности, компромиссности, как источника совсем необычного волнения. Кажется, никому из музыкантов-современников не удалось уклониться от активного воздействия Скрябина, остаться безучастным к нему.

Философия Скрябина означала еще и другое. Тот исходный момент, который в каком-то смысле (прежде всего психологически) освобождал художника, позволяя ему «без оглядки» отдаваться движению чувств, зову воображения, мог рождать (при определенных условиях) и некоторые негативные последствия. Безмерно развиваемые и абсолютизируемые, эти идейные предпосыл-

ки вели к гипертрофированному ощущению собственного я. Личная воля и только ею творимый мир в представлении художника становится универсумом, а сам он — единственным и уникальнымместилищем этого универсума. Такое ощущение своего внутреннего мира очень отчетливо выражено в некоторых письмах и устных высказываниях Скрябина. Порою они глубоко интимны, но и вместе с тем очень согласуются с теми мотивами, которые композитор согласен был публично декларировать в форме комментариев к своим крупным сочинениям. О «божественном» в себе самом Скрябин пишет: «Он велик, хотя я и бываю иногда бедненький, маленький... Он во мне живет. Я еще не Он, но скоро стану Им! Потерпи немножко и верь, верь. Он отождествится со мной»¹⁴. Солипсизм укореняется в нем не только как теория, но еще глубже — как мироощущение, как психология самоупоения.

Конечно, в таком психологическом уклоне много обманчивого. Скрябин не был затворником, наоборот, по воспоминаниям современников, отличался живой общительностью, душевной подвижностью. Как концертирующий артист, он много разъезжал, постоянно бывал среди людей. Приток впечатлений извне почти никогда не прекращался; некоторые резко отталкивали, другие, наоборот, притягивали и даже увлекали его. Скрябин интересовался творчеством некоторых своих современников, особенно поэтов-символистов, кое-что внимательно штудировал. Все это сознательно или интуитивно перерабатывалось, становилось элементами собственных концепций.

И все же эгоцентричность Скрябина усугублялась. Постоянно укрепляемый в этом своем качестве некоторыми теоретическими постулатами, он все более переоценивал значение субъективных импульсов. Поэтому впитываемый творчеством жизненный материал постоянно суживался. Необходимые художнику контакты достигались в последние годы ценой некоторой изоляции. Все менее затрагивали композитора художественные впечатления, прямо не относящиеся к его собственному миру. Спонтанная «воля», борющаяся, как будто, во имя высших духовных ценностей, во имя гармонической полноты

¹⁴ Скрябин А. Письма, с. 451.

человека, становится культом отдельных импульсов, капризов и «изломов» чувства.

В годы после «Поэмы экстаза» и Пятой сонаты Скрябин одновременно обогащает и обедняет свой творческий мир. По верному наблюдению одного из первых его исследователей, за «большим кругом» своих произведений конца 90-х — начала 900-х годов композитор создает в последнее десятилетие «малый круг»¹⁵. В «малом» Скрябин еще оригинальнее, чем прежде; как всегда чутко и тонко улавливает он некоторые настроения своего времени, еще удивительнее его внимание к деталям чувства, более изощренным становится его мастерство. И все же это — «малый круг». Мир скрябинской музыки делается еще более эзотеричным, специфическим, замкнутым. Внутренне беспокойный, томимый кошмарами и предчувствиями, этот мир томим еще и тем, что в нем тесно и «душно». Спасение могло быть только в прорыве к иным аспектам, иным ценностным критериям, к новым контактам и самопроверкам (вспомним, что такие прорывы оказались спасительными для некоторых современников композитора, например, для Блока). Не исключено, что Скрябин в последние годы сознательно или интуитивно нащупывал возможность такого рода перемен. Но из «малого круга» он так и не вышел. Эгоцентризм оказался непоколебленным. Композитор с прежней лихорадочностью продолжал стремительный «полет» к своим заветным целям. И вместе с тем внушающая сила его примера и его призыва все более явно обнаруживает свою иллюзорность, озадачивая даже апологетов композитора. Совершенно очевидно, что в этом процессе философские предпосылки неотделимы от их последствий.

Известно, что в системе взглядов Скрябина большое место занимали мистические мотивы. Их концентрацией собственно и была мечта о «Мистерии», которая на протяжении многих лет служила главным идейным стимулом для композитора. Как идейный «сюжет» «Мистерия», подобно «учению» Скрябина в целом, являлась не более чем компиляцией. В литературе довольно точно указаны источники, из которых почерпнут этот «сю-

¹⁵ Сабаняев Л. Принципы творчества Скрябина. — Музыка, 1914, № 194, с. 483, 486.

жет»¹⁶. Следует отметить связи с немецкими романтиками рубежа XVIII—XIX веков, а также с философской поэзией Владимира Соловьева, стоявшего у истоков русского символизма. И в том и в другом случае имеет место характерная также и для Скрябина связь собственно философского и поэтического. Еще важнее родство главной идеи: романтическое богатство личного, душевного (одновременно и этического), которое в своем наполнении и очищении сливается с «божественным» (у В. Соловьева — «Одна, одна над белою землею горит звезда и тянет вдаль эфирною стезею к себе — туда») ¹⁷. Исторически очень характерны и связи Скрябина с теософией, почерпнутой главным образом из труда Е. Блавацкой «Тайная доктрина». Вполне компетентный в области религиозных учений В. Соловьев высказался о труде Блавацкой без всякого пиетета. «Более смутной и бессвязной книги я не читал во всю свою жизнь», — писал он. По его мнению, это отнюдь не серьезное учение, а скорее «формальное шарлатанство» ¹⁸.

Однако такими «плодами просвещения», как теософия, оккультные науки и даже столь несомненное шарлатанство, как спиритизм, в 900-е годы увлекаются не только любители салонной моды, но и некоторые весьма серьезные люди. В дневнике В. Брюсова (запись 1900 г.) мы читаем: «Усердно посещаю спиритические среды. Проповедую, поучаю и имею некоторое влияние». И далее: «В спиритических сеансах испытал я ощущение транса и ясновидения. Я человек до такой степени «рассудочный», что эти немногие мгновения, вырывающие меня из жизни, мне дороги очень» ¹⁹. Известно, что у Андрея Белого интерес к позитивным знаниям причудливо сплетался с иррационализмом. С 1909 года он

¹⁶ См. в частности: Лапшин И. Заветные думы Скрябина. Пг., 1922; Шлецер Б. А. Скрябин. Берлин, 1923, т. 1; Маркус Ст. Об особенностях и источниках философии Скрябина. — В кн.: А. Н. Скрябин. Сборник к 25-летию со дня смерти. Цит. изд., с. 188—210.

¹⁷ Соловьев В. Око вечности. — Стихотворения и шуточные пьесы. М., 1974, с. 115.

¹⁸ Соловьев В. Заметка о Е. П. Блавацкой. — Собр. соч. СПб., т. 6, с. 361, 362.

¹⁹ Брюсов В. Дневники. 1891—1910. М., 1927, с. 90, 93 (запись 1900 г.).

увлекается антропософией. Характерно его экзальтированное письмо к Блоку о снах, совпадениях, мистических знаках, видениях²⁰. В. Соловьев в упомянутой рецензии на книгу Блавацкой делает попытку объяснить эти и подобные увлечения. По его мнению, несмотря на произвольность и антинаучность теософских идей, в них скрывается некоторая тенденция, способная иметь успех: это напоминание о «сложности и глубине человеческой души», а стремление понять эту сложность противостоит одностороннему интересу только к тому, что лежит на поверхности.

Замечание В. Соловьева в известной мере помогает понять привлекательность для определенной среды того времени всей концепции символизма. Психологически эта концепция была прежде всего жаждой проникнуть в глубины неизвестного, непознанного или (по Соловьеву) «незримого очами». То, что угадывалось, приоткрывалось в этих смутных глубинах, казалось особенно важным именно вследствие своей неопределенности, таинственности. То, что было скрыто за видимым, понималось и истолковывалось по-разному, но во всех вариантах истолкования как бы обещало открыть нечто существенное, приблизить к некоей глубинной истине и на основе такого открытия разрешить все тягостные проблемы бытия. Для философов типа Соловьева это было мистическое «преображение». Блок ощущал «неведомое» и «странное» как источник постоянного беспокойства («Сердца поэтов чутко внемлют, в их беспокойстве воли дремлют») и как предвестие грядущего пробуждения иных могучих сил, великого «мятежа». Но рубеж между этими разными истолкованиями был переменчивым и зыбким.

Очень похожий психологический стимул живет также и у Скрябина. Отсюда именно его пытливый интерес к распознаванию многозначительного в «странном». Здесь источник самого ценного в позднем Скрябине, интуитивно прикоснувшись ко многому действительно важному в ощущении «новых времен». Он понимал их по-своему: как «знаки», предчувствия, как смелые втор-

²⁰ См. письмо А. Белого к А. Блоку от 1/14 мая 1912 г. — В кн.: Блок А. Белый А. Переписка. М., 1940, с. 293—300. Главная тема письма — встреча с антропософом Рудольфом Штейнером, предчувствия и впечатления, связанные с этой встречей.

жения в скрытый «иной мир», доступный лишь причастным и посвященным. На самом деле то были отражения субъективно почувствованных, но вполне реальных тревог времени.

Одновременно культ иррационального играл и другую роль. Он размывал критерии достоверности в искусстве, он открывал шлюзы для эмоционального и интеллектуального «сырья». Возникает опасность ложной многозначительности. Вместе с открытиями появляются химеры. Стремление к странному, загадочному, особенному становится форсированным, незаметно превращается в экстравагантность.

У позднего Скрябина все становится преувеличением, заострением, исключительностью. Психологически и идейно это отнюдь не просто и не однозначно. Одержимость композитора в его поисках новой образности, что было поисками «сущностей», делала для него немыслимым ничто нейтральное, «среднее» и, напротив, единственно необходимым заостренное, концентрированное. И это было его силой. Но возникавший таким образом культ оригинального пускал собственные корни, питал собою артистический индивидуализм Скрябина, его жажду всегда и во всем быть единственным в своем роде, быть избранником-медиумом, осуществляющим контакт «просто людей», «просто художников» с миром иным. Эта психологическая грань не была ни сильной, ни перспективной для творческой судьбы Скрябина.

*

Как уже говорилось, главной магистралью художественно-философских исканий Скрябина было приближение своих творческих высказываний к значению «дела», то есть к характеру теургического акта. Философия, воплощенная в художественные образы, призвана была выйти за рамки эстетического внушения, ее миссией становились величайшие жизненные перемены.

Такие задачи и такие надежды исторически возникали в связи с вполне реальными процессами. Они представляли собой мифологизированное ожидание социальных перемен («неслыханных мятежей», по меткому слову Блока). Они связаны с ситуацией, когда обострилось ощущение недостаточности дум и чувств по поводу таких перемен, когда все более жгучей становилась по-

требность действия. Идея же немедленного, магического действия, основанная на абсолютизации нравственного начала, вере в его всесильность, была вариантом этого радикализма, типичным именно для русской общественной среды.

Б. Ф. Шлецер, говоря о скрябинской идее литургического действия и его магических последствий, неслучайно вспоминает другого московского ученого-философа — Н. Ф. Федорова. Автор посмертно изданной книги «Философия общего дела», как известно, мечтал о воскрешении умерших, то есть воссоздании материального с помощью сильного нравственного чувства. И сам Шлецер говорит нечто туманное (в духе рассуждений позднего Скрябина) о воздействии музыки на материю, о «реорганизации вещества под влиянием... звуковых волн», о вибрации плоти, «возмущении материи» и т. п.²¹

В скрябинской идее немедленных великих перемен нужно видеть две существенные стороны. Во-первых, ее радикальность, действенность, во-вторых, конкретную форму, в какую облекалась эта идея.

Первая связана была с сильнейшей стороной артистической личности и творчества Скрябина, с его уже описанным выше романтическим активизмом. Именно это позволило современникам почувствовать музыку Скрябина (вплоть до его поздних произведений, уже целиком связанных с идеей мистерии) как проникнутую духом революционного бунта, как провозвестницу великого социального обновления.

Знаменательны следующие строки из статьи Блока «Интеллигенция и революция»: «Мы любили эти диссонансы, эти ревы, эти звоны, эти неожиданные переходы... в оркестре. Но если мы их действительно любили, а не только щекотали свои нервы в модном театральном зале после обеда, мы должны слушать и любить те же звуки (разрядка моя. — Д. Ж.) теперь, когда они вылетают из мирового оркестра; и, слушая, понимать, что это — о том же, все о том же»²².

²¹ Шлецер Б. Ф. Скрябин, т. 1, с. 263—264.

²² Блок А. Интеллигенция и революция. — Собр. соч., т. 5, с. 398.

Эти строки написаны были в 1918 году. А в предшествующем году Вячеслав Иванов выступил со статьей «Скрябин и дух революции». Имя автора «Прометея» Иванов связывает с общей думой «о совместно переживаемом, ...о великом гражданском перевороте наших дней и о судьбах родины»²³. Еще полнее высказывает эту мысль В. Каратыгин в статье от апреля 1917 года. Он пишет: «Если кто может примирить бурно-пламенную, буйно-стремительную, стихийно-мощную напряженность революционного периода русской истории с вдохновением художественного творчества, если кто способен с наибольшим искусством перебросить мост от кипения политических и общественных сил к метафизическому миру эстетических ценностей, если кто умеет осуществить естественную модуляцию от неукротимых порывов духа к пластике и созерцательности, то это именно Скрябин»²⁴.

Глубоко пронизательными были ныне широко известные высказывания А. В. Луначарского о Скрябине. Луначарский решительнее и определеннее, чем кто-либо до него, попытался «демифологизировать» скрябинскую мечту. Композитор, рано ушедший из жизни, погибший «у порога новых времен», стал, по его словам, «пророком, провозвестником, который стоит у двери настоящей «мистерии», к которой вся история человечества была только вступлением. Он учит не бояться страданий, не бояться смерти, но верить в победную жизнь духа»²⁵.

Но тот же Луначарский говорит о скрябинской мистерии, как о «сумасшедшей идее» композитора. Г. Плеханов, по воспоминаниям его жены, сказал: «Музыка его — грандиозного размаха. Эта музыка представляет собой отражение нашей революционной эпохи в темпераменте и мирозерцании идеалиста-мистика»²⁶. Вторая половина этой формулировки не менее существенна, нежели первая. Совсем не безразлично, в рамках какой мировоззренческой системы воспеты великие перемены.

²³ Иванов Вяч. Скрябин и дух революции. — В кн.: Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1917, с. 192.

²⁴ Каратыгин В. Памяти Скрябина. — Избр. статьи. М.; Л., 1965, с. 222.

²⁵ Луначарский А. О Скрябине. — В кн.: Луначарский А. В. В мире музыки. М., 1971, с. 95.

²⁶ А. Н. Скрябин. Сборник к 25-летию со дня смерти. М., 1940, с. 75.

Оборотной стороной идейного максимализма Скрябина, его сверхрадикальности был именно «сумасшедший» характер его мечты, точнее говоря — утопичность всей его концепции. Она была богата энтузиазмом, но бедна опытом, слепа по отношению к реальной природе и неумолимой реальной логике вещей. По некоторым высказываниям близкого Скрябину Вяч. Иванова мы можем судить, насколько болезненными и разочаровывающими могли оказаться реально грянувшие события революции, когда с ними вплотную соприкоснулся мир мистических утопий²⁷. Очевидно, с другой стороны, сколь сильны были преимущества у той части ищущей, революционно настроенной интеллигенции, которая шаг за шагом преодолевала иллюзорность и эзотеричность своих идей, корректируя их реальностью. Такова, в частности, была позиция Блока в период, когда он полностью осознал кризис символизма и призвал к трезвому критицизму, к «ученичеству, самоуглублению, пристальному взгляду»²⁸.

Скрябин был очень далек от такой позиции. Он дал почувствовать современникам жар своих творческих увлечений. Но на том пути, который казался ему беспредельным, на самом деле движение в том же направлении было уже невозможным. Могли быть лишь варианты созданного (опасность самоповторения возникла уже после «Экстаза» и Пятой сонаты). В 10-е и особенно в 20-е годы музыка больших идей с исторической неизбежностью искала уже для себя других форм, других путей. Физически Скрябин мог прожить еще много лет, духовно он «выжил» бы лишь при условии крупных внутренних перемен. Смог ли бы Скрябин осилить такие перемены, то есть на деле «демифологизировать» свою романтическую мечту — об этом можно только гадать.

2. К изучению стиля

Отмеченные выше главные составные элементы идейно-эстетической концепции Скрябина определили собой и основные тенденции его стиля. Они действовали на

²⁷ Иванов Вяч. Революция и народное самоопределение. — В кн.: Родное и вселенское, с. 180.

²⁸ Блок А. О современном состоянии русского символизма. — Собр. соч., т. 5, с. 336.

протяжении всей творческой эволюции композитора; перемены, несмотря на их быстроту и радикальность, означали лишь разную степень проявления тех же самых тенденций, разные соотношения нового и традиционного. В этом смысле стиль Скрябина можно рассматривать не только как смену определенных качественно различных фаз развития, но и как нечто целостное.

По-новому усиленное романтическое истолкование сферы чувств сближало Скрябина с экспрессионизмом. Эта тенденция, помимо всего прочего, глубоко соответствовала личным склонностям композитора, который был прежде всего художником-лириком и притом лириком философского склада. Романтический активизм прямо и непосредственно вел к новой экспрессии. Выражаемое чувство обретало иную силу, интенсивность, иной градус внутреннего беспокойства. Вместе с тем необходимо было передать свободу всего эмоционального потока, подчеркнуть его неподвластность каким-либо сковывающим нормам. Последнее означало спонтанность личной воли художника, без чего не мыслилось творческое дерзание, «самоутверждение», прорыв к манившей композитора главной духовной цели искусства. Отмеченные общие черты скрябинской новой экспрессии получили отчетливое выражение в его гармонии, ритмике, мелодическом рисунке, способах изложения и развития (к чему мы еще вернемся). Повышенная экспрессия, проявлявшаяся в его ранних произведениях только как некая обостренность темперамента, как усиление уже знакомых стилистических приемов, в дальнейшем становится недостаточной. Начинаются более решительные поиски нового. Мы видим разные ступени в этих поисках — от новых, обостренных вариантов «каприза чувств» или «бури чувств», еще тесно связанных с XIX веком, до идеи экстаза и мистического преображения. Не только исходные мысли, но и весь поток скрябинской музыки отличается новой, особенной динамичностью. Вся она — в беспокойстве, в частых импульсах и быстрых переменах. Она знает два полюса: атаки или взлеты лихорадочно набегающего чувства и томление, где напряженность трансформирована, но при этом несколько не ослабевает, не давая образоваться лиризму успокоения. Скрябин прошел путь, в сущности, исчерпавший возможность экспрессионистского нагнетания и сгуще-

ния в том русле, в котором развивалась его музыка. Исчерпанием явился на первый взгляд незаметный, но решающий переход от сплошной экспрессии к монотонии. Этот переход наметился уже в «Прометее» и в полной мере проявился в поздних сонатах и пьесах.

Новая романтическая активность определяла собою тяготение не только к силе страсти или мысли, к их масштабу, но также и к своеобразию, тонкости, индивидуальной неповторимости выражения. Это сближало Скрябина с импрессионизмом. Точно такую же связь наблюдаем мы и у многих его русских современников, особенно у символистов. По мнению молодого Брюсова, одна из главных целей художественного творчества — запечатлеть уловленные богатой душой поэта мгновения. Он пишет: «Задача искусства — сохранить для времени, воплотить это мгновенное, это мимолетное»; и далее: «Цель в художественном творчестве одна: выразить именно свое настроение и выразить его полно»²⁹. Индивидуальное проявлялось в свободном выборе собственных аспектов, в способности открыть множество новых, ранее незамеченных тонкостей. Акцентируемая при этом свобода личного восприятия приобретала типичный для времени характер дерзкого своеволия, эстетического каприза. В кокетливой и демонстративной манере об этом любил писать Бальмонт. Вспомним строки: «Ломаные линии, острые углы... мы еще покажем вам свежесть новизны». Или вспомним другие, более популярные строки: «Я — внезапный излом. Я — играющий гром» и т. д. Скрябин-миниатюрист уже в ранних произведениях проявляет склонность к фиксации «мгновений». В отличие от классиков импрессионизма его более всего привлекают не впечатления, идущие извне, но, как правило, мгновения чувства. Традиция романтической фортепианной миниатюры, прежде всего шопеновская, получает развитие вглубь (как, например, у Блока по отношению к поэтам-лирикам прошлого). Условием такого развития является особое внимание к выразительным деталям. Скрябинские «мимолетности» по мере формирования композитора становятся все более острыми в фиксации этих деталей: лирика общих настроений сгущается до новой характерно-

²⁹ Брюсов В. Об искусстве. М., 1899, с. 12, 18.

сти, обнаруживает новую дифференцированность; музыкальные зарисовки «мгновений» приобретают по-иному точную направленность. Усиливается импрессионистическая меткость композитора, и во многих случаях она обостряет внимание не только к психологической, но и внешней, чувственной стороне впечатления. Нетрудно заметить у Скрябина некоторые оригинально выполненные изобразительные штрихи, например, воспроизведение гулких, устрашающих набатных звонов (Седьмая соната) или образы разгорающегося пламени («Прометей», поэма «К пламени» ор. 72, «Темные огни» ор. 73). При этом образные зарисовки композитора обычно испытывают на себе влияние его общей идейной концепции и вытекающей отсюда тяги к многозначительной обобщенности.

Составной частью этой концепции была, как уже отмечалось, идея универсальности искусства, его всеобъемлющей миссии. Такая концепция устанавливала примат духовного (или «сущностного») над эмпирически конкретным. С большой отчетливостью эту установку сформулировал молодой Кандинский в своем трактате «О духовном в искусстве»³⁰. Ту же мысль многообразно развивали и русские поэты-символисты. Известно, что в своем стремлении приподняться над эмпирической конкретностью, воплотить видимое как знаки иной, глубинной реальности, символисты постоянно брали себе за образец музыку. Уже сама природа музыки, ее относительная отвлеченность от мира «предметного» как бы гарантировала насыщение искусства «духовностью», а стало быть и огромной обобщенностью. Но в музыке и в истории ее развития существовала своя шкала, измерявшая движение от «предметности» к обобщенности. В разных исторических ситуациях и в разных стилях это движение, разумеется, понималось неодинаково, но всюду имел значение процесс нового опосредования уже закрепившихся жизненных связей музыки. Для Скрябина, в частности, новая, символистски понимаемая обобщенность или «духовность» означала преодоление открытой связи с жанровыми моделями, с прежним «простым» лиризмом музыки, с элементарной внешней

³⁰ Первая публикация в кн.: Всероссийский съезд художников. 1911—1912. Пг., 1914, т. 1, с. 47—76.

ассоциативностью. Многое, правда, он вовсе не отбросил, но только переработал, однако цель его заключалась именно в радикально иной смысловой нагрузке образов.

Так определяется эволюция скрябинского тематизма. Музыкальные образы становятся все более афористичными, сгущенными; выражение чувства, мысли «по существу» уступает место намеку, символу или «знаку». Легко заметить этот процесс, сравнив, например, лирические темы в сонатах Третьей (побочная партия первой части), Четвертой (вступительное *Andante*), Пятой, Седьмой (побочные партии). Постепенно исчезает певучесть, протяженность, внутреннее развитие и оформленность мелодии; преодолевается все то, что ассоциируется со столь милым XIX веку излиянием чувства в пении. Лирическая тема, дробящаяся на отдельные мотивы, в конце концов становится одним интонационным фрагментом, а его развитие — «магическим» повторением (Девятая соната, побочная партия). Такова же в принципе эволюция излюбленных Скрябиным волевых тем. Сравним главную тему первой части Первой симфонии, «тему самоутверждения» (заключительную партию) в «Поэме экстаза», волевою тему из трех кварт в «Прометее», главную тему Седьмой сонаты — от развернутой мелодии к мелодическому импульсу — «заклинанию», призыву, героическому жесту или магическому «знаку» — так можно определить направление этой эволюции. В этой же связи очень показательна эволюция танцевальных тем и пьес Скрябина — все большее абстрагирование от определенных жанровых признаков (особенно характерны «Танец томления» ор. 51, № 4, «Ласка в танце» ор. 57, № 2, «Два танца» ор. 73).

Идея универсальности искусства обусловила тяготение Скрябина к рационализму. В том, что художник с ярко выраженными оклонностями к лирике, к стихийной свободе чувства был одновременно зачарован отвлеченными построениями, схемами, как, пожалуй, ни в чем другом, проявилась его принадлежность к своему времени и особенно к идеям символизма. Рационализм был необходимым элементом искусства, стремившегося к «последним решениям», к универсальному комплексному охвату всех проблем духовного бытия и философии жизни. Под воздействием рационалистической тенден-

ции складывались многие черты композиторской техники Скрябина. Прежде всего — его композиционный «монизм»: богатейшее множество элементов предстает в его зрелых произведениях как полное единство. В достижении этой полноты Скрябин пошел дальше того, что можно назвать «сквозной тематизацией» музыкальной ткани (типичной, например, для Танеева). Единство становится у него всеохватывающим, и здесь играет роль не только родство интонаций, ритмов, фактуры, но особенно то, что все звуковысотные элементы произведения «погружены» в один сложный и неизменно действующий ладогармонический комплекс. Единство становится при этих условиях не только совершенным, но и герметически замкнутым. Под влиянием рационалистической тенденции складывается и скрябинское понимание музыкальной формы. Как явствует и из анализов и из высказываний композитора, его идеалом была математическая «правильность» формы. «Надо, чтобы получилась форма как шар, совершенная как кристалл... Я всегда признаю, что математика в композиции должна играть большую роль. У меня бывает иногда целое вычисление при сочинении, вычисление формы»³¹. При этом, однако, стремление к «математичности» соединялось у композитора с иной, во многом противоположной тенденцией. К своеобразному результату такого соединения мы еще вернемся.

Мечта об универсальном искусстве, развивавшаяся до идеи «соборного действия», обусловила большой интерес Скрябина к проблеме художественного синтеза³². Л. Сабанеев вспоминает: «Его фантазия не знала удержу, отправившись в неизмеримые пространства синтетических грез. Он мечтал о симфониях красок, о пере-

³¹ В кн.: Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. М., 1925, с. 105.

³² Вопросам художественного синтеза уделяли внимание многие художники и теоретики русского искусства этой эпохи, в частности, и близкие миру Скрябина Вяч. Иванов, К. Бальмонт, В. Кандинский (кстати, живо откликнувшийся на световой эксперимент в «Прометее»). Новые концепции художественного синтеза варьировали и развивали некоторые идеи немецких романтиков начала XIX века. Известно, в частности, что Э. Т. А. Гофман (объединивший в самом себе дарования художника слова, композитора и живописца) нередко связывал цвета с тональностями, тембры музыкальных инструментов с запахами и окраской цветов.

ливах цветов и образов, о движущихся архитектурах, которые он хотел осуществить в виде столпов фимиама, освещенных огнями и образующих призрачные храмы и обелиски. Он говорил о каких-то новых неведомых инструментах, о шепотах, которые будут одним из ингредиентов общего, о слове под музыку, о симфониях ароматов, ласках осязаний и прикосновений»³³.

Отношение Скрябина к проблеме художественного синтеза, однако, более сложно, чем это может показаться на первый взгляд. В мечтах, начинаниях он был безудержно смелым, в реализации же очень осторожным, никогда не подчиняясь тому, что ощущал как искусственное, эстетически неоправданное. Вспомним, например, о его отношении к поэтическому слову. По-видимому, потребность органического включения слова в музыкальные концепции у Скрябина все время возрастала. Об этом прежде всего свидетельствует настойчивая и кропотливая работа композитора над литературными текстами «Поэмы экстаза»³⁴ и «Предварительного действия». Но примечательно: после финала Первой симфонии Скрябин ни разу не позволил себе внести в партитуру покоееся или произносимое слово. В «Прометее» хоть и использован хоровой элемент, но без слов, только как звуковая краска. Поэтические ассоциации, изобильно возникавшие в процессе создания произведений, оставили реальный след лишь в виде многочисленных комментариев. Таковы скрябинские программно-философские названия, разбросанные среди нотных знаков образные обозначения, наконец, пояснения к концертам, составленные на основе высказываний композитора. Все эти комментарии оставляли музыке полную независимость. Еще более строго фильтровались, по-видимому, скрябинские мечты о театрализации. Известно, что эти мечты неуклонно развивались по мере того, как созревали его идеи и проекты «Мистерии»³⁵. И все же ни

³³ Сабанеев Л. Скрябин. М., Пг., 1923, с. 76.

³⁴ Судя по одному из писем, стихотворный текст «Поэмы экстаза» Скрябин первоначально предполагал соединить с музыкой; см. Письма, с. 326.

³⁵ И «Поэма экстаза» и «Прометей», как казалось автору, уже плохо совместимы с обычной обстановкой концертного зала. Почему бы оркестру не находиться в «постоянном движении» или, быть может, «танцевать», почему бы не одеть хор в белые одежды, — мечтал он (см. в кн.: Сабанеев Л. Воспоминания о Скря-

одно из произведений, приближавшихся к этой заветной цели, не стало ни ораторией, ни музыкальным спектаклем. В момент, когда фантазия композитора входила в берега вполне определенной музыкальной композиции, происходил некий генеральный отбор, закреплялось только то, что соответствовало его собственному органическому ощущению природы музыки, и отбрасывалось все, что могло оказаться наивно прямолинейной конкретизацией. Как откристаллизовался бы в решающей стадии замысел «Предварительного действия» — об этом можно лишь гадать.

*

Как известно, оригинальность стиля Скрябина особенно заметно проявилась в сфере ладогармонической. На ней мы остановимся поэтому относительно более подробно.

Творчество молодого Скрябина находится в общем русле активного развития гармонии после Вагнера и Листа. Напомним главные тенденции этого развития, проявившиеся у автора «Поэмы экстаза» с большой отчетливостью. В области лада культивируется все более свободное и многообразное использование всех двенадцати звуков усложненной диатоники. Благодаря этому происходит насыщение ладов новыми тонкими оттенками выразительности. Ладовая диатоника играет оттенками переменности, то затуманивается, то проясняется, иногда смешивает, иногда очищает свои краски. Благодаря относительно большей самостоятельности отдельных звуков, возникают новые возможности межтональных связей; существенно меняется понятие о далеких и близких тональностях, и модуляционные планы, основанные на этом изменившемся ощущении, открывают целую сокровищницу новых художественных эффектов. В области аккордики — в полном соответствии с новыми возможно-

бине, с. 65). По воспоминаниям Алисы Коонен, Скрябин в период работы над «Прометеем» признался ей, что «давно мечтал о том, чтобы увидеть свою музыку выраженной в символическом жесте». Некоторое время артистка по просьбе композитора работала над постановкой танцевальных фрагментов на его музыку. «Так родились две маленькие новеллы..., которые очень нравились Александру Николаевичу» (см.: Коонен Алиса. Страницы из жизни. — Театр, 1960, № 11, с. 107).

стями ладов — происходит дальнейшее культивирование диссонантности. Разнообразные альтерации и свободное насыщение аккордов добавочными или заменяющими звуками придает гармониям все более индивидуальный, порою причудливый характер, все более повышает самостоятельную звуковую выразительность аккордов.

Отмеченный процесс усилил и перевел в новую фазу проявившуюся еще в XIX веке борьбу двух начал тональной гармонии — функционального и фонического. Как известно, аккорды большой звуковой напряженности способны в принципе и усиливать динамику функций и ослаблять ее, оттягивая внимание от гармонической логики к чисто звуковой выразительности аккорда. Разные композиторы рубежа веков стремились по-разному сбалансировать эти противоположно действующие силы современной гармонии. Причем эти разные «балансы» таили в себе богатые возможности. Они послужили одной из основ для формирования индивидуальных стилей внутри новой музыки этой эпохи.

Известно, что различия особенно полно ощущаются в условиях родства. Поэтому Скрябина полезнее всего сравнивать с композиторами «романтического этапа» новой музыки, то есть этапа, предшествующего тенденциям Стравинского, Прокофьева, Бартока, зрелого Шёнберга. Сравнение Скрябина с Метнером легко обнаруживает гораздо большую импрессионистичность первого из них. Гармонии Метнера, часто очень насыщенные, вместе с тем намеренно лишены звуковых очарований. Густота метнеровских гармоний, порою избыточная по отношению к его несколько аскетичным замыслам, воспринимается как усиленная плотность, подчеркнутая материальность, даже жесткость. Наоборот, у Скрябина насыщенные, многозвучные гармонии, действующие одновременно с легкой, прозрачной фактурой, с активной ритмикой, переливаются тончайшими красочными оттенками; они все время пульсируют, они остры и одновременно воздушны, подвижны. Уместно поэтому сравнение с классиком музыкального импрессионизма Дебюсси. Для французского современника Скрябина, так же как и для него самого, смелое насыщение аккордики диссонансами связано с красотой самого звучания. Оба они — поэты звуковых красок, богатых оттенками, легких в своей изменчивости. Оба они — мастера создавать эффекты

звуковой «среды», всякого рода окутывающих, обволакивающих звуковых фонов. Но как же вместе с тем различны эти композиторы! У Дебюсси звуковые красоты гармонии явно нейтрализуют, смягчают их динамику. У Скрябина (и не только в ранних произведениях, но и вплоть до 50-х опусов) фонизм гармонических эффектов постоянно соединен, слит воедино с их активной функциональной устремленностью. В своем отношении к традиционному тональному центру Скрябин молодых лет как будто консервативнее Дебюсси. Но одновременно по заряду экспрессии, заключенному в новых гармониях, по их удивительному совмещению тонкости и силы, он смелее, активнее своего современника.

Гармонический язык Скрябина становится весьма динамичным задолго до его коренной реформы. Преимущество его гармонии до реформы в том, что среда, в которой она действует, разнообразнее, что в ней полнее проявляются разные выразительные элементы и что связи между этими элементами более активны и более дифференцированы. И это понятно: ведь у молодого Скрябина еще существуют отчетливо выраженные ладовые контрасты, еще сохраняются ясные различия между аккордами разных функциональных наклонений, и возможность отдаления от тонального центра и приближения к нему еще не превратилась в мираж.

Из характерных примет раннего стиля Скрябина следует упомянуть гармонии, где диссонантность соединяется с относительно мягкой функциональной устремленностью. Это происходит обычно в тонических и субдоминантовых гармониях или в смешанных, полигармонических комплексах (например, в главной теме Пятой сонаты). В миноре диссонирующие тоники или необычно обостренные, диссонирующие субдоминанты, действуя вместе с напряженными скрябинскими интонациями, рождают удивительно тонкий, индивидуальный лиризм: возникает мягкая, будто усталая и ласковая печаль, вот-вот готовая прорваться к новому подъему. Вспомним тему траурного финала из Первой сонаты, прелюд № 1 из ор. 37. В этюде № 5 из ор. 42 впечатление от диссонирующих тоник (или аккордов, заменяющих тонику) усиливается подвижной трепетной тканью. В мажоре тонические гармонии часто создают характерный для Скрябина эффект вибрирующей среды. Такое впе-

чатление — результат одновременного действия диссонирующей гармонии и фактуры, широко раскиданной прозрачной фигурации, которую Скрябин унаследовал главным образом от Шопена (например, в прелюдии № 1 из оп. 16). В других случаях, при более компактном изложении гармонии, особенно в среднем и в высоком регистрах (Четвертая соната, *Andante*, такт 1) возникают какие-то фантастические «звуковые кристаллы», причудливые и прозрачные.

Концентрация аккордовой напряженности в условиях смягченного функционального тяготения — один из моментов, который роднит Скрябина с Рахманиновым (см. например, романс Рахманинова «Сон» оп. 38). Но и в подобных случаях эти во многом родственные композиторы остаются все же непохожими друг на друга. У Рахманинова есть склонность к распевному продлеванию таких мягко нагнетающих гармоний; у Скрябина они всегда включены в более нервную, подвижную ткань.

Интересная область стиля молодого Скрябина — тональное развитие — область, еще мало затронутая в специальных исследованиях. Особенное значение приобретает энгармонизм с его эффектом одновременного действия далекого и близкого. Скрябин пользуется приемом энгармонических переключений для выражения капризной изменчивости, прихотливости и вместе с тем волшебной легкости всего гармонического развития (прелюдии оп. 33, № 2; оп. 48, № 2 и др.). Той же выразительной цели служат «скользящие» модуляции, основанные на мелодической связи аккордов (прелюдия оп. 39, № 3, из более поздних произведений, где еще не исчезает игра тональных переключений, назовем пьесу «Нюансы» оп. 56, № 3). То новое, что вносит Скрябин по сравнению с похожими модуляционными приемами романтиков XIX века, в частности Листа, связано, между прочим, с новой временной концентрацией: кривая тонального развития становится более короткой и соответственно более напряженной и своевольной.

Все подобные черты гармонии молодого Скрябина заслуживают особенно большого внимания не только по их собственной художественной ценности, но еще и потому, что в дальнейшем они постепенно утрачиваются композитором. В условиях реформированного гармонического

ческого стиля многое оказывается уже невозможным.

Решительные перемены в гармонии Скрябина прослеживаются в произведениях 40-х опусов. Заметные вехи — Третья симфония, поэмы ор. 44 и особенно «Причудливая поэма» ор. 45, № 2. Окончательная кристаллизация нового гармонического стиля происходит в 50-х опусах, в период «Поэмы экстаза». Скрябинская гармоническая реформа, как известно, заключается в том, что мажорную и минорную тонику у него постепенно вытесняет иной опорный элемент. Этой новой опорой звуковысотной системы становится весьма сложное диссонирующее созвучие: малый мажорный септаккорд или нонаккорд доминантового типа с различными альтерационными видоизменениями квинты, иногда с неразрешенной секстой. При всех модификациях, которые претерпевает этот опорный элемент, он в большинстве случаев сохраняет значение ладовой основы.

Для понимания выразительности скрябинской гармонии важно видеть связь нового опорного элемента со старой мажоро-минорной системой. Существенны мысли Ю. Н. Тюлина о соединении разных ладовых признаков внутри одной тональности и о том, как в обогащенных ладах старые закономерности как бы продолжают «управлять спектаклем», подобно невидимому для публики режиссеру³⁶. Такую картину мы видим у ряда композиторов рубежа столетий, то есть там, где реформы стиля происходили в условиях еще весьма прочной стабильности традиционных норм.

Множество фактов свидетельствует о том, что Скрябин на протяжении большей части своей творческой жизни и уже будучи смелым реформатором, все еще ощущал свою музыку как тональную или близкую к тональной. Заметим следующее. До ор. 56 включительно композитор неизменно проставлял ключевые знаки. Но и отказавшись от ключевых знаков, в произведениях с вполне реформированной основой, сам автор иногда отмечает тональности; таковы, например, этюды ор. 65 (B, C^{is}, G; разумеется, это уже не простые мажоры). Хорошо известно и другое; в очень многих произведениях Скрябина с реформированной ладовой основой за-

³⁶ Тюлин Ю. Современная гармония и ее историческое происхождение. — В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века. М., 1967, с. 133.

вершающим моментом служит традиционная тоника. В одних случаях это обычное тоническое трезвучие, как, например, в «Поэме экстаза» и в «Прометее», в других — завуалированная тоника (тонический аккорд с добавлением как бы неразрешившихся звуков доминанты, например, в пьесе «Желание» ор. 57).

Еще более симптоматичны явления, относящиеся к внутренней жизни скрябинских реформированных ладов. Здесь все еще продолжают действовать логические связи, относящиеся к старой системе. Сохраняются кварто-квинтовые последовательности. Культивируются подходы к доминантам со стороны субдоминант или двойных доминант (см., например, в пьесе «Нюансы» ор. 56, № 3). Существуют доминантовые предикты, намеренно обостряющие ожидание тоники. Ожидание чаще всего не оправдывается или увенчивается лишь дразнящим намеком, но тем сильнее и определеннее его выразительный смысл.

И далее. Внутри реформированных ладов Скрябин до конца своего творческого пути культивирует интонационные обороты, неразрывно связанные со старой тональной системой. Таковы, например, характерные секундовые интонации (обычно хореические) при подходах к опорным точкам старой гармонии, в частности, такие, как излюбленный ход от сексты к квинте доминанты или ход от большой к малой ноне в доминантовой гармонии (см. начало разработки «Поэмы экстаза», *Moderato avec delice*, см. также Вальс ор. 38, средний голос). Это нередко лишь новые варианты тех самых секундовых «вздохов» или ласковых «стонов», которые были любимы лириками XIX века и которые ассоциируются, в частности, со знаменитым валторновым аккомпанементом в теме любви из «Ромео и Джульетты» Чайковского. У Скрябина этого рода интонации, благодаря новому гармоническому освещению, приобретают характер существенно иной — более открытый, более томный и порою загадочный; но все же они обнаруживают черты родства со своими не столь «нервными» предками³⁷. А потому и получают отблеск своей старой ладо-

³⁷ О соединении у Скрябина относительно более традиционных мелодических построений и новых ладогармонических средств см. в кн.: Павчинский С. Произведения Скрябина позднего периода. М., 1969.

вой окраски. Мы находим их у Скрябина в ряде пьес 40-х и 50-х опусов и даже позднее, в его последних сонатах.

Гармоническая реформа Скрябина состояла главным образом в том, что он обнаружил большие и очень важные для него возможности, таящиеся в тональной разнонаправленности альтерированного доминантсептаккорда. Основные точки притяжения — две тоники, к которым тяготеют такого рода доминанты (составные элементы «дважды-лада»), — удалены друг от друга на расстояние тритона, то есть принадлежат самым далеким, самым неродственным тональностям. Вместе с тем альтерированные доминанты этих чуждых тональностей связаны одна с другой полным энгармоническим равенством звукового состава; эта sdвоенная основа³⁸ служит типичным для Скрябина ладовым центром, одновременно расщепленным и целостным.

Такая структура в полной мере обнаруживает свой смысл лишь при том условии, если улавливается сопряженность нового со старым, если не игнорируется «точка отсчета», реально существовавшая в музыке Скрябина. Именно поэтому многие исследователи учитывают неустойчивый, доминантовый характер опорного элемента скрябинских реформированных ладов. О формировании зрелого стиля Скрябина Б. Яворский писал: «Мягкий лиризм переходит в тревожный, томительный, подъемы становятся судорожными, субдоминантность постепенно, но быстро сменяется доминантностью, жаждой действия, но эта жажда без деятельного исхода, так что в этой доминантности он остается, пребывает в стадии неустойчивости, раздражения без исхода, без перехода в устойчивость, хотя бы относительную, дающую выход и дальнейшее направление энергии»³⁹.

Как же конкретно проявляется эта конфликтная сопряженность, «раздражение без исхода»? Долго длящая-

³⁸ Основополагающим элементом скрябинской ладогармонической системы В. Дернова считает «тритоновое звено», то есть сцепление двух энгармонически равных альтерированных доминант на расстоянии тритона (см.: Дернов В. Гармония Скрябина. Л., 1968).

³⁹ Яворский Б. Л. А. Н. Скрябин. — Музыка, 1915, № 220, с. 278. Эту точку зрения наиболее полно развивает В. Дернов, сохраняющая за скрябинским опорным элементом наименование доминанты (Дернов В. Гармония Скрябина. Л., 1968).

ся и особенным образом подчеркнутая неустойчивость только потому и производит нужное впечатление, что она превышает среднюю норму напряженности неустоев и среднюю норму оттягивания разрешения. Колеблющееся тяготение к разным тоникам только потому и выполняет свою очень специфическую роль и служит богатым источником новой выразительности, что привычным, ожидаемым является иное, а именно — целенаправленность и односторонность тяготения. Впрочем, музыка и в прошлом знала неполную определенность тяготений, расплывчатость тонального центра, например, музыка эпохи старинных модальных звукорядов или, в недавнем прошлом, у романтиков, — музыка с переменными ладовыми устоями. Однако во всех этих и подобных случаях разные тоники были очень близкими, а функциональная динамика, как правило, — смягченной. В гармонии Скрябина возникает иная, весьма характерная ситуация: эффект рассеянного тяготения при условии далеких тоник и при условии напряженной неустойчивости.

Различные варианты скрябинской опорной гармонии явились основой, из которой возникли излюбленные композитором ладовые звукоряды. Их наиболее характерное качество — тональная неопределенность, децентрализованность стали для Скрябина средством выражения безысходной напряженности или волнующей загадочности, «странности». Возникшие главным образом в результате экспрессивного осложнения аккордов (альтерации), эти лады отразили отмеченные выше свойства скрябинской опорной гармонии. Таковы наиболее типичные для автора «Экстаза» звукоряды — «дважды увеличенный» (с целотонной гаммой) и «дважды цепной» (с гаммой полутон-тон)⁴⁰.

⁴⁰ Эти своеобразные децентрализованные звукоряды (известные уже композиторам прошлых веков, но особенно широко использованные в XX веке) были в свое время подробно проанализированы Б. Яворским. Позднее их исследовал О. Мессиаен («лады ограниченной транспозиции», см.: Messiaen O. *Technique de mon langage musical*. Paris, 1944, v. 1—2). Л. А. Мазель называет их «круговыми» ладами (см.: Мазель Л. *Проблемы классической гармонии*. М., 1972, с. 482); Ю. Холопов предложил термин «симметричные лады» (см.: Холопов Ю. *Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиаена*. — В кн.: *Музыка и современность*. М., 1971, вып. 7).

Описанная ладовая структура определила собой и логику гармонического развития у Скрябина. При полном господстве неустойчивости, при крайнем ослаблении функциональных контрастов развитие в собственном смысле слова все более уступает место простым перемещениям. Гармонический комплекс, составляющий основу темы, перемещается в виде секвенции, охватывающей обычно тот же самый звукоряд, который представлен опорной гармонией. Естественно, что при этом не вырисовывается логический результат движения, тождественный результатам развития в тональной музыке.

Своеобразный динамизм скрябинских гармоний заставляет воспринимать его музыку как постоянно влекомую к какой-то неясной цели. Порою это влечение лихорадочно нетерпеливое, порою более постепенное, нагнетающее большую энергию. А цель чаще всего ускользает. Она причудливо перемещается, дразнит своей близостью и своей переменчивостью, она подобна миражу.

Улавливая такие свойства гармонии Скрябина, мы видим уже не просто технику его письма, — мы приближаемся к самой сущности его образов и его концепций. Речь идет о характерной для времени Скрябина жажде познать «тайное», предчувствие и ожидание какого-то великого свершения. В широком спектре настроений и идей, связанных с этой романтикой ожидания, автор «Прометея», быть может, полнее всего выразил ее утопический вариант. Утопии этого времени имели в своей основе мечту о таких переменах, которые были бы одновременно и радикальными и мгновенными, напоминающими «чудо», волшебное преобразование. Чем радикальнее был миф и чем менее он связывал себя с реальной стороной великих перемен, тем более в нем расцветал элемент таинственный и магический. Все это мы воочию наблюдаем у Скрябина.

В этом, думается, и заключались главные идейные предпосылки его стилистической реформы и, в частности, его обновленной гармонии.

В гармонии Скрябина периода «Прометея», то есть приблизительно от ор. 58 («Листок из альбома») до ор. 69 (Две поэмы), характер динамики заметно меняется. Благодаря некоторым новым техническим условиям сопряженность со старой мажорной тоникой, влечение к

ней как к желанному исходу явно ослабевает. Опорный звуковой комплекс хотя и не теряет своей доминантовой неустойчивости, но становится более «погруженным в себя», поэтому несколько более статичным.

Соответственно возрастает чисто звуковая роль скрябинских аккордов и аккордовых последований. Можно предполагать, что такой акцент был преднамеренным и вполне соответствовал задачам композитора. Во-первых, усиление в гармонии звуковой стороны способствовало дальнейшему преодолению интимного лиризма, точнее говоря — преодолению того, что вызывало ассоциации со старым лиризмом (последний выражал себя главным образом в «интонированном чувстве» и соответственно резонирующей, интонационно направленной гармонии; логика ладовых и мелодических связей аккордов играла, естественно, первостепенную роль). Во-вторых, новые звуковые эффекты прямо диктовались скрябинскими образами и концепциями этих лет. Ведь известно, что композитор все более увлечен был задачей воплощения каких-то грандиозных процессов космического масштаба, и в его музыке возрастала и своеобразная декоративность. Это и обостряло интерес композитора к чисто звуковой стороне гармонии. По верному наблюдению В. Каратыгина, Скрябин как автор «Прометея» и позднейших своих произведений «обнаруживает много черт, сближающих его с чистыми «импрессионистами»⁴¹. О том, что красочные и звукоизобразительные элементы всегда подчинены у Скрябина более широкой художественной задаче, рассчитаны на нечто большее, чем простая ассоциативность, уже говорилось выше.

Новые задачи обусловили новый взлет творческой фантазии, изобретательности и мастерства Скрябина. Оценивать искания и достижения этих лет нельзя, однако, без учета тех ограничений и потерь, которые вытекали из новых реформ композитора. Эти реформы крайне ослабили функциональную динамику аккордов. Многозвучная опорная гармония окончательно вытеснила все прочие аккорды или сделала их неразличимыми. Это в значительной мере ослабило столь важный для музыки эффект смены гармонии. По этой же причине сузи-

⁴¹ Каратыгин В. Новейшие течения в русской музыке. — В кн.: Каратыгин В. Г. Избр. статьи, с. 145.

лась возможность гармонического развития. Совсем невозможным оказалось тональное развитие. Переусложненность аккордики при отсутствии ладотональных контрастов парализовала таким образом гармоническую пульсацию⁴². Активность скрябинской ритмики, подвижность фактуры, оригинальные звуковые эффекты, даже забота о драматургической динамике — все это в той или иной мере было ослаблено общей ладогармонической статикой (разумеется, это специфическое для позднего Скрябина сочетание динамики и статики, активности и монотонии было для него вполне закономерным, вытекало из его замыслов; такова была психологическая атмосфера его внутренней жизни, одновременно и бурлящей и изнеженно-тепличной).

В произведениях последних лет, особенно начиная с Девятой сонаты, в гармонии Скрябина наблюдаются очаги ладотональных прояснений, заметны черты минорного лада, почти совсем вытесненного в предшествующие годы⁴³. Можно предположить, что композитор искал новые пути. Однако этот процесс, оборванный скоротечной смертью Скрябина, не получил дальнейшего развития.

В годы завершения скрябинской реформы к атонализму приходит один из крупнейших его современников — Арнольд Шёнберг. В 1908—1909 годах создаются его вокальные пьесы на стихи Стефана Георге ор. 15, тогда же Скрябин работает над «Прометеем»; последние скрябинские сонаты создавались одновременно с «Луиным Пьеро». Существенно и другое. Именно в 10-е годы Шёнберг, подобно Скрябину, нащупывает пути усовершенствования так называемой «свободной атональности» с целью преодоления некоторых ее трудностей. И вот здесь историк вправе отметить некую развилку. Шёнберг в 20-е годы приходит к додекафонии, которая полностью снимает проблему тональной организации музыки; выдвигает другие организующие средст-

⁴² Здесь отчетливо проявляется некая общая закономерность, которая сформулирована в одной из работ В. Цуккермана: обратная пропорциональная зависимость темпа гармонической пульсации от сложности (звуковой насыщенности) аккордов. См. в кн.: Мазель Л. и Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М., 1967, с. 272.

⁴³ См. об этом в кн.: Павчинский С. Произведения Скрябина позднего периода. М., 1969, с. 93, 94 и др.

ва (с одновременной утратой многих богатых возможностей музыки). В ином направлении, по-видимому, стремился пойти Скрябин. Если отмеченные тенденции его последних опусов не были кратковременными и случайными, то можно предположить, что средства тональной музыки как бы обретали у него «второе дыхание», получали новую перспективу. Возможно, что автор «Прометея» преодолевал бы аморфность своего гармонического стиля совсем иначе, чем Шёнберг и его школа.

Две явно минорные прелюдии из ор. 74, а именно пьесы № 2 и № 4 довольно отчетливо указывают на направление этой эволюции и на ее выразительный смысл. Особенно показательна прелюдия № 4. Проникновенная лирическая мелодия, совсем свободная от многозначительной символичности, необычно протяженная и напевная — такова тема этой пьесы. И как бы стесняясь простой сердечности этой мелодии, композитор вплетает ее в колючую гармоническую ткань. На гармонию возложена здесь весьма важная задача: усложняя звуковой состав смешанного мажоро-минорного лада, она призвана, во-первых, несколько замаскировать «простую» минорную выразительность мелодии; во-вторых, гармония создает для мелодии некую «среду сопротивления». Мелодия с ее жалобными, трогательными интонациями как бы утверждает себя «с усилием», заставляет слушать себя иначе, чем если бы гармонии расстилали перед ней гладкий путь.

Описанная ситуация очень напоминает лирические темы у молодого Мясковского, например, в некоторых его ранних романсах и в ранних симфониях. Здесь есть и нечто принципиально родственное пьесам молодого Прокофьева, особенно его лирическим темам. Оба они склонны были «скрывать» простые напевные интонации или несколько нейтрализовать их простоту с помощью сложной диссонирующей вертикали, что глубоко связано с общими психологическими особенностями многих художников этого времени.

Было бы неосторожным утверждать, что у Скрябина в последних произведениях наметился коренной поворот и что поворот этот оказался бы именно таким, каким он угадывается в отдельных пьесах. Но вполне возможно, что композитор интуитивно нащупывал пути преодоления некоторых кризисных явлений своего стиля. Быть

может, этот процесс был связан с усилившимся ощущением общей жизненной ситуации, с потребностью откликнуться на тревоги дня с большей непосредственностью. Но такие потребности и такие «разведки» вполне уживались с фанатической приверженностью Скрябина своей отвлеченной главной идее и с его рафинированной субъективностью.



Уже первые исследователи Скрябина отметили, что его композиционная техника обнаруживает постоянную борьбу полярно противоположных тенденций: схематизма и антисхематизма, универсального единства и беспредельной множественности, завершенности и «безысходной» неустойчивости. Это противоборство прослеживается в скрябинской ритмике, фактуре, оркестровке, в его композиционных схемах и логике развития. Отметим здесь некоторые проявления данной закономерности.

В ритмическом отношении музыка Скрябина чрезвычайно импульсивна. Одна из ее характерных особенностей — резкая акцентность. В первых тактах Третьей сонаты, в коде Четвертой мы видим типичные для композитора атакующие ямбические начала тем. И здесь, и во всех аналогичных случаях усиление метрического акцента подчеркивает властность, определенность движения. Типичны и другие, неямбические начала тем и мотивов, сразу же определяющие их нервно-беспокойный, нетерпеливый характер (Четвертая соната — начало второй части, Прелюд ор. 48, № 1). Такого рода ритмический импульс, поначалу как будто лишь вводящий в движение, порою становится главным тематическим элементом, сообщая свой ритмический «заряд» всей ткани пьесы («Окрыленная поэма» ор. 51, № 3, Поэма ор. 69, № 2).

Но одновременно Скрябин стремится к преодолению инерции ритмического движения. Острый импульс осложняется нерегулярностью метрических акцентов и неопределенной множественностью вариантов: ожидаемый акцент неожиданно отодвигается или приближается, повторяющийся мотив обнаруживает новый акцент, по-разному дробятся отдельные доли такта (триоли, квинтоли и т. п.). Та же цель достигается с помощью полиритмического изложения: несовпадение метрики и

ритмических форм в разных голосах еще более плотно вуалируют любую механичность. В главной партии Пятой сонаты наблюдаем сравнительно простой случай: в партии правой руки регулярность акцентов все время нарушается синкопами и ритмическим варьированием мотивов; левая рука усугубляет антисхематизм изложения, присоединяя к метру $\frac{6}{8}$ свой самостоятельный метр $\frac{4}{4}$. В пьесах и сонатах послепрометеевского периода картина усложняется. Оптимальные случаи находим, например, в Поэме-ноктюрне op. 61 (см. эпизод «De plus en plus passionne»), в Шестой сонате (см. «Tout devient charme»), в разработке Седьмой сонаты. Здесь полиритмия еще более дифференцируется, голоса сложно перекрещиваются, все более прихотливым становится ритмическое варьирование долей такта.

Извлечение новых выразительных эффектов из нерегулярной ритмики наблюдается, как известно, у многих композиторов XX века. Интересно в этом плане сравнить Скрябина со Стравинским. У автора «Весны священной» ритмическая вариантность конструктивно обнажена, легко просматривается и потому воспринимается как самостоятельно действующая виртуозная «игра». У Скрябина она не привлекает к себе специального внимания, воздействует «изнутри» и создает эффект более всего психологический. Выразительный омысл скрябинских метроритмических хитросплетений, в сущности, тот же, что и в его гармонии: зыбкость, беспредельная неустойчивость, изменчивость; в них пульсирует вполне раскованное индивидуальное чувство, отвергающее всякий регламент. В том же направлении действуют капризно меняющиеся формы изложения, множественность тембровых оттенков, которыми изобилуют скрябинские партитуры. Сложность скрябинской ритмики в малых масштабах находит свою противоположность в схематичности более крупных построений. Здесь мы касаемся важной общей особенности музыкальных форм Скрябина. Во многих исследованиях отмечалась удивительная для этого смелого реформатора склонность к традиционным схемам. Л. Сабанеев говорит о «кристалличности», «схематической простоте», «геометризме» скрябинских музыкальных форм⁴⁴. Обстоятельно, на материале всех

⁴⁴ Сабанеев Л. Скрябин, с. 90—91.

крупных произведений композитора эту же мысль доказывает В. Каратыгин⁴⁵. Вместе с тем оба названных автора, а также ряд других, справедливо указывают на черты, противоречащие этой особенности. Так, Л. Сабанеев пишет: «...нельзя не заметить известного внутреннего противоречия между скрябинским стремлением к музыкальному воплощению полета, движения, активности; между устремленностью «психики» его музыки и этими формальными гранями, преткновениями в виде каденционных отдыхов; между четырехтактами, которые словно раскладывают его линии полета в отдельные замкнутые помещения»⁴⁶.

Развитие у Скрябина в крупном плане всегда обнаруживает определенную закономерность. Все тематические элементы сразу же вовлекаются в активный процесс; при этом композитор постоянно возвращается к одним и тем же излюбленным стадиям развития, метаморфозам, кульминациям. Поэтому драматургическая модель в целом становится у него вполне стабильной, что особенно заметно в итоговых, кульминационных разделах крупных форм: обычно это либо образы героического самоутверждения, ликования, либо экстатического вихревого танца. Однако в этом процессе действует и другая закономерность: склонность композитора к сложной кривой развития. В произведениях среднего и позднего периодов все тематические элементы становятся чрезвычайно краткими, а их чередование весьма прихотливым, капризным; весь процесс развития превращается в череду импульсов-вспышек. В центре внимания оказываются не «предмет развития», но его импрессионистически ощущаемые подробности. Такая переориентировка внимания уже полностью проявилась в «Прометее», и это хорошо подметил в свое время В. Каратыгин. По его словам, в разработке этой поэмы композитор главное внимание уделил не основным темам произведения, но «всякого рода мелодическим украшениям, быстро взлетающим и падающим пассажам, трелевидным и тремолообразным фигуркам... они в целом дают впечатление каких-то беспрерывных мельканий, вспышек, ог-

⁴⁵ Каратыгин В. Элемент формы у Скрябина. — Музыкальный современник, 1916, кн. 4 и 5, с. 176.

⁴⁶ Сабанеев Л. Скрябин, с. 90.

ненных вихрей»⁴⁷. Это наблюдение развивает А. Альшванг. «В Поэме экстаза» и в V, VI и X сонатах, в «Прометее», — пишет он, — разработки построены не на тематическом или тональном широко идущем развитии, а на своеобразном нервно-возбужденном мелькании, вихревом кружении всех тематических элементов формы»⁴⁸.

Чем более подробными, дифференцированными становятся разрабатываемые Скрябиным тематические элементы и чем более субъективной, капризной становится кривая их развития, тем менее целеустремленной оказывается динамика и логика произведения. Такого рода подвижность воспринимается лишь как некая общая наэлектризованность. В поле ее действия композитор создает множество тонких образных нюансов и сопоставлений; бурное устремление, «колдовство», «закливание», красивая истома и красивое истощение сил, странные и внезапные перемены, многообразие «мимолетностей», опьянение подъемом чувств и вслушивание в смутные глубины «тайного» — в этом и еще во многом другом Скрябин неисчерпаемо богат. И он лепит свою форму более всего для обнаружения этого богатства. Но «исходов» он не знает. Калейдоскоп сменяющихся микроэлементов хотя внешне и уложен в «отдельные замкнутые помещения», но в принципе является процессом незамкнутым. Более всего он связан с теми художественными структурами, которые часто ассоциируют с «потокотом чувств». В этом смысле техника скрябинского тематического развития и формообразования, так же как и другие приемы его письма, глубоко родственны его гармонии, его атонализму. Все эти выразительные средства в тесном взаимодействии и образуют его целостный стиль; они же в процессе одностороннего развития и явились причиной аморфности и монотонии поздних сочинений Скрябина. Автор «Прометее» уже, несомненно, испытал на себе действие разрушительных факторов, которые позднее сыграли огромную роль в творчестве ряда крупных западных композиторов XX века.

⁴⁷ Каратыгин В. Элемент формы у Скрябина. Цит. изд., с. 192.

⁴⁸ Альшванг А. О философской системе Скрябина. — В кн.: А. Н. Скрябин. Сборник к 25-летию со дня смерти, с. 173.

В исторической панораме своей эпохи творческая личность Скрябина вырисовывается очень рельефно. Он один из тех, кто накануне великого «слома времен», ценной огромного напряжения и силой одной только художнической страсти пытался разрешить вековечный вопрос о человеческой свободе. Среди современников-музыкантов по масштабу идей, универсальности задач Скрябину отчасти сродни Малер; по стихийной силе чувства, наэлектризованного своим временем, по острой импульсивности — более всего Рахманинов; смелое проникновение в мир неизведанных впечатлений и тончайших душевных рефлексий роднит Скрябина с Дебюсси и Равелем.

Но в музыке его современников трудно найти прямую аналогию скрябинской романтической утопии — этому своеобразному синтезу праздничности и наивысшей духовной активности, монументальной «всеобщности» и самых изысканных проявлений индивидуального, интимной лирики и воли к действию.

Вдохновляемое верой в волшебную быструю и окончательную победу Человека, творчество Скрябина шло навстречу социальным переменам. Избыточная эмоциональность и дерзкая новизна его музыки сливалась с зарей новой эпохи, с весенними настроениями послереволюционных лет в России. Правда, фантазмагоричность скрябинских идей легко обнаруживала свою несовместимость с трезвым пониманием реальных общественных процессов.

Младшие современники Скрябина и композиторы ближайших поколений шли иными путями; многие стремились открыть вдохновляющие цели не в иллюзиях, а в сложной реальности. У Скрябина не было и не могло быть прямых продолжателей (широко распространенные в 20-е годы «скрябинизмы» — не более, чем кратковременные увлечения, следы ярких впечатлений; еще чаще — отзвуки моды, хороший тон вполне «интеллигентной» музыки). Но несмотря на контрасты эстетических идеалов и стилей, большинство его молодых современников, особенно русских, так или иначе соприкоснулись со Скрябиным, почерпнули многое из его новой экспрессии, из беспокойно бурлящего мира скрябинских исканий.

После всего пережитого и переживаемого искусством XX столетия — после взрывов нигилизма и всеотрицания, попыток низвести искусство до забавы ума или издевки над самим собой — пример Скрябина вырастает в своем значении. Вырастает как образец глубокой приверженности художника великим духовным целям искусства. В этом смысле Скрябин — один из самых ярких примеров активного развития в новом веке гуманистических традиций искусства прошлого.

Из очерка «А. Н. Скрябин» в книге «Музыка XX века. Очерки». М., 1977, ч. 1, кн. 2.

1

Пожалуй, никому из крупных русских композиторов, чье творчество обратило на себя внимание в начале нашего века, не довелось получить столь определенную и устойчивую оценку, какую получил Метнер. Вероятно, это связано с его ранней зрелостью, с тем, что на протяжении всего творческого пути его стиль в основе своей оставался почти неизменным; это обусловлено, разумеется, и самим характером метнеровского творчества, как будто не знавшего рискованных проб, экспериментов, случайных импульсов; творчества, всегда (и в целом, и в деталях) продуманного, на редкость объективного. В общераспространенной оценке Метнера всегда воздавалось должное высокой культуре вкуса и художественного интеллекта композитора, серьезности, глубине его произведений; вместе с тем в этой оценке всегда было нечто грустно-снисходительное. Благородный ум, чистое сердце, безупречное мастерство, но, увы, родился не в свой век и потому наивный в своей рыцарской серьезности и отвлеченной идеальности, и потому не соединившийся с современностью. Я говорю здесь лишь о некоей средней линии в оценке Метнера. Существовали, естественно, разные акценты, различные степени признания и понимания композитора, к чему я еще вернусь.

В. Каратыгин охарактеризовал искусство Метнера как серьезное, вдумчивое, высококультурное, достойное обрести кружок поклонников, и тут же заметил: «Все-таки я сомневаюсь, чтобы кружок этот когда-либо достиг более или менее значительных размеров»¹. По мнению критика, «музыка Метнера — каменистая, бесплодная пустыня, в которой трудами замечательно-ум-

¹ Каратыгин В. Скрябин и молодые московские композиторы. — Аполлон, 1912, № 5, с. 34.

ного и богато одаренного архитектора воздвигнут великолепный храм — именно с храмом хочется сравнить сонаты Метнера, такое в них чувствуется серьезное, благоговейное отношение к искусству, но без икон и без алтаря. И нет в этом храме молящихся, потому что вокруг пустыня, песок и камень, ни былинки живой...»². «Душно и тесно, холодно и неприятно в мире этих окаменелых страстей, среди этих душевно-звуковых октаэдров и ромбоэдров, во мраке столь любовно сооружаемых Метнером музыкально-сталактитовых протов...»³.

По словам Л. Сабанеева, «Метнер среди современников стоит особняком... Он упорно и мощно гребет против течения, против века, против надвигающегося, видимо страшного для него призрака нового, то издерганно-нервного, то прозаически схематизированного, то рекламного-«производственного», непонятного, чуждого ему искусства». Метнер забаррикадировался в своем «готическом соборе, где он молится своим древним и вечным богам», но снаружи «напирает Город с его мертвецкой пляской, с его лязгом и машинным стуком», художник «сдерживает напор городских бесов заклинаниями, и они ему удаются., но круг смыкается все теснее и теснее». И Сабанеев все же вынужден признать, что «беспокойная стихия, навеянная Городом», вовсе не миновала Метнера⁴.

О несовременности и даже об антисовременности Метнера говорится не только в рецензиях критиков из чуждого ему музыкально-модернистского лагеря, но даже в оценке столь близкого ему по художественным идеалам писателя, как Эмилий Метнер. Последний пишет о своем брате как о художнике, «который как в эпохе, когда ему приходится жить, так и в стране, где он родился, стоит особняком, ибо ничего общего не имеет ни с европейской музыкальной современностью, ни с русскими композиторскими течениями...»⁵.

² Каратыгин В. Третий камерный концерт Зилоти. Концерт из сочинений Метнера. — В кн.: Каратыгин В. Г. Избр. статьи. М.; Л., 1965, с. 68.

³ Каратыгин В. Метнер. — В кн.: Каратыгин В. Г. Жизнь, деятельность, статьи, материалы. Л., 1927, с. 191.

⁴ Сабанеев Л. Метнер. — К новым берегам, 1923, № 2, с. 21, 23.

⁵ Вольфинг [Э. Метнер]. Дом песни. — В кн.: Модернизм и музыка. М., 1912, с. 183.

Подобное истолкование Метнера оказалось устойчивым прежде всего потому, что заключало в себе большую долю истины. Оно в значительной мере соответствовало и самоощущению композитора. В 1907 году в письме к А. Ф. Гедике он говорит: «Не приходило тебе в голову, что я опоздал родиться, что то, что я пишу, не по времени?.. Странно тоже то, что все, о чем я тебе сейчас пишу, на что жалуюсь, я одновременно сознаю и как колоссальный недостаток, и как достоинство... Ведь я страшно презираю все, что в настоящее время творится в музыке...»⁶. Много лет спустя он возвращается к той же мысли: «От себя в виде «автобиографической» заметки могу добавить, что родился я в 1879 [году] с опозданием на одно столетие, что заключаю из того обстоятельства, что никакими судьбами не могу заставить себя плыть с современными музыкальными течениями и все время принужден плыть против течения»⁷. Крайняя неприязнь к «современным музыкальным течениям» — один из лейтмотивов писем Метнера. Это чувство не только сохраняется у него на протяжении многих лет, но и неуклонно усиливается. В 1926 году он признается: «...мое отношение к современной музыке дошло до форменного помешательства. Когда я не сочиняю, то я мысленно становлюсь на защиту своего любимого искусства от современных громил-композиторов»⁸. Оппозиционное отношение к «новой музыке» хотя и вытекало у Метнера из весьма серьезных мотивов, но вследствие особой обостренности ограничивало его художественную восприимчивость и, в сущности, шло вразрез с его нравственно ответственным отношением к судьбам искусства: ведь он не только презирал легковесных адептов моды, он ухитрился не заметить ничего ценного даже у таких крупных художников, как Рeger и Штраус, как Стравинский и Прокофьев.

Все это, однако, лишь часть истины. Явление Метнера в целом рисуется сейчас как гораздо более

⁶ Метнер Н. К. Письма. М., 1973, с. 105 (в дальнейшем сокращенно: Письма).

⁷ Письмо к Г. Н. Беклемишеву от 3 ноября 1925 г. — Письма, с. 307.

⁸ Письмо к А. К. Метнеру и С. К. Сабуровой от 13/26 марта 1926 г. — Письма, с. 319—320.

сложное и многостороннее. Вкусы и суждения композитора далеко не исчерпывали его действительных взаимоотношений с современной музыкой. Его ощущение изолированности, ненужности было во многом субъективным и преувеличенным. На самом деле сила воздействия и живучесть его творчества, воздействие того, что иногда называют «метнерианством», было гораздо большим, чем предполагала критика начала века и чем думал сам композитор. Впечатления, подобные каратыгинским, устаревали, а музыка Метнера продолжала жить и вступала в новые контакты с временем. Я хорошо помню, например, как ее воспринимали в Москве в 20-е годы. Исполнения новых вещей Метнера и, в частности, памятные многим гастроли самого композитора у нас в 1927 году были, конечно же, событиями в жизни «новой музыки». Никто не отделял от «новой музыки» и метнерианство некоторых, уже тогда достаточно известных композиторов, например А. Н. Александрова. Что-то новое и актуальное находила в Метнере и консерваторская молодежь, и это для меня лично является особенно примечательным. То, что в начале века, в период первых увлечений импрессионистской музыкальной красочностью, вольным потоком музыкальных «ощущений» казалось в Метнере сухим, рассудочным — позднее все более воспринималось как брагородная сдержанность, собранность, концентрированная энергия. И это очень импонировало, вызывало подражания. Мужественные черты Метнера казались, и не без основания, очень близки поискам в области революционно-романтического и героического музыкального стиля — поискам, особенно привлекавшим молодых. В этом смысле метнерианство сплеталось с влияниями таких композиторов, как Мясковский и Прокофьев.

Постепенно приоткрывались и более широкие связи Метнера с процессами, которые шли в русской и в западной музыке в первой половине века. Сейчас уже нетрудно заметить, что обитатель «готического храма» был далеко не одинок. Многие, очень многие роднили его с художественными современниками, в том числе и с теми, которых он начисто отрицал. Ведь отрицая, он вовсе не считал себя сторонником регресса, он в полной мере сознавал, что в XX веке было бы странным сочинять такую же музыку, какую творили, например, во времена

Моцарта⁹. Идя против течения, Метнер, в сущности, имел в виду (это явствует из многих его высказываний, не говоря уже о некоторых очевидных признаках его музыкального стиля) свой путь в сфере новой музыки. И по этому пути он, действительно, шел.

Все это и побуждает вновь призадуматься над явлением Метнера. Точнее представить себе его связь с музыкальными исканиями нашего века. Освежить представление о самом художнике, о его духовном мире. Взглянуть на его творческое наследие, воспользовавшись преимуществами, которые дает нам уже весьма большая историческая дистанция.

2

По мере того, как прошлое русского искусства нашего века становится историей, все более настоятельно чувствуется необходимость в целостной трактовке этого периода, необходимость отыскания внутренней связи различных, в том числе и антагонистических сил, составлявших движение нового русского искусства от конца XIX столетия и на протяжении приблизительно двадцати лет.

История показала, что строителями этого нового искусства были отнюдь не только те художники, которые сами декларировали свою идейную или стилистическую прогрессивность; не только те, кого принято было считать новаторами, так как необычайность их программных выступлений или художественных приемов бросалась в глаза. Строителями нового были, каждый по-своему, все, не лишенные чувства времени, наделенные талантом, творческой активностью, профессиональным мастерством. Более того, многое эффе́ктно-«новаторское» нередко оказывалось лишь пустоцветом моды, подлинно же творческое, внутренне ответственное укоренялось, давало мощную поросль, которую уже не в состоянии была поставить под сомнение смена времен и вкусов.

⁹ См. письма Метнера к Г. Н. Беклемшеву от 3 ноября 1925 г. и к С. В. Рахманинову от 13 сентября 1926 г. — Письма, с. 307, 338.

История показала также, что передовые художественные идеи были рассеяны на гораздо более широком поле творчества, чем это могло казаться раньше. Существовали, разумеется, главные, наиболее влиятельные очаги таких идей, историческая роль которых определялась в одних случаях их общей социально-идейной направленностью, в других — особым радикализмом в сфере чисто художественной. Но важно иметь в виду, что тяготение к прогрессивному, актуальному часто существовало и в разнообразно «смешанном» виде, или в виде «микробов-возбудителей», или как подсознательная и сложно опосредованная стихийная сила, неудержимо влекущая художника вперед, навстречу потребностям времени и чаяниям современников.

Попытку найти нечто общее, связующее в разных течениях русского искусства на рубеже веков одним из первых делает С. А. Венгеров в вводной статье к книге «Русская литература XX века». Автор выдвигает понятие «русского неоромантизма». Чтобы оценить плодотворность его наблюдения, следует иметь в виду, что стилистические направления в реальном историческом процессе почти всегда живут не как изолированные, замкнутые в себе школы, но только как тенденции. Формируют ли они себя как школа, группа, секта со своей резко определенной программой, существуют ли как кредо одного художника или исповедуются чисто творчески, без всяких теоретических предписаний, — они все же живут только как тенденция. Иначе говоря — как некий идейно-стилистический составной элемент, сосуществующий или слитый с другими элементами, хотя порою и сильно акцентированный. Так во всяком случае бывает у художников истинных, чье творчество никогда не может быть сведено к тезису, схеме, теоретической концепции. При таком подходе мы без труда поймем, что Венгеров с полным правом мог искать связующие нити в столь пестром и конфликтном конгломерате идей, какой являла собою русская литература начала века.

Нельзя не согласиться с исследователем, что у самых разнообразных представителей новой русской литературы этого времени — от символистов до молодого Горького, от Ремизова до Леонида Андреева (можно добавить — от Рахманинова и Метнера до Лядова, от Скрябина до Стравинского и Черепнина) — общим на-

строением или «психологической закваской» было: «прочь от унылой серости, обыденщины, на широкий простор кипения сил, куда-то... ввысь, вдаль, вглубь, но только прочь от постылой плоскости старого прозябания»¹⁰. Время, как мне кажется, хотя и внесло отдельные коррективы, но в целом подтвердило это наблюдение. Подтвердило, несмотря на то, что мы теперь с большей ясностью представляем себе действительные противоречия и антагонизмы минувшей эпохи.

Можно сказать поэтому, что на редкость цельный и всемерно подчеркнутый романтизм Метнера не исключает, но, наоборот, прочно включает его в художественное движение начала столетия. Причем историческое и психологическое происхождение этого романтизма то самое, о котором говорит Венгеров. В новом варианте повторилась ситуация романтизма старого, классического: вновь повышается значение искусства как антитезы убогим будням, рабской приниженности и бездуховности. И высказывания Метнера — одна из ярких иллюстраций этого факта.

Его письма полны этими настроениями. Уже в молодые годы он жалуется на мертвящую, бессмысленную суету повседневности, суету современного города. В годы скитаний этот мотив усиливается. С горечью пишет он о современной «неблагополучной» Европе, падкой на музыкальную моду и сенсацию, совсем забывающей то, что звучит в его душе как вечно ценное — «пеоны старой Европы». В Америке его угнетает всеобщая деловая

¹⁰ Венгеров С. А. Этапы неоромантического движения. Статья первая. — В кн.: Русская литература XX века. 1890—1910. Под ред. проф. С. А. Венгерова. М., 1914, т. 1, кн. 1, с. 18—19. Здесь уместно вспомнить об одной малоизвестной статье Б. Асафьева, где автор проводит на первый взгляд неожиданную и рискованную параллель: Горький — Скрябин: «...у них обоих, Горького и Скрябина, при всей их полярности ценно было созвучное эпохе тяготение к красоте, как к ценности, радующей и наполняющей жизнь, и к свободной человеческой личности, как сокровищнице всех ценностей... Оба разные — они характерны в отношении неудовлетворенности стремлений для своей искавшей смысла жизни эпохи, и оба сходны по силе дерзновенного противодействия будничности и мещанству» (Асафьев Б. В. Горький и музыка. — В кн.: Классики и современные писатели на вечерах художественной литературы и общественно-революционных праздниках. Иваново-Вознесенск, 1927, с. 221).

трезвость, не оставляющая места поэзии, мечте, духовности. Американцы, как ему кажется, «как будто и знать не хотят ночи», «мира таинственных духов» (Тютчев); и когда ночь наступает, они зажигают миллионы электрических лампочек, чтобы вовсе не заметить таинственного мира, чтобы всегда царил «блестательный покров». Из американского письма брата, Э. К. Метнера, он цитирует фразу: «Мир сошел не с ума, а с сердца!» и добавляет: «Да, это будет пострашнее!..». Велика ли цена комфорта, услужливо предоставляемого современной техникой! «...черт с этим комфортом, если нет душевного комфорта, то есть уюта...». А что творится с искусством! В одном из поздних писем мы читаем: «...искусство не только как дар духовный, но и как потребность, как песнь души, как будто перестало существовать»; вместо подлинной духовной культуры композитор видит вокруг «культ гротеска, анекдота, дешевого эстетства, изобретения новых теорий — патентов на небывалую ударную новизну»¹¹.

Метнер не приемлет в искусстве никаких элементов житейски конкретного, будничного. С ядовитой иронией отзывается он о «Домашней симфонии» Штрауса, находя метод этого композитора не только пагубным, но и оскорбительным для искусства¹². Весь Метнер в антижитейской, идеализированной образности. Идеализированы не только его образы, но и его художественные концепции, вся логика его чувств и мыслей, подчиненная культу красоты и гармонии.

Из русских современников ему ближе всего был Рахманинов. Подчеркну — не гораздо более уравновешенный и «идеальный» Римский-Корсаков, не Танеев, которого он глубоко чтит и чьи взгляды должны были ему особенно импонировать, но именно Рахманинов. Думаю — прежде всего потому, что лирика Рахманинова была гораздо более романтической, стихийной, более действенной, хотя самому Метнеру эти качества были доступны далеко не в такой же степени. И еще потому, думаю, тяготел он к Рахманинову, что романтически возвышенное всегда оставалось у этого художника человечески реальным, то есть не исключительным, не аб-

¹¹ Письма, с. 277, 285, 257, 258, 514.

¹² Там же, с. 310, 531—532.

солютным, не абстрагированным, но во плоти и крови человеческим.

Метнер очень любил молодого Скрябина и, видимо, автор «Божественной поэмы» чувствовал это. По словам Метнера: «...он [Скрябин] всегда просил меня сидеть в его концертах в первом ряду, чтобы видеть на моем лице впечатление, производимое его чудной музыкой»¹³. Так было до Пятой сонаты и «Поэмы экстаза». Потом отношение Метнера к Скрябину резко переменилось, и успех этого композитора в его поздние годы Метнер называет «скрябинским психозом»¹⁴. Перемена, конечно, обусловлена была эволюцией Скрябина. Метнера отвращала все более усугублявшаяся односторонность скрябинского идеала, власть отвлеченных философских догм, власть одного-единственного гармонического принципа, даже одного аккорда¹⁵. Иначе говоря, Скрябин, все более отдаляясь от того, что его роднило с Рахманиновым, вступал, как представлялось Метнеру, на зыбкую и неопределенную почву художественного произвола. А произвол, диктат субъективной воли или каприза художника — путь к неизбежному искажению искусства, это, говоря словами Метнера, «широкий путь самовлюбленной индивидуальности»¹⁶.

Но главным антагонистом Метнера был отнюдь не Скрябин, глубину и серьезность которого он едва ли мог поставить под сомнение. Более всего он ненавидел эстетство, превращение искусства в забаву, игру ума, в погоню за сенсационной новизной ради моды и успеха. Именно об этом пишет он в «Музе и моде»: «Муза, хранительница духа и вечных законов искусства, украшая главу свою венком и увидев отражение свое в колеблющихся водах шумного ручья, гневно отворачивается от этого кривого зеркала. Это — зеркало непрерывно сменяющейся суетной моды, это — преходящая правда сегодняшнего дня, поверхности современности. Божественный лик Музы находит себе подлинное отражение лишь в далеких и тихих водах глубокого озера — Вечности...»¹⁷.

¹³ Письма, с. 526—527.

¹⁴ Там же, с. 522.

¹⁵ Там же, с. 527, 310.

¹⁶ Там же, с. 532.

¹⁷ Метнер Н. К. Муза и мода (защита основ музыкального искусства). Париж, 1935, с. 105 (в дальнейшем сокращенно: Муза и мода).

Легко заметить, что муза самого Метнера вовсе не так величаво спокойна, как она обрисована в цитированных строках. Ни в сонатах g-moll, «Романтической», «Грозовой», ни в большей части сказок ее лик совсем не похож на тихие воды. Говоря о водах «глубокого озера — Вечности»; Метнер, конечно, имел в виду нечто более общее, этически и эстетически принципиальное. Что же именно?

Идеал Метнера, как это видно из многих его высказываний — возрождение к жизни нестареющих общих норм классического искусства. Ему хотелось возродить не какой-нибудь определенный стиль, не отдельные художественные приемы или «правила» минувших времен, но широко понимаемый классический тип искусства. Возродить свойственное ему соотношение идей и средств, правдивости и красоты, силы и меры, выразительности деталей и соразмерности целого, оригинальности и глубокой почвенности и еще многие определяющие черты искусства этого типа и ранга. Такова, как мне кажется, единственно приемлемая для Метнера антитеза «современным течениям». Он был непреклонен в том, что свойственная ему романтичность, то есть понимание искусства прежде всего как «песни души» или «песни красоты»¹⁸, способна отстоять себя только в русле классического. Ибо главное для художника истинно романтического (по Метнеру — душевно-естественного, искреннего, идеально-взыскательного, бескомпромиссного) — не дать увлечь себя в мутные волны моды, где все критерии становятся относительными и художественная истина теряет всякую определенность. А от этого спасет только верность высшим и вечным законам художественного опосредования жизни.

В этом исторически очень понятном и естественном слиянии идеалов «романтического» и «классического» Метнер опять-таки не одинок. Он — часть широкого творческого движения неоклассицизма, ставшего одним из главных и наиболее жизнеспособных в искусстве XX века. О том, насколько сложным, неоднородным было это движение в музыке, можно судить хотя бы по той резкой неприязни, какую испытывал Метнер по отношению, например, к Регеру, Бузони, Стравинско-

¹⁸ См.: Письма, с. 514, 310.

му. Много в этом движении еще остается исторически непроясненным. Это и побуждает меня уделить проблеме неоклассицизма самостоятельный краткий экскурс.

3

В истории музыки XX века все яснее становится почти не прекращавшееся действие двух противоположных, но тесно связанных между собой тенденций; кратко и весьма условно их можно назвать дифференцирующей и интегрирующей. Сами по себе (в широком и принципиальном смысле) эти тенденции и их взаимосвязь отнюдь не были новыми; в той или иной форме они проявлялись в развитии искусства разных эпох. Новизна заключалась в их специфически остром и радикальном проявлении, которое не только придавало те или иные резко выраженные черты музыкальной стилистике XX века, но и при известных условиях делало проблематичной судьбу музыки в целом. О том, что развитие этих тенденций могло иметь не только позитивные, но и весьма опасные, даже катастрофические последствия, лучше всего свидетельствует европейский музыкальный «авангард» периода после второй мировой войны. И то, что оказался возможным и в известном смысле закономерным именно такой вариант стилистической эволюции — факт очень существенный, факт, обязывающий внимательно проследить генезис возникшего кризиса.

В так называемой «новой музыке», особенно на рубеже XIX и XX столетий, первая из названных тенденций была важнейшей. Именно с ней более всего связывались стилистические открытия и реформы этого времени. Эта тенденция заключалась в качественно новом развитии отдельных элементов музыки — новом по самостоятельности, по выразительной остроте, по резкому нарушению традиций. Новую роль приобретали ладовые звукоряды, аккордика, гармонические функции, метр и ритм, отдельные интонационные обороты, все более эмансипировавшиеся от мелодического целого, приемы изложения и т. д. Самостоятельно культивируемые отдельные средства, кроме своих собственных ресурсов, еще создавали множество своеобразных комплексов, таких, например, как гармония-фактура, гармония-тембр,

гармония-регистр. Палитра композитора бесконечно дифференцируется, краски и оттенки умножаются. Этот процесс, как известно, открывал для музыки богатейшие новые возможности, без реализации которых уже нельзя сейчас представить себе ни одно из крупных творческих достижений XX века. Однако этот же процесс обнаруживал и негативную направленность. Гипертрофия отдельных средств, их утончение и измельчание оказались деструктивными по отношению к музыке как к целому. Началось активное разрушение той системы внутренне сопряженных элементов, которая на протяжении веков была незыблемой основой музыки; разрушалась исторически сложившаяся органика музыкального искусства, его собственный «кодекс законов».

Заметим здесь же, что только в представлении бекмессеров этот кодекс был суммой незыблемых технических правил. В реальной жизни музыки ее законы оказывались столь же прочными, сколь и гибкими, поддающимися естественному историческому развитию. Все крупные реформы, через которые музыка прошла на протяжении веков, были в той или иной степени «потрясениями основ». В результате многое менялось, экспериментальное становилось нормативным, а в сфере нормативного снова возникала неудовлетворенность и снова готовились перемены. И все же музыка оставалась сама собой. Ибо в процессе радикального реформаторства еще долгое время не исчерпан был накопленный музыкой «запас прочности» ее основных законов. Взрывы, которые в русле некоторых экстремистских течений окончательно исчерпали этот запас, произошли не сразу. Но уже на рубеже XIX и XX веков вместе с реформаторством все более настойчиво давала о себе знать потребность в компенсации утрачиваемого. Иначе говоря, появилась потребность восстановить на приемлемой новой основе целостность музыки, присущую ей по природе органическую связь и сопряженность главных составляющих ее компонентов. Так исторически возникла и очень скоро начала влиять вторая из отмеченных выше тенденций, интегрирующая.

Она только отчасти совпадает с той, которую называют «классицистской» или «неоклассической». Она шире и гораздо более многолика. Она шире хотя бы пото-

му, что далеко не всегда проявляется как стремление воссоздать дух и стиль прежней музыки. Можно заметить, что во многих случаях она остается вполне нейтральной к каким-либо конкретным стилистическим моделям, даже глубоко чуждой самой идее моделирования. Здесь интегрирующая тенденция сосредоточена на моментах чисто конструктивных. Иначе говоря, задача объединения компонентов музыки возлагается только на систему композиционных приемов. Характерно, что на этом пути избранная композиционная техника нередко становится как бы высшим смыслом творчества, его пафосом; и она подчеркивается, декларируется, требует к себе специального внимания в той же мере, в какой уже не в силах заменить собою действительное единство, свойственное музыке органического склада — музыке, в которой техника всегда остается незаметной, во всяком случае не главенствующей.

Но среди обращений к духу и стилю музыки прежних времен наблюдается большое разнообразие, и далеко не все здесь прямо соотносится с понятием «классицизм». Попытки гипотетически воссоздать библейскую старину, античность, средневековье, новый вкус к музыкальному ренессансу, музыкальному барокко, к французским клавесинистам, венским классикам — таков только самый краткий перечень притягательных для XX века стилистических моделей. Есть ли между ними что-нибудь общее, указывающее на главный источник всех этих тяготений? Общее, несомненно, есть. Это — цельность, историческая стабильность, уравновешенность, явившиеся результатом строгого отбора, противостоящие беспредельной множественности и раздробленности элементов, которые стимулировала первая из названных тенденций; иными словами — обобщенность в противовес эмпиризму чувственного или чисто эмоционального восприятия¹⁹. Это также «холод», противополо-

¹⁹ «Что касается меня, — писал Стравинский, — то в момент, когда я сажусь работать, я испытываю смертельный страх перед бесконечностью открывающихся мне возможностей и от ощущения, что мне все дозволено... Должен ли я затеряться в этой пропасти свободы? К чему мне привязать себя, чтобы избежать головокружения перед этими возможностями бесконечности? Но я не погибну. Я сумею победить страх и успокою себя мыслью о том, что я располагаю семью звуками гаммы и ее хроматическими интервала-

ставленный неконтролируемой романтической разгоряченности или слишком выспренной для нового вкуса патетике; отсюда же идеал новой простоты как антитеза позднеромантической сложности. Это и тяготение к объективности, «порядку», как целебное средство против произвольности субъективного.

Если мы учтем эту многогранность и одновременно внутреннее единство неоклассицизма, то увидим, что с ним тесно связана и ностальгия по отношению к некоторым сторонам романтического XIX века, к его еще «наивной», душевно цельной лиричности (особенно характерно для Метнера). Наконец, мы вправе будем сказать, что к той же общей тенденции самое близкое отношение имеет так называемый «неофольклоризм» с его интересом к архаическим пластам народного искусства, иначе говоря, к искусству, где в максимальной степени отжато все субъективное, преходящее, и где достигнута наивысшая стабильность.

Как показывает вся история музыкального неоклассицизма²⁰, его актуальный смысл проявлялся лишь в той мере, в какой он был связан с противоположной тенденцией. Без «сопротивления материала» любой организующий принцип, любая классическая модель оказывались инертными и ни о чем, в сущности, не говорили, кроме как о культуре, знании или ощущении материала; такую инертность при, несомненно, высоком вкусе и изобретательности можно ощутить, например,

ми, что в моем распоряжении сильные и слабые доли такта, прочные и конкретные элементы, дающие мне такое же широкое поле деятельности, как и эта туманная и головокружительная бесконечность, которая только что пугала меня» (Стравинский И. Ф. Музыкальная поэтика. — В кн.: И. Ф. Стравинский. Статьи, материалы. М., 1973, с. 40—41).

²⁰ Исторические рамки, к которым следует относить понятие музыкального неоклассицизма, до сих пор трактуются по-разному. Автор этих строк считает целесообразным применять это понятие к соответствующим явлениям уже начиная с рубежа XIX и XX веков, то есть с того времени, когда эта стилистическая тенденция начинает проявлять себя в рамках «новой музыки»; именно сочетание с элементами новых музыкальных стилей позволяет заметить отличие неоклассицизма от близких ему «классицистских» тяготений в музыке XIX века. При этом следует, разумеется, учитывать особенности различных этапов и различных индивидуальных проявлений неоклассицизма.

в стилизаторских опытах Сен-Санса или Глазунова. Дисциплинирующая композиционная техника может проявить свою внушительную силу и «упругость» только если есть что сдерживать, собирать и направлять. Эта закономерность относится, конечно, к различным стилистическим эпохам (как не вспомнить здесь, например, Брамса). Но с особенной силой она проявилась в ситуации XX века. В «борьбе-сплетении» двух описываемых тенденций, каждая из которых как бы ставила на карту все, чем музыка еще в состоянии спасти себя, в этой борьбе рождались едва ли не самые свежие, самые перспективные явления новой музыкальной стилистики.

Однако в этом же противоборствующем сплетении реальное содержание и реальный итог процесса оказывались очень различными. И именно в неодинаковом «балансе сил» коренятся глубокие различия в характере и судьбе отдельных стилистических течений.

Универсальный композиционный принцип, как будто гарантировавший идеальную организованность и целостность произведения, при известных условиях все же не в состоянии был превозмочь раздробленность и размагниченность звукового материала. Как неизбежное следствие возникали странные имитации живых процессов. Томас Манн уподобил их тем причудливым растениям из химической «питающей капли», которые выращивал в своем аквариуме любомудрый папаша Леверкюн. «Нет, — говорил он, — это не растения, они только притворяются ими»²¹. В этой метафоре мы без труда узнаем черты творчества некоторых композиторов-структуралистов середины XX века. В произведениях такого типа итог активных усилий является столь же бескомпромиссным, «идеальным», сколь и утопическим. Утопическим в том смысле, что действие универсального композиционного принципа остается главным образом предметом чистого умозрения; сама же реальность произведения, то есть то, что в нем действительно доминирует, как в звучащей ткани, — это калейдоскопическое мелькание звуковых пятен, интонационных или ритмических штрихов, тембровых или регистровых эффектов, не образующих драматургического процесса.

²¹ Манн Т. Доктор Фаустус. М., 1959, с. 49.

Иной «баланс сил» возникал, когда дух классического искусства возрождался в своей реальной жизненной полноте. Эта полнота терпит урон и от пассивной имитации, и от умозрительной рациональности, и от соскальзывания к занятно-парадоксальной игре в «старое-новое»²². Сам акт возрождения классического заключается, по-видимому, в том, что новый стилистический контекст как бы сообщает «второе дыхание» его собственной духовной силе. Понимаемый именно так, неоклассицизм есть, в сущности, лишь усиленный, концентрированный вариант обычного исторического развития традиции. Ведь развитие, если оно не прикидывается таковым, всегда воспроизводит не букву, а дух развиваемого. В этом смысле художник, даже глубоко приверженный традиции, обладает опромной творческой свободой. Однако опыт искусства XX века свидетельствует о том, что эта свобода крайне ненадежна, если слишком доверчиво отдает себя во власть «спонтанного» или рассудочного, или субъективно-вкусового. Она плодотворна только в той мере, в какой связывает себя с общими фундаментальными законами и с нравственной сущностью великого искусства прошлого. Именно таким, стилистически обновленным, но и духовно адекватным предстает «классическое» в лучших произведениях мастеров-музыкантов XX века.

То, что Метнер с порога отвергал творчество большинства из них, — конечно, не случайность. Он находился в очень большой зависимости от слуховых норм XIX века, которые склонен был абсолютизировать. Но в своем фрусле Метнер стремился к тому же «балансу сил», к той же интеграции «нового» и «старого», которые характерны для наиболее серьезных стилистических поисков в современной музыке. Более того, в его отрицаниях постоянно видишь, как собственная ограниченность критика соединяется с острым ощущением всякого рода «неблагополучий», действительно свойственных многим новым произведениям. «Неблагополучий», связанных с односторонними акцентами, которые, даже если и не

²² Склонность к такого рода игре отмечена в исследовании А. Шнитке «Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского» (в кн.: И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы, М., 1973, с. 383—434).

стали еще губительными, то уже обнаруживают опасные тенденции, грозят существенным нарушением «баланса»; о них я говорил выше.

4

В России идеалам Метнера отвечали взгляды некоторых поэтов, философов, публицистов, видевших источник обновления искусства в сокровищнице классики, в объективности, трезвости и мудрости художников минувших веков.

Быть может, никогда в среде русской художественной интеллигенции так не процветали культуроведческие интересы, как в начале XX века. Универсальность культуры Брюсова общеизвестна. Вячеслав Иванов, филолог и историк (ученик Т. Момзена) был кропотливым исследователем архивов, блестящим знатоком античной культуры, которая оказала решающее влияние и на его поэзию. Иннокентий Анненский большую часть жизни занимался переводами Еврипида, изучал античную драматургию. Александр Бенуа был выдающимся историком искусства точно так же, как и Игорь Грабарь. Николай Рерих — крупный ученый-археолог. Из-под пера Белого и Брюсова вышли значительные литературоведческие труды, трактующие вопросы художественного мастерства, в частности, поэтики.

Все названные здесь — деятели нового русского искусства, участники многих экспериментов и стилистических «разведок» модернизма, на себе испытавшие и многие его опасности. Они же нередко били тревогу, искали путь к обновлению. Важно подчеркнуть, что «классическое» представлялось им вовсе не как гладкая дорога традиционализма, но как широкий эстетический идеал, предполагающий максимальную творческую активность.

В 1909 году в передовой статье нового петербургского журнала «Аполлон» говорилось: «В самом заглавии — избранный нами путь. Это, конечно, менее всего найденный вновь путь к дорогам античного искусства. Классицизм — подражание совершенным художникам Греции, Ренессанса — если и возможен опять, то лишь как мимолетное увлечение или как протест против бес-

форменных дерзаний творчества, забывшего законы культурной преемственности. Действительно, этот протест ощущается теперь и в литературе, и в пластических искусствах, и возможно, что ему суждено определиться яснее, формальнее. Но широкий путь «аполлюнизма», который грезится нам, не может совпасть с легкой, утопанной школьными учителями всех веков дорожкой, ведущей к Парнасу и в холодные академические кумирни. Аполлон — только символ, далекий зов из еще не построенных храмов, возвещающий нам, что для искусства современности наступает эпоха устремлений (всех искренних и сильных) к новой правде, к глубоко сознательному и стройному творчеству: от разрозненных опытов — к закономерному мастерству, от расплывчатых эффектов — к стилю, к прекрасной форме и к животворящей мечте. Какая это правда — разве можно сказать? Всякий ответит по-своему...»²³.

Сопутствовавшая русскому «новому искусству» с самого начала его возникновения неоклассическая тенденция, как известно, усилилась к концу 1900-х годов, когда все более отчетливо проявлялся кризис модернистских течений. Идею обновления можно проследить в высказываниях всех наиболее чутких и дальновидных представителей модернизма. Особенно многозначительны в этом отношении выступления Брюсова, Блока, Белого, посвященные критике декадентства и переоценке взглядов на художественное наследие прошлого. «Среди всеобщей сумятицы и полуграмотных криков, — пишет в 1907 г. А. Белый, — все с большей и большей любовью останавливаешься на немногих именах, в которых служение «новому» есть вместе с тем служение вечному».

²³ Вступление [от редакции]. — «Аполлон», 1909, № 1, с. 3—4. Идеи, высказанные в этом программном Вступлении, развиты во многих статьях «Аполлона». Назову, в частности, следующие: А. Беньюа. В ожидании гимна Аполлону (1909, № 1, с. 5—11); Л. Бакст. Путь классицизма в искусстве (1909, № 2, с. 63—78, № 3, с. 46—61); М. Кузмин. О прекрасной ясности (1910, № 4, с. 5—10). Интерпретация идей «классицизма», «ясности», «возврата к земле», то есть к ценностям всего реального и «вещного», была в этом журнале весьма противоречивой: «Аполлон» — орган акмеистов (или «адамистов»), кровно связан с общими умонастроениями и вкусами модернистской литературы начала века. При этом оппозиция журнала к некоторым кризисным элементам русского искусства не подлежит никакому сомнению.

Один из этих немногих — Валерий Брюсов, «поэт мрамора и бронзы», как его называет автор цитируемой рецензии²⁴.

Как свидетельствует В. Яковлев, круг умственных интересов Метнера в значительной степени определился его связями с московской литературной средой, в частности с А. Белым, В. Брюсовым, Эллисом. Связующим звеном явился Э. Метнер²⁵ — философ, публицист, проявлявший активный интерес и к музыке и к литературе, любимейший собеседник и во многом единомышленник своего брата Николая Карловича. Симптоматично, что в журнале «Труды и дни», выходившем в Москве с 1912 года (издательство «Мусагет») под редакцией Э. Метнера был открыт специальный отдел «Гетеана». В вводной статье к этому отделу редактор говорит о творце «Фауста» как об одном из тех, кто может способствовать преодолению духовного кризиса нового века. Ибо Гете, по словам автора, — «антимодернист *par excellence*»²⁶. Отношение Э. Метнера ко всему тому, что он слишком однозначно определял словом «модернизм», было во многом несправедливым. Он не хотел замечать разных сторон нового искусства. Все же о негативных тенденциях последнего — о раздробленности стремлений, о всевозможных «изломах», «безднах», об «атомизации» духа Э. Метнер писал не без оснований. Вполне обоснованными были и его суждения о ценности духовного опыта Гете. Ибо, как заметил автор, «ни одна блажь современности, никакая ее односторонность, тенденциозность не избегнет справедливого и карательного приговора, став лицом к лицу с Гете»²⁷.

Комплекс идей, отразившихся в «Трудах и днях», соединял в себе мотивы символизма, новейших религи-

²⁴ Белый А. Поэт мрамора и бронзы. — В кн.: Арабески. М., 1911, с. 449.

²⁵ См. Яковлев В. Николай Карлович Метнер. — В кн.: Избр. труды о музыке. М., 1970, т. 2, с. 396. О глубокой духовной близости братьев неопровержимо свидетельствует их переписка. Теснее всего их сближало резко критическое отношение к модернистским течениям в искусстве. Вместе с тем некоторые явно ретроградные мотивы в высказываниях Э. Метнера, в частности его шовинистический «германизм», не получали сочувственного отклика в письмах брата.

²⁶ Метнер Э. Введение [к «Гетеане»]. — Труды и дни, 1913, тетр. 1—2, с. 1, 4—5.

²⁷ Там же, с. 5.

озных исканий, культурологии. Но одной из наиболее заметных тенденций журнала были поиски духовной целостности. С большой отчетливостью это отразилось в одной из статей Эллиса «О задачах и целях служения культуре». Здесь мы читаем: «Сущность и живой дух культуры не столько в созидании элементов, сколько в их сочетании, в способе их взаимно координировать и иерархически обуславливать, то есть в гармонизации»²⁸.

Следует вспомнить и о певице М. А. Олениной-д'Альгейм и ее московском «Доме песни». Здесь Метнер был одним из любимых композиторов, а большими поклонниками «Дома», нередко выступавшими на его вечерах в качестве докладчиков и лекторов, являлись Белый и Брюсов. Несомненно, им очень импонировал тот огромный интерес к немецкой музыке и поэзии начала XIX века, особенно к Гете, который проявляла руководительница «Дома».

А. Белый был одним из горячих почитателей Метнера как композитора и как артиста. Уже в начале 1900-х годов он пишет: «Я совершенно влюблен в его музыку». И в другом письме: «Исполнение бетховенской сонаты зачаровало меня в буквальном смысле слова... Николай Карлович удивительный исполнитель Бетховена. Ему и Вам, дорогой Эмилий Карлович, я многим обязан в понимании Бетховена»²⁹. Задуманная А. Белым статья о творчестве Метнера осталась неосуществленной, но о многом говорят и его рецензии на отдельные метнеровские циклы. В одной из них мы читаем: «Скрябин и Метнер сосредоточивают ныне в себе все то, чем может гордиться молодая русская музыка. Они идут все вперед, они исполнены музыкальной мыслью и будущим. Но культура и серьезность вполне отделяют названных композиторов от беспочвенного оригинальничанья... Метнер и Скрябин вполне противоположны. Если допускать сравнения, эта противоположность аналогична несоизмеримости безукоризненного мужественного стиха Брюсова с неверно-женственной, певучей строчкой Бальмонта... Метнер, пользуясь всей сложностью техники, в сво-

²⁸ Эллис [Л. Л. Кобылинский]. О задачах и целях служения культуре. — Труды и дни, 1912, № 4—5, с. 87.

²⁹ Отзывы А. Белого цит. по комментариям в кн.: Письма с. 42—43.

их основных темах гениально прост. И эта-то здоровая, цельная простота (простота через сложность) безраздельно связует его творчество с общим руслом музыки, представленным гениями вроде Бетховена, Шумана, Вагнера. Метнер — серьезный борец за свободу чистой музыки, так захиревшую у современных композиторов, часто поработанных чуждыми ей тенденциями (Р. Штраус). Чтобы не смешать то новое, что дает нам творчество Метнера, с окружающей нас музыкальной издерганностью, молодой композитор облачает его в строгую, совершенно определенную форму... Мы приветствуем в Метнере благородство и строгость его дарования...»³⁰.

В своей цельности, а одновременно и в своей относительной ограниченности и замкнутости Метнер, конечно, очень непохож не только на автора приведенных строк, но и на более строгого Брюсова. Ведь оба они вовсе не свободны были от «окружающей издерганности», которую так решительно порицает Белый. Сближая Метнера с некоторыми его современниками, я вижу одновременно и их очень существенные различия. Но задача моя сейчас заключается в том, чтобы в различном увидеть принципиально родственное, исторически и психологически близкое.

И в этой связи приведу несколько строк из отзыва Белого об «Огненном ангеле» Брюсова. В этом романе, по словам рецензента, нет «ничего кричащего, резкого; есть даже порой «святая скука», какой веет на нас, когда мы читаем повести Вальтера Скотта; и я благодарю автора за растянутость, за то, что своим спокойным тоном он отвлекает меня от фабулы, описывая быт, мелочи этого быта... Нет здесь кричащих перьев модернистического демимонда; нет косметики, выкриков и страшных псевдосимволических зубовных скрежетов; нет здесь шелестящих шелков импрессионизма, ни брызжущих в нос дешевых духов современных словечек, то есть всего того, чем жив модернизм; несовременен, в высшей степени несовременен Валерий Брюсов в своем романе. Но за это-то и оценят его подлинные любители изящной словесности». И далее: «С эпохи «Венка» в

³⁰ Белый А. Николай Метнер. — В кн.: Арабески, М., 1911, с. 372—373.

Брюсове все слышней песнь романтизма; и «Огненный ангел» — порождение этой песни; ...не в фабуле, не в документальной точности пленяющая нас нота «Огненного ангела», а в звуках, которые

[...] ветром тиховейным
Донесенные, слабели.
И сливались там над Рейном
С робким ропотом волны.

Эти звуки — звуки «милой старины», вот эти-то звуки своей души стыдливо прячет Брюсов под исторической амуницией»³¹.

Последние строки — о звуках «милой старины» уже совсем близко подводят нас к миру Метнера.

5

Мир Метнера — на редкость цельный. Его как будто даже не коснулись «болезни века». Здесь и в помине нет «зубовных скрежетов» и «шелестящих шелков импрессионизма». Это мир очень реальный, ибо в нем нет ничего экстраординарного, сверхчеловеческого. Какая-то очень важная нравственная основа творчества Метнера заключалась в том, что он, художник необычайно впечатлительный, остро чувствовавший свое время, никогда не пытался стать над жизнью или укрыться в царстве чистой иллюзии, или избрать позу всеотрицания. Вместе с тем мир Метнера слишком идеально чист, чтобы его можно было назвать вполне реальным. Это скорее мечта о прекрасно-реальном, романтическая ностальгия. Это состояние души, которое Герберт Уэллс хотел по-своему нарисовать в рассказе «Дверь в стене». Среди сутолоки современного города мальчик увидел однажды зеленую дверь в белой, заросшей виноградом стене. Переступив порог, он оказался в очарованном саду, где были ласковые звери, серьезные и добрые люди, милые товарищи. Потом он всю жизнь хотел отыскать эту дверь, иногда даже видел ее, но никогда более не открыл. Ибо мечту всегда оттесняла злободневная реальность. И все же тоска по обетованному царству ос-

³¹ Белый А. «Огненный ангел». — В кн.: Арабески. М., 1911, с. 454—455.

тавалась самым глубоким, самым сильным его чувством. Его нашли мертвым в траншее, вырытой за дощатым забором: то, что он принял за памятную «дверь в стене», теперь оказалось обманом, коварной ловушкой...

Метнер всегда в своем обетованном царстве. Но он живет в нем именно как в мечте или в воспоминании. Дистанция и одновременно чувство тоски по прекрасному рождает главный тон всей музыки Метнера — тон элегический. Он окрашивает собой едва ли не каждое музыкальное высказывание Метнера, давая почувствовать сокровенный внутренний смысл его творчества. И поэтому, замечу, тему-рефрен из «Реминисценцы» можно назвать не только одной из лучших находок композитора, но и темой эмблематической. Это как бы один из автопортретов композитора. Это он сам — мечтающий и глубоко серьезный, душевно открытый и сдержанный. В известном смысле эмблематична и тема, разработанная в пьесах «Раздумье» и «Романс» из второй тетради «Забытых мотивов». Это, как мне кажется, образ гибнущей красоты, уже «застывающей» в холоде и бесприютности чуждого ей мира. В «Романсе» интерпретация вальсовой мелодии (лиризм и холодное дыхание распада, гибели) ассоциируется с «Симфоническими танцами» Рахманинова. Вариант этого образа, более мягкий, но и более проникновенный, в романсе Метнера «Вальс» на стихи Фета.

В Метнере есть некая психологически очень понятная двойственная направленность. Быть в своем искусстве подлинным означает для него быть естественным, знать цену простому и непосредственному. Вместе с тем он как бы чувствует уязвимость слишком непосредственного, слишком наивного. Ведь наивное легко понимается как сентиментальное, как устарело-откровенное. И чем глубже, чем значительнее романтический идеал, тем бдительнее надо оградить его от непонимания и профанации, тем важнее и в самом деле избежать рыхлости художественного эмпиризма, душевного «сырья».

Эта психологическая гипотеза находит многочисленные подкрепления в высказываниях Метнера. Сопоставлю, например, следующие отрывки из писем Э. Метнеру: «Если мое искусство «интимно», как ты часто говоришь, то этому так и быть надо! Искусство зарождается всег-

да интимно, и если ему суждено возродиться, то оно должно снова стать интимным...». В другом письме читаем: «Я слишком много реагировал на все, и во всем хочется холода, седого холода, хочется скептической усмешки на себя... И особенно это нужно просто как железный ящик от пожара для сохранения в нем объективно ценного моей жизни». Но сохранению объективно ценного служит и сверхстрогий подход к самому искусству, прежде всего постоянный самоконтроль. В одном из писем мы читаем: «Настоящее художественное творчество всегда духовно. А дух там, где мысль чувствует, а чувство мыслит. Так вот и упражняйся в проверке каждого своего чувства мыслью, а каждой мысли — чувством, и делай это беспощадно...»³². Об этом же более полно Метнер говорит в «Музе и моде»: «Только мысль без чувства есть рассудочность, так же как и чувство без мысли — только ощущение. Прочувствованная мысль пламенна, вакхична. Неосмысленное же чувство если и имеет в себе некоторую животную теплоту, то во всяком случае весьма быстро остывающую»³³.

Мир Метнера много сложнее, чем прекрасная идиллия за «дверью в стене». Я ощущаю этот мир как лица и события одного большого романа. Души в нем цельные, еще не разрушенные скепсисом. И ум и сердце еще способны сосредоточиться на серьезном, вечном, сосредоточиться без спешки. В порывах страсти есть не только чувство, но и воля. Метнер любит атмосферу драматической баллады, где сила чувства подкрепляется действенностью. Именно такая атмосфера царит в одной из лучших его сонат — сонате g-moll. В ее энергии есть душевная пылкость, патетичность, но и жесткость. Это нечто совсем иное, чем краткие «магические» импульсы у зрелого Скрябина; у Метнера действует не капризно играющий «дух», но герой во плоти и крови, быть может, несколько тяжеловесный и старомодный, но уж зато несколько не эфемерный. И потому, что общий господствующий тон произведения суровый, в нем с новой свежестью воспринимаются моменты чистой лирики. Я не знаю, кому из современников Метнера сильно было бы сочинить и убедительно преподнести

³² Письма, с. 202, 168, 182.

³³ Муза и мода, с. 15.

тему столь лирически простую, интимную и притом столь концентрированно выразительную, как «побочная» в той же сонате, или же как вариант «главной» в эпизодической Интерлюдии — в этой благоговейной, романтической «думе о вечном».

В метнеровском мире драма страстей, скорбь, размышления о бренности всего сущего, душевные подъемы и спады — все это и есть сама жизнь, ее пульс. Художник знает цену всему этому сложному целому. Светлое не вытесняется горестными рефлексиями, но и само не требует абсолютной власти. Метнеровские «дифирамбы», «гимны», героические шествия, быть может, не всегда стоят на уровне лучших достижений композитора, но они вполне органичны и в стилистическом отношении очень самостоятельны. Метнеру совсем не свойственны ни самоупоенное наслаждение, ни экстатическая возбужденность. Его дифирамбическая музыка подчеркнута суховата, уводит куда-то вглубь чувственную радость и на передний план выдвигает энергию, волевою собранность.

То, что Метнер назвал «забытыми мотивами» — не только три его больших фортепианных цикла ор. 38, ор. 39 и ор. 40. Это и многое в его «сказках», в «Романтических эскизах», в романсах. Здесь, собственно, мы и вступаем в святая святых метнеровского мира: в сферу человечески прекрасного, подлинного в своей простоте и прямотушии. Все эти жанровые сценки, песни, танцы, лирические пасторали, конечно, традиционны, прямо ассоциируются с жанрами фортепианной и вокальной миниатюры XIX века. С другой же стороны, в них есть актуальная для времени Метнера попытка вернуть давно утраченный вкус к простому.

Обратиться к песне и танцу, как к главному истоку музыки, было делом вполне обычным, даже будничным для романтиков середины прошлого столетия. После Вагнера, Штрауса, Скрябина, импрессионистов такая задача становилась в известном смысле новой и трудной. «Новая простота», как мы знаем, привлекла к себе в 900-е годы и позднее композиторов очень разных, в том числе и тех, кого Метнер решительно не принимал. Метнер скорее всего не видел исторического родства своих «забытых мотивов» с пьесами Бартока, молодого Прокофьева, с фольклористическими увлечениями Стра-

винского. Однако в широкой исторической ретроспективе упорное стремление Метнера восстановить в правах «простое», несомненно, объединяет его со многими современниками.

Объединяет, но и позволяет заметить специфику метнеровского «простого». Восстановить в правах означало не только вынести на поверхность, но и по-новому интерпретировать. Каковы были эти интерпретации? «Простое» в облике архаического или архаически характерного — такова направленность Стравинского в начале его «русского» периода. Характерное в «Петрушке» и в «Весне» — резко своеобразно, в чем заключалась и овесть интерпретации; вместе с тем здесь был такой внутренний акцент, который делал простое причудливым и экзотичным. Нечто похожее, хотя и в более мягкой, национально романтической форме находим у Бартока. У Прокофьева «простое» часто получало освеженную интерпретацию благодаря его своеобразному подсвечиванию «сложным», и в этом соединении немалую роль играла парадоксальность. Сама же идея парадоксального скрещивания стилей многозначна. В ней таились и элементы иронии (у Стравинского нередко перераставшие в эстетический снобизм), и решимость дерзкого разведывания новых стилистических возможностей, в котором парадокс свидетельствовал о незаурядном темпераменте художника. Так чаще всего бывало у молодого Прокофьева.

Метнеру совсем чужды и экзотика сверххарактерного, и ироническая парадоксальность. Не расположен он и к эффектной модернизации. В «простом», как и всюду, вполне серьезен, по-настоящему, без «двойного дна» увлечен самим объектом, предается ему всей душой. В этой сфере у него есть первоклассные удаchi (рядом с темой «Реминисценцы» назову средний раздел в «Утренней песне», повторенный затем в «Трагической сонате» из того же ор. 39).

И все же «простое» у Метнера далеко не так просто, как это может показаться на первый взгляд. Здесь всегда присутствует своя, весьма рафинированная обработка материала. Она не подчеркнута, но на каждом шагу свидетельствует об инициативе мастера и о неусыпном контроле его художественного интеллекта.

Неподчеркнутость, «незаметность» техники — прин-

цип очень важный для Метнера и вполне им осознанный³⁴. Широкий смысл этого принципа в том, что техника или прием, или эффект, привлекающие специальное внимание к самим себе, уже уводят от сути дела, то есть от искусства как духовного феномена или, по Метнеру, как «слова»; при известных условиях — не только уводят, но и подменяют его и сами становятся сутью дела. Композиторская инициатива автора «Забытых мотивов» намеренно и, может быть, даже скрыто полемично демонстрирует свою предельно скромную «незаметность». Ее цель — по-новому прояснить образ, по-новому передать его прелесть. Уже то, что Метнер нередко очищает свои «простые» темы от романтической экспрессии, отваживается пропеть их с бесхитростной наивностью, «от души», приблизив к первоисточкам жанра, — уже одно это сообщает им освеженную выразительность. Так поступает он, например, в «Вечерней песне» («Забытые мотивы» ор. 38, № 6) и в среднем эпизоде из «Утренней песни» («Забытые мотивы» ор. 39, № 4). В первой части «Сонаты-идиллии» ор. 56 прозрачность и скромность изложения соединяются со звуковой изысканностью, особенно в побочной партии; эта очень «классическая» и вместе с тем импрессионистски тонкая пьеса в чем-то очень существенном напоминает «Могилу Куперена» или сонатину Равеля. Здесь и в подобных случаях мы видим, что Метнер, как и многие его старшие и младшие современники, обновлял «простое» с помощью некоторой стилизации и одновременно путем подсовечивания «старого» «новым». При этом у Метнера, несомненно, был свой собственный, строго принципиальный подход к этой задаче, о чем будет речь ниже.

6

Судьба единственной теоретической работы Метнера, его книги «Муза и мода», сложилась крайне неудачно. Ее как будто даже и не заметили. Изданная по инициативе Рахманинова в 1935 году (Париж, издательство «Таир») она у нас до недавнего времени находилась лишь в частных библиотеках, у трех-четырех близких

³⁴ См., например: Письма, с. 322.

друзей Метнера (я лично впервые познакомился с ней в 1946 году дома у А. Б. Гольденвейзера)³⁵. Музыканты-теоретики не уделили этой книге решительно никакого внимания, и среди тех, кто обычно упоминаются как критики, историки, теоретики современной музыки, мы не найдем даже имени Метнера³⁶.

Тому были, разумеется, свои причины. Метнер не являлся теоретиком ни по призванию, ни по профессии. Он оставался лишь мыслящим музыкантом, впрочем, с заметно выраженной склонностью и способностью к теоретическому мышлению. А склонность эта, замечу попутно, проистекала из глубокой этической основы, что роднило Метнера с его учителем Танеевым; эта склонность возникала, как мне кажется, из чувства ответственности за судьбы искусства, более того — за судьбы духовной культуры в целом. Она существовала как непреодолимая потребность прояснить, доказать, утвер-

³⁵ Рахманинов был одним из немногих, высоко оценивших книгу Метнера. В 1934 году он писал автору: «...получил первую часть Вашей книги. Прочел ее в один присест и хочу Вам высказать свое поздравление по поводу достижения Вашего на новом поприще. Сколько там интересного, меткого, остроумного и глубокого! И своевременного. Если даже болезнь эта пройдет как-нибудь, чего, признаюсь я по правде, не вижу, останется навсегда Ваше описание ее; и какое удачное название Вы дали Вашей книжке!». И в другом письме того же года: «Вчера в поезде весь день читал вторую часть [Музы и моды]. Что Вы за удивительная умница!» (Письма, с. 558, 559).

³⁶ Полезно привести здесь оглавление этой редкой книги. Часть первая. Введение. 1. Общий закон согласования в единство. 2. Единство, однородность и разнообразие. 3. Созерцание и действие, покой и движение, простота и сложность. 4. Равновесие простоты и сложности. Глава I. 1. Основные смыслы музыкального языка. 2. Приблизительная схема основных смыслов музыкального языка. 3. Дополнительные примечания. Глава II. Музыкальные смыслы и элементы, не вошедшие в схему. 1. Тема и ее развитие. 2. Мелодия. 3. Форма. 4. Ритм. 5. Звучность. Глава III. Защита основных позиций прежней теории музыки (закон и правила). Глава IV. Стили. Глава V. Гармония как центральная дисциплина музыкального воспитания. Глава VI. Несчастный случай. Часть вторая. Муза и мода (дополнительные мысли). 1. Модернизм. 2. Авантюризм и героизм в искусстве. 3. Влияние и подражание. 4. Привычка и навык. 5. Любопытство и внимание. 6. Опыт и эксперимент. 7. Труд и дело. 8. Впечатление и оценка. 9. Талант и способности. 10. Содержание и сюжет. 11. Вкус. 12. Проблематизм современного искусства. 13. Подражание гениям. 14. Творчество. Послесловие.

дить некоторые истины, от которых зависит будущее искусства. В книге Метнера нетрудно заметить некий отпечаток «приватного» теоретизирования. Автор фундаментально владеет всеми данными традиционной теории музыки, но не связывает себя с ходом развития музыкальной науки в разных ее областях. Он все строит в своем собственном варианте. Вместе с тем он не считает нужным доводить свои мысли до необходимой полноты и доказательности, и страстный публицист нередко заслоняет в нем теоретика.

Но главным для судьбы этой работы явилось, как я думаю, нечто иное. Напомню упомянутое выше письмо Метнера от 1926 года (см. примечание 9), где он говорит, что «принужден был плыть против течения». Он мог бы то же сказать и о направленности своей книги. То, что он выступил как критик многих уже признанных корифеев «новой музыки», было совершенно очевидно; серьезность и глубина стимулов, побудивших его к этой критике, оставались в тени. Пристрастия времени мешали (и поныне мешают) заметить обоснованность, трезвость и дальновидность многих суждений Метнера. Все же есть основания надеяться, что эти суждения будут восприняты с большим вниманием и войдут как необходимое звено в историю современной мысли о музыке.

*

Книга «Муза и мода» носит ярко выраженный полемический характер, что отражено в ее названии, и особенно в подзаголовке: «Защита основ музыкального искусства». Пафос работы — борьба за «живую преемственную связь с корнями музыки». Эту связь автор понимает очень широко: не просто как усвоение мастерства или профессионального опыта, но как связь «души художника с его искусством»³⁷.

Выяснению «неписаных законов», которые определяют собой природу музыкального искусства, посвящена первая, теоретическая часть книги. Основой концепции Метнера является мысль об универсальной взаимообусловленности и согласованности всех составляющих музыку элементов. Этот закон автор стремится просле-

³⁷ Муза и мода, с. 7, 8.

дить, начиная с первичных клеточек музыкального организма, которые он называет «музыкальными смыслами». Он подчеркивает, что нужно говорить именно о «смыслах», а не просто о «чувствах», ибо в подлинном искусстве эмоциональное и интеллектуальное начала неразрывно связаны, более того — слиты в нечто единое. В этой связи автор и говорит о «прочувствованной мысли» (замечание, уже процитированное выше).

«Музыкальные смыслы» — это парные понятия или, как Метнер их еще называет, коррелаты. А если сказать еще точнее — диалектические единства противоположностей типа: однородность — разнообразие, единство — множество, свет — тень, простота — сложность.

Аргументируя вначале чисто логически внутреннюю взаимообусловленность этих парных понятий, Метнер высказывает очень важные в его системе взглядов мысли о равновесии простоты и сложности. Он считает злом «самодовлеющую, не соотнесенную с простотой сложность, равно как и такую простоту, которая исключает главную проблему не только искусства, но и всей человеческой жизни, то есть проблему согласования». Он пишет: «...простота плюс простота равна пустоте. Сложность плюс сложность равна хаосу». Так, по его убеждению, «Простота тональности и гармонических построений на ее основе открывала путь к сложной полифонии». Аналогичная закономерность обнаруживается и в музыкальной форме: простота построения танцевальных или песенных форм, например, у Шопена или Шуберта «давали больший простор сложной непрерывности мелодических линий». И наоборот, «сложная непрерывность сонатной формы требует большей краткости и простоты этих мелодических линий»³⁸.

Автор предлагает следующую «приблизительную схему основных смыслов музыкального языка»:

Центр	Окружение (тяготение)
1. Созерцаемый звук (слышимый внутренним слухом).	Исполненный или записанный звук.
2. Время, плоскость музыки.	Движение во времени всех музыкальных смыслов и элементов ³⁹ .

³⁸ Муза и мода, с. 20.

³⁹ Первые два пункта схемы автор называет вступительными.

(Горизонтальная линия гармонии — уместность музыкальных звуков)

3. Тоника (основная нота лада, гаммы, тональности).
4. Диатоническая гамма (диатонизм)
5. Консонанс (интервал).
6. Тоника (основное трезвучие).
7. Тональность.
8. Прототипы консонирующих аккордов — трезвучия и их обращения
9. Прототипы аккордов и их обращения.

(Вертикальная линия гармонии — вместимость музыкальных звуков)

Лад, гамма, тональность.

Хроматическая гамма (хроматизм).

Диссонанс (интервал).

Доминанта (трезвучие, являющееся координатом тональности) ⁴⁰.

Модуляция.

Прототипы диссонирующих аккордов — четырехзвучия (септаккорды) и пятизвучия (нонаккорды) и их обращения.

Случайные гармонические образования (задержания, предъемы, проходящие, вспомогательные и выдержанные ноты) ⁴¹.

Среди обширных комментариев к этой схеме обратим внимание на следующие:

1. О зависимости хроматизма от лада. «Позднейший хроматизм» оправдан лишь постольку, поскольку он соотнесен с диатонической основой. «Но хроматизм, изолировавшийся от лада, превращается в вязкое болото...» ⁴².

2. О пределе многозвучия в аккордах. Пределом закономерного увеличения звуков в аккорде Метнер считает пятизвучие нонаккорда, шестизвучный ундецимаккорд есть уже «псевдоаккорд», ибо включает в себе почти все звуки лада, объединяет звуки тяготения и разрешения.

3. О взаимосвязи гармонии и полифонии. «Горизонтальное многоголосие контрапункта оправдывается для нас гармоническим, то есть вертикальным совпадением голосов. Вертикальное многозвучие гармонии оправдывается для нас голосоведением, то есть горизонтальным согласованием аккордов. И там и

⁴⁰ К этому пункту схемы автор делает следующее примечание: «Взаимоотношение тоники и доминанты (как покоя и движения) является основной, простейшей формой каденции и модуляции. Это взаимоотношение функционирует как в простейших (коротких) построениях формы, так и на самых широких протяжениях ее».

⁴¹ Муза и мода, с. 25.

⁴² Там же, с. 41.

здесь действует закон взаимоотношения консонанса и диссонанса. Этот общий закон указывает на взаимоотношения контрапункта и гармонии»⁴³. Метнер возражает против оправдания контрапункта только горизонтальной линией, а гармонии только вертикалью.

4. О звучности (динамике, колорите, качестве звука). Метнер — противник выдвижения «звучности», как самодовлеющего элемента музыки. «Звучность», по его мнению, не может выполнять роль темы. Она способна лишь усилить или ослабить впечатление от музыкальной мысли, ибо апеллирует не «к нашему духу, душе, чувству, мысли», но только к нашему «слуховому ощущению», ее значение «служебное»⁴⁴.

Итогом всей этой цепи соображений служат мысли об обязательной всеобщей согласованности отдельных «смыслов». «Все основные смыслы музыкального языка, — пишет Метнер, — подобно струнам наших инструментов, находятся в неразрывном взаимоотношении. Изъятие хотя бы одной струны из нашей общей лиры делает невозможной всю музыкальную игру»⁴⁵. Произвольное исключение отдельных «смыслов-понятий» из всей системы музыкальной речи Метнер называет «купюрой смыслов». Такие купюры он считает основным пороком современной музыки. Проявления этого порока он усматривает, например, в атональности, в стирании принципиальных различий между диссонансом и фальшью, в возврате к одной простоте тональных трезвучий, не подчиненных закону согласования.

Опуская ряд частных положений книги Метнера, подведу краткие итоги. Время, когда вынашивались идеи Метнера, было временем революционного взрыва старой музыкально-стилистической системы. Некоторые из музыкальных теоретиков этого времени стремились главным образом подчеркнуть закономерность этого нового, к чему в результате смелых реформ пробилась музыкальная мысль. Такой была, в частности, теория ладов, предложенная Б. Яворским. Метнер в своем теоретическом трактате фиксирует другую сторону того же исторического момента: простирающуюся из одностороннего

⁴³ Муза и мода, с. 35.

⁴⁴ Там же, с. 55.

⁴⁵ Там же, с. 41.

развития отдельных элементов опасность разрушения всей системы музыкального искусства. «Каждый художник, — пишет он, — подобно Атласу, обречен нести на плечах своих всю тяжесть, то есть бремя всех элементов своего искусства в целом. Каждая попытка освободиться от какого-нибудь элемента обесценивает всю его ношу»⁴⁶.

Уязвимая сторона высказываний Метнера — в его ограниченном представлении о возможностях стилистического обновления музыки. Он явно недооценивал «запаса прочности», скрытого в недрах органически сложившегося искусства. Он со страхом наблюдал, как близко «к краю» подходят некоторые композиторы в своих экспериментах, ибо не верил в то, что даже очень рискованная перегруппировка элементов при известных условиях может создать новую целостность и новую, нужную времени содержательность. К тому же многое из того, что было в нем самом и вовне, мешало ему прислушаться к этой новой содержательности, вникнуть в нее, пойти ей навстречу. Ведь позитивное здесь и в самом деле было сложнейшим образом сплетено с некоторыми отрицательными свойствами современного искусства — с крайним субъективизмом, с эгоцентрическими преувеличениями, с мотивами скептической иронии, с эстетством, с жадой чрезвычайного эффекта или шока, с натурализмом «потока сознания». Всего этого было достаточно, чтобы душа, подобная метнеровской, шарахалась в сторону. Поэтому в «новом» столь многое казалось ему одной лишь «модой на моду», но нигде и ни в ком новой внутренней потребностью, новой музой — пусть и не свободной от негативных воздействий времени, но все же вдохновительницей подлинного искусства. Поэтому Метнер и не смог по достоинству оценить таких музыкантов — классиков своей эпохи, как Дебюсси, Скрябин, Стравинский, Прокофьев, Барток.

Однако в ситуации последней четверти нашего столетия полезно не только констатировать ограниченность взглядов Метнера, но и обратить внимание на его тревогу о судьбах музыки. Да, он явно ошибался в оценке некоторых своих крупнейших современников, но у него

⁴⁶ Муза и мода, с. 84.

были основания и для тревоги, и для «защиты основ музыкального искусства».

В «Музе и моде» не назван ни один из критикуемых автором композиторов и это, думается, не случайность. Метнер имел в виду прежде всего общие проблемы, определенные тенденции, в которых усматривал опасности для любимого им искусства. Он вовсе не зря обратил особое внимание на взаимосвязь и взаимозависимость отдельных элементов музыки, на то, что гипертрофированная выразительность отдельных элементов тем более становится внешней, эфемерной, чем безогляднее она эмансипируется от целого. Здесь он подметил опасную деформацию исторически сложившихся основ музыки.

Известно, что этот деформирующий процесс, сопутствовавший плодотворным реформам, поискам новых выразительных средств, шел давно, усилился в последней четверти XIX века, был предметом размышлений для многих вдумчивых исследователей музыки. Известно, к чему привел этот процесс в некоторых творениях западного «авангарда» в годы после второй мировой войны.

Метнер замечает: «Мы боимся промахов наших предков, критиковавших современных им гениев. Но мы забываем, что эта отрицательная критика, не лишив нас наследия этих гениев, была в то же время необходимым ингредиентом воспитания целого поколения». Это вполне справедливо. Критиковали, и притом весьма резко Берлиоза, Листа, Вагнера, Мусоргского, Скрябина. Их художественный авторитет остался непоколебленным. Но осознание всех сторон творчества этих гениев музыки не прошло бесследно; оно только помогло историческому усвоению и развитию их творческих открытий. Эти уроки истории, вероятно, и имел в виду Метнер. Трудно оспорить его слова: «Наша критика нашей музыкальной эпохи, так же как и прежняя критика прежних эпох, должна рассматриваться не иначе, как коллективная самокритика»⁴⁷.

7

Сколько бы проклятий ни обрушивал Метнер на голову «новой музыки», он сам, в своей творческой прак-

⁴⁷ Муза и мода, с. 105, 106.

тике находился во власти тех же главных проблем, которые определяли собой разнообразные стилистические искания и реформы начала века. Имею в виду прежде всего следующие две проблемы, тесно между собой связанные. Первая — как спасти «старую выразительность» от инерционной вялости и пассивности; вторая — как спасти «новую выразительность» от хаотического произвола, от утери внутренней сопряженности элементов, которая только и придает смысл и ценность «новому» как таковому. Конечно, Метнер понимал и решал эти проблемы по-своему, совсем иначе, чем его крупнейшие музыкальные современники-реформаторы. Но решал он именно их.

Несколько схематизируя, можно представить метнеровское решение указанных проблем в виде следующих параллельных рядов. Сознательно культивируя интимное, непосредственное, «простое», логически ясное, композитор обновляет его по-новому экспрессивным, динамичным, характерным, изысканным или оригинальным. Культивируя (в полном соответствии со своим внутренним миром) по-новому сложное, интеллектуальное, мучительно неразрешенное, драматическое, композитор сообщает всему этому новый смысл, новую силу, благодаря сопряжению с «простым», непосредственным, а также строгим, дисциплинирующим, жестко ограничивающим.

В стилистике Метнера легче всего заметить черты нормативные. Они не только лежат в основе его стиля, но и специфически подчеркнуты. Традиционное как бы находится у Метнера в постоянной, прочной обороне от «размывания» и деформации. Имею в виду прежде всего строгую конструктивную логику и особое внимание к ясной расчлененности формы. Отсюда, в частности, характерное для композитора внимание к кадансу, к отчетливым завершениям и крупных и мелких разделов формы, что уже неоднократно отмечалось. Кадансы у Метнера не только проясняют архитектонику, но и придают дополнительную прочность тональной основе, усиливают ее опорность. Имею в виду, далее, строгую функциональную логику в гармоническом мышлении. Здесь особенно заметно оппозиционное отношение Метнера к характерной для времени маскировке функциональности. Его задача — не скрыть, напротив, подчеркнуть качественную (но не чисто звуковую) опре-

деленность гармонии, добившись при этом освеженного воплощения. Не менее заметна свойственная Метнеру строгость и экономность фактуры, ее «скромность»; фактура, так же как и колорит не смеют претендовать у Метнера на самостоятельное значение, хотя над их выразительностью композитор работает с неустанной настойчивостью. Наконец, общеизвестна метнеровская строгость, почти педантичность голосоведения — и логическая определенность в движении голосов по горизонтали, и неизменная обоснованность линии по отношению к аккорду.

Другой ряд признаков — черты новой выразительности, сближающие Метнера со многими современными ему течениями, в том числе и весьма далекими по духу. Яснее всего эти черты проявляются в области ладогармонической. Возможности расширения мажорных и минорных звукорядов путем их хроматизации использованы Метнером весьма широко. Сложными аккордовыми образованиями, основанными на альтерациях, задержаниях, дополнительных звуках, буквально испещрены страницы его произведений. При внимательном рассмотрении у Метнера можно обнаружить едва ли не все аккордовые новшества, какими славились наиболее смелые сочинения начала века. То, что острый звуковой эффект всякого рода усложненных септ- и нонаккордов заключал в себе большую притягательную силу для композитора, явствует не только из большого количества такого рода гармоний в его музыке, но также и из их весьма заметной роли. При всей сдержанности Метнера, он не в состоянии утаить от своего слушателя, что тот или иной остро звучащий гармонический комплекс оказывается для него элементом очень важным, что именно с его помощью композитор придает музыкальному развитию необходимую упругость или поддерживает эмоциональную температуру, или освежает детали, которые без этого дополнительного средства сразу бы потускнели.

Но все это лишь верхний, наиболее заметный слой в музыкальной стилистике Метнера. Ближе к сути явления мы подходим, когда пытаемся проследить взаимосвязь и взаимодействие двух отмеченных рядов.

Б. Асафьев в одной из своих ранних статей формулирует метнеровский принцип как стремление «творить

все недозволенное, оставаясь в пределах дозволенного»⁴⁸. Эта формулировка, хотя и фиксирует нечто существенное, явно иронична. Автор цитируемой статьи подчеркивает консервативность Метнера. Творчество этого композитора для него не более чем один из «культуртрегерских опытов на старой земле». Земля же эта рисуется ему как истощенное, «усталое от нескончаемого ряда посевов поле». Правда, в виде исключения и на этой земле можно вырастить «грядку свежей зелени» — таков вклад Метнера. Но несколько вкусных плодов — это все же не то, что раздобывание богатств «в недрах земли обретающихся»⁴⁹. Концепция статьи Асафьева знакома и исторически вполне объяснима. Не ему одному «старая земля» великого искусства казалась в то время исчерпанной, а все новое окружено было ореолом безграничного доверия. На самом деле некоторые новые пути вели к безводной пустыне, а «старые земли», вовсе не изолированные ни от своих недр, ни от жизни во вне, — продолжали плодоносить.

Закономерность, отмеченную Асафьевым, вероятно, правильнее было бы выразить как соподчиненность первичных и производных элементов в новой музыке, то есть — элементов исторически сложившейся системы и всего того, что эту систему деформирует, нарушает, обновляет. Новую выразительность Метнер часто извлекает не только и, может быть, не столько из самостоятельных качеств некоторых гармоний, аккордовых или тональных сопоставлений, сколько из сопряжения всех этих средств с традиционной системой. Иначе говоря, создавая для новых приемов максимальное «сопротивление» окружающей звуковой среды, композитор стремится придать этим приемам особую остроту, а главное — силу и прочность воздействия, обезопасить их от быстрого угасания или от монотонии, которые сопутствуют их слишком свободному и самодовлеющему воплощению.

Свойства силы и прочности может приобрести, например, яркий аккордовый эффект, если его чисто звуковая, чувственная прелесть обнаруживается постепенно,

⁴⁸ Г л е б о в Игорь [Б. Асафьев]. Стихотворения в современной русской музыке. — В сб.: Орфей. Пб., 1922, кн. I, с. 84—85.

⁴⁹ Там же, с. 81.

«скрытно» и, лишь однажды проявив себя, снова прячется, становясь подтекстом музыкального движения. Один из многих примеров находим в сказке, ор. 9, № 2. Стилистической «приманкой» этой пьесы является пряность альтерированных нонаккордов, которые после их усиленного накопления превращаются во внетональный пассаж по звукам целотонной гаммы (такты 85—96). Существенно то, что вначале альтерированный нонаккорд включен в строго тональную секвенцию и лишь в дальнейшем происходит прорыв в увеличенный лад. Но уже в момент этого прорыва готовится средство для возвращения в основную тональность: в басу упорно акцентируется основной тон доминанты C-dur.

Следует напомнить, что в музыке начала XX века альтерированный нонаккорд был как раз тем «краем света», за которым начинались миры новых гармоний Скрябина и Дебюсси (вспомним приведенное выше замечание Метнера о том, что пятизвучие нонаккорда является пределом тонально мыслимого аккорда). У Скрябина в произведениях среднего периода происходит весьма важная качественная перемена: функциональность сложных диссонирующих созвучий становится приглушенной, тональные ориентиры расплываются. Метнер сознательно подходит к этому рубежу, но не переходит его, предпочитая доказывать живучесть динамического истолкования нонаккорда. При этом, однако, и чисто звуковые и функционально динамические возможности многозвучных аккордов используются очень свободно и гибко.

В «Дифирамбическом танце», ор. 40, № 6 («Забутые мотивы», цикл III) обратим внимание на предиктовое построение, ведущее к первой репризе (такты 24—31 второго раздела). Здесь тонально неустойчивое движение всего этого раздела концентрируется на нонаккордовом комплексе с колеблющимся основным тоном (*a—es*).

Диссонантность усилена постоянно присутствующим задержанием — то ли к ноне, то ли к квинте аккорда. Функциональная направленность оказывается не вполне ясной. В следующих тактах тональные ориентиры и вовсе затуманиваются. Но это затуманивание имеет весьма определенный смысл, его цель — придать эффектность и свежесть завершающему весь этот пассаж простейшему автентическому кадансу.

Типичное для Скрябина истолкование сложных аккордов как концентрации всех звуков лада имело двой-кий смысл: с одной стороны, усиливало значение гар-монического фактора, придавало ему универсальный, обобщающий характер; с другой же стороны, вытесняло индивидуальную выразительность отдельных гармоний, ограничивало возможность гармонических сопоставлений и, в частности, контрастов. Метнер несколько не склонен погружаться в многозвучие нонаккорда, как в ладовую «среду»; в сложной гармонии он ценит прежде всего ее индивидуальную выразительность, ее драматургические возможности. Вместе с тем как композитор своего вре-мени он позволяет себе дольше и свободнее задерживаться на таких гармониях, фиксируя внимание на их собственной звуковой сфере.

В этой связи обратимся к романсу «Бессонница» на стихи Тютчева. Попутно замечу: «Бессонница» — одно из самых выдающихся достижений композитора. Вероятно, одного этого романса было бы достаточно, чтобы Мет-нер никогда не был забыт. Здесь все наилучшим обра-зом воплощает его внутренний облик: сосредоточенность, сдержанность при большой полноте чувства, чисто мет-неровское сочетание откровенной душевности и терпкой, горькой печали; типичен здесь и весь стилистический комплекс. Форма в этом произведении настолько слита с движением чувства и мысли, что боязно и даже как-то неловко рассматривать эту форму как таковую — слу-чай, впрочем, нередкий в практике исследования иску-ства.

На нонаккорд с его столь характерным обострением квинтового звука (колебание между пониженной и на-туральной квинтой) выпала роль основной гармонии в пятой строфе стихотворения.

Нетрудно понять, почему здесь избрана была именно эта гармония. Пятая, предпоследняя строфа в стихо-творении Тютчева — особенная. Напомню: первая строфа — вступительная, здесь только еще мрачный фон («Часов однообразный бой, томительная ночи повесть»), настроение, из которого возникнут фатальные мысли. Вторая — четвертая строфы — образ уходящего поколе-ния, тех, кто уже «на краю земли». И вот звучит особен-ная, пятая строфа: «И новое, младое племя меж тем на солнце расцвело». Это единственная в стихотворении

как будто светлая строфа. Но именно как будто: в ней больше тревоги перед лицом роковых перемен, нежели света надежды, — так во всяком случае почувствовал этот образ композитор. Музыка пятой строфы родилась, по-видимому, из сокровенного смысла четвертой: «И наша жизнь стоит пред нами как призрак на краю земли и с нашим веком и друзьями бледнеет в сумрачной дали». Призрак, бледнеющий в сумрачной дали, призрак и уходящего в небытие старого, и тревожно-неизвестного нового — вот образ, на котором композитор сосредоточился в пятой строфе. Далее следует реально трагическая заключительная строфа с ее картиной последнего прощания.

Сказанное помогает понять, почему Метнеру понадобилась для пятой строфы особая гармония, неизменно звучащая на протяжении почти всего данного построения. Именно с ее помощью создается необходимый эффект «странного» звучания, одновременно и светлого (здесь впервые на протяжении всей пьесы происходит длительное отклонение в сторону мажора), и тревожного, и призрачного. В драматургии пьесы этот выразительный комплекс важен и сам по себе, и как контрастная подготовка тяжелой, траурной минорности последней строфы. Естественно, что гармония пятой строфы подкрепляется другими выразительными средствами: только здесь упорный ритм маятника или шествия уступает место неакцентированному движению, фактура становится легкой и прозрачной.

Мы отчетливо видим здесь, как композитор дорожит возможностью использовать сложную аккордику в ее конкретном индивидуально-образном значении, то есть остается верным некоторым важнейшим принципам классической музыки, однако в применении этих принципов он отнюдь не страдает скованностью.

Сопоставление далеких тональностей на близком расстоянии стало, как известно, одним из излюбленных средств новой музыки, особенно у импрессионистов. Эффект неожиданной смены тональной окраски или броского сопоставления звуковых пятен, не претендующих на значение тональностей, — все это нередко достигалось за счет других выразительных возможностей, скрытых в акте модуляции. Метнер, как правило, стремится совместить красочно-звуковой эффект далеких сопостав-

лений с использованием богатой динамики перехода из одной тональности в другую.

В известной сказке ор. 26 f-moll реприза полностью избавлена от вялой инерционности (опасности особенно сильной в пьесах с широкими мелодическими темами) главным образом тем, что начинается в далекой тональности fis-moll. Но не только репризное начало темы, все ее проведение оживлено благодаря целеустремленному движению в сторону основной тональности f-moll. Движение это изумительно пластично, каждый шаг обоснован логикой хроматической секвенции; но и вместе с тем каждое звено секвенции волшебным образом подсвечивается иной тональной краской, обнаруживая в теме новые черты.

Характерную для Метнера модуляционную «игру» находим в пьесе «Танец с пением» ор. 40, № 1 («Забытые мотивы», цикл III). Имею в виду отклонение из основной тональности d-moll в f-moll, которым осложняется заключительный каданс в эпизоде *Andantino cap-tando* (см. такты 17—20 этого эпизода). Красочно-гармонический эффект заключается здесь в подмене одного аккорда другим с той же функциональной направленностью: в такте 19 после кадансового квартсекстаккорда и в момент, когда ожидается доминанта f-moll, звучит доминанта d-moll. При этом если каданс в f-moll подготовлен весьма основательно (с двумя видами субдоминанты и кадансовым квартсекстаккордом), то поворот к основной тональности осуществлен с предельной краткостью, только с помощью одного хроматического хода в левой руке. Почему же это возвращение в основную тональность звучит так убедительно? Этому способствуют по крайней мере два обстоятельства. Во-первых, наличие промежуточной тональности F-dur, которая мимо-летно затрагивается в тактах 11—12. Во-вторых (и это важнее всего), потому, что в момент отклонения в f-moll ведущий мелодический голос затрагивает и акцентирует звуки, одинаково возможные и в той и в другой тональностях. Нетрудно заметить, что мелодия в такте 19, и именно там, где готовится каданс в f-moll, почти не отличается от аналогичного места в первом предложении (такт 8) и допускает ту же самую гармонизацию. Вот почему столь естественным и убедительным кажется здесь как будто бы капризно-неожиданный возврат в основную тональность.

В этом примере обнаруживаются как бы два слоя выразительности. Верхний слой — это эффект неожиданного выхода из основной тональности и еще более неожиданного, почти по-прокофьевски парадоксального возвращения к ней. Внутренний слой — это тонкая игра сил: основная тональность испытывается в свободном «контрапункте» с новой тональностью, цепко пытающейся захватить ее позиции, но уступающей. Таким образом, самостоятельно ценный прием красочного сопоставления обогащается тончайшими выразительными эффектами «притяжения» и «отталкивания» далеких тональностей.

Можно отметить в этом примере нечто очень существенное и принципиально важное для стилистики Метнера: разное, в том числе контрастное, он склонен трактовать в соответствии с общим, так как именно при этом условии контрастное способно стать элементами органического целого.

«Новое является лишь обновлением старого», — писал Метнер в своей книге. Главное в стиле Метнера заключается, как я думаю, в этом стремлении обновить старое путем сурового испытания всех его ресурсов, путем создания сложной системы ограничений и, в конечном итоге, путем новой концентрации романтической выразительности.

Простейший пример метнеровской концентрации — вступительная тема из «Реминисценцы». Прототип этой темы — традиционный арпеджированный каданс, предшествующий песне или романсу (Даргомыжский — «Мне грустно»; Шуман — «Слышу ли песни звуки» и т. п.). Сохраняя черты прототипа, Метнер, однако, толкует партию правой руки в духе баховского прелюдирующего движения: фигурация с ее неизменным, упорным ритмом, гармоническим развитием, скрытыми мелодическими голосами приобретает значение темы, притом внутренне насыщенной, очень емкой.

Принцип обновления старой романтической выразительности путем ее концентрации можно встретить в любом произведении Метнера. В сфере гармонии этот принцип выражается в повышенной аккордовой нагрузке; иначе говоря, в более частой, чем обычно, смене гармоний и, главное, в системе гармонических осложнений движения. Метнер склонен на каждом ша-

гу уплотнять аккорды задержаниями, прибавленными неаккордовыми звуками или полифоническими линиями, что образует почти сплошь насыщенную, диссонирующую ткань (один из многочисленных примеров находим в Элегии, ор. 59, № 1, такты 4—7).

Повышенная интенсивность характерна и для метнеровской ритмики, изобилующей активными импульсами и усложненной множеством характерных деталей. То же общее свойство типично и для фактуры в фортепианных произведениях Метнера. Здесь большую роль играет сплетение линий отдельных голосов — их собственная динамика и их конфликтные скрещивания по вертикали. Речь идет об отмеченной в свое время Б. Асафьевым полимелодике, так заметно сближающей между собой Метнера, Скрябина и Рахманинова.

Среди стилистических моделей, к которым тяготеет Метнер, можно отметить весьма резкий контраст. В одних случаях его привлекает барочно-романтическое полнозвучие, то пышное, патетическое («Грозная соната» ор. 53), то жесткое (Интродукция и финал из Сонаты-баллады ор. 27, «У наковальни» из цикла «Гимны труду» ор. 49). Но ему импонирует и нечто совсем противоположное — идиллически-наивная прозрачность. В таких пьесах, как «Шесть сказок» ор. 51, как «Шарманщик» из цикла «Романтические эскизы для юношества» ор. 54, и особенно в «Сонате-идиллии» ор. 56, композитор как будто отдыхает от роковых проблем, от заклинаний и героических юбилеев. Но простодушие этих пьес можно назвать «вторичным»; они, как уже отмечалось выше, несут на себе печать рафинированного вкуса и высокой творческой активности. Вполне естественно, что Метнер здесь соприкоснулся с той неоклассической стилизованной простотой, которая свойственна многим его современникам.

Очень симптоматична любовь к Метнеру Н. Я. Мясковского. Эта приверженность, возникшая у него еще в молодости, сохранилась до конца жизни (в этом я мог убедиться, беседуя с Николаем Яковлевичем о Метнере уже в конце 40-х годов; именно у Мясковского я смог достать некоторые поздние произведения Метнера в то время, когда у нас они еще не были напечатаны). Статья об этом композиторе, опубликованная Мясковским в 1913 году, отчетливо показывает, что именно

было у Метнера новым и привлекательным в ситуации 1910-х годов. В творчестве Метнера автор статьи видит разительный контраст к наблюдающемуся повсюду увлечению «роскошной» красочностью. Он пишет: «...мы мечемся от пряных ароматов гармоний Скрябина к сверкающему оркестру Равеля, от ошеломляющей крикливости Р. Штрауса к тончайшим нюансам Дебюсси. В общем же у нас наблюдается явная склонность по возможности не обременять воспринимающего рассудка и... душевных сил, а доставлять пищу лишь чувствам, слуху»⁵⁰. Как думает автор статьи, Метнера отвергают главным образом из-за его «неживописности», и продолжает: «Меня же это качество, которое я не считаю ни недостатком, ни достоинством, а просто качеством, как я уже сказал выше, искренне к музыке Метнера влечет... главная причина моего устремления к неколоритному Метнеру в том, что отсутствие в его музыке красочности естественно получает возмещение в большей сжатости, углубленности и кинетической напряженности его мысли и в соответственном усложнении и утончении общей ткани его произведений, и, таким образом, усиливая процесс умственного восприятия, излишком красочной роскоши не рассеивает, не притупляет душевной впечатлительности»⁵¹.

Цитируемая статья имеет двоякую ценность. Во-первых, она явилась первой и на редкость проникательной характеристикой духа и стиля музыки Метнера (статья, наряду с общими соображениями, содержит ценнейшие наблюдения, касающиеся отдельных особенностей метнеровского стиля). Во-вторых, статья проливает свет на явление, именуемое «метнерианством». Границы этого явления более широки, нежели стиль Метнера, подражание ему или его прямые влияния.

И лучшее доказательство тому — творчество самого Мясковского. Совершенно очевидно, что Мясковский уже в молодые годы, а тем более в дальнейшем, шел своим путем, весьма непохожим на путь Метнера (хотя в образной сфере они иногда и соприкасались). И вме-

⁵⁰ Мясковский Н. Н. Метнер. Впечатления от его творческого облика. — В кн.: Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания. М., 1960, т. 2, с. 105.

⁵¹ Там же, с. 105—106.

сте с тем Мясковский во многом исходит именно от метнеровского принципа сжатия и углубления выразительности. Это свойство стиля Мясковского Асафьев очень удачно формулирует словами: «...вот дана простая мысль, а Мясковский, словно нарочно, делает ее «колючей» и схватить ее бывает порой так же трудно, как сорвать цветок шиповника»⁵². В очерке о стиле Мясковского я уже пытался показать, как эта «колючесть» проявляется в гармонии, в мелодике, в фактуре раннего Мясковского, как он обостряет, доводя до крайней экспрессивности, метнеровские приемы сгущения и концентрации материала⁵³.

8

Хорошо чувствуя недостаточность старой романтической стилистики для воплощения нового содержания, Метнер не был, однако, в состоянии сделать шаг в сторону более решительного реформаторства. Риск, сопряженный с таким шагом, пугал его гораздо больше, нежели сковывающее воздействие старых эстетических норм. Именно поэтому все усилия своего художественного мастерства Метнер, как уже говорилось выше, употребляет на сложную работу приспособления старого к новым запросам. Для него эта задача сопряжена была с особыми трудностями.

Существовало некоторое несоответствие между серьезностью, глубиной, душевной страстностью Метнера и явным недостатком у него лирической стихийности, подлинной масштабности мышления. Это принципиально отличало Метнера не только от Скрябина, который вырвался из старой романтики в мир совсем новой образности и нового стиля, но также и от Рахманинова, чье искусство обретало актуальность, мощно захватывало и покоряло слушателей-современников без коренных перемен в средствах и в стиле. Для художника не столько стихийного, сколько углубленно умственного и камерно-

⁵² Глебов Игорь (Б. В. Асафьев). Мясковский как симфонист. — В кн.: Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания, М., 1959, т. 1, с. 29.

⁵³ См. в той же книге, с. 42—69.

го, каким по природе своего дарования был Метнер, упомянутая выше задача едва ли осуществима была без некоторых чисто рассудочных ухищрений. А ухищрения эти не могли обойтись без жертв, которыми нередко оказывались естественность, непосредственность, драматургическая убедительность художественного целого. И здесь мы сталкиваемся с уязвимыми чертами стиля Метнера.

От этих ухищрений Метнер свободнее всего в экспозиционных разделах своих пьес, то есть где тема звучит впервые или возобновляется после некоторых отступлений. Одним словом — в ситуациях, исключающих опасность инертности или банальной простоты. Впрочем, любя и культивируя мелодически яркие, доходчивые и, в известном смысле, удивительно простые темы (снова напомним о теме среднего эпизода из «Утренней песни» во II цикле «Забытых мотивов»), Метнер вовсе не полагается здесь на «натуральную» красоту самой мелодии; он непременно снабжает тему какими-либо характерными штрихами, о чем в упомянутой статье хорошо сказал Н. Мясковский: в каждой из метнеровских тем «оказывается такой оборот, которым эти темы как бы цепляются за душу, за память; как метко выразился один знакомый мне музыкант, — большинство метнеровских тем обладают точно каким-то крючком»⁵⁴. Но когда экспозиция переходит в развитие, метнеровская «настороженность к простому» резко возрастает. Здесь ему необходимо каждый шаг сделать многозначительно-весомым, насытить интеллектуальными приметами, всемерно предохранить от гладкости, не дать темам увянуть, угаснуть в простой чувствительности или — боже упаси! — в чувственности. В этой гипотетической схеме нетрудно уловить источник новаторства Метнера. Но отсюда же проистекает и некоторая рассудочность его композиционной манеры.

Стремление Метнера к насыщенно-экспрессивной гармонизации, к плотной фактуре, к обилию средних голосов — все это приводит нередко к искусственному утяжелению ткани, то есть именно к той односторонней сложности, несбалансированной сложности, о которой он сам высказывается как о пороке новой музыки. Ту

⁵⁴ Мясковский Н. Н. Метнер. — Цит. изд., с. 110.

же роль играют сложные модуляционные планы метнеровских разработок, его сверхактивная и всегда детализированная тематическая работа. Сами по себе безусловно логичные, выполненные с блестящим мастерством, эти разработки нередко оставляют впечатление ненужной громоздкости. Среди произведений крупной формы у Метнера есть несколько подлинных шедевров, где соотношение образов, масштабов и всей драматургической концепции вызывает чувство полнейшей удовлетворенности (таковы, во всяком случае, «Реминисценца», соната g-moll, op. 22, «Трагическая соната», op. 39). Но как раз эти удачи подкрепляют мысль о преимущественной камерности дарования и мастерства Метнера. С самой выгодной стороны он проявлял себя в малых и «сжатых» формах, к числу которых относится и одночастная соната-поэма. Попытки выйти за эти рамки всегда в той или иной мере оказывались компромиссными, что особенно заметно в метнеровских фортепианных концертах.

Однако индивидуальные свойства дарования и художественного мышления композитора действовали в слиянии с теми обстоятельствами, которые обусловлены были его стилистическим направлением. Протестуя против разрушения искусства как гармонического целого, он сам не в состоянии был ни удержать гармонию, свойственную классике, ни завоевать новую целостность, опирающуюся на иные стилистические основы.

И все же главный, руководящий принцип Метнера (как и всех в той или иной мере родственных ему «классицистов» XX века) обнаруживает действенность и историческую перспективность. Это принцип глубокой и органической преемственности нового со старым, это вера в неисчерпаемость творческих сил искусства, если оно не отдает себя во власть субъективных прихотей и остается в ответе перед человеком и человеческим.

1946—1977. Публикуется впервые.

Я познакомился с Давиденко, еще будучи студентом Харьковской консерватории. Это было, по-видимому, в 1925—1926 учебном году, вскоре после организации московского Проколла.

Небесполезной, думается, будет краткая историческая справка. Производственный коллектив студентов научно-композиторского факультета Московской консерватории возник в апреле 1925 года. Это было добровольное студенческое объединение, формально не связанное с деятельностью консерватории, но, в сущности, преследовавшее ту же общую цель, что и организованная в 1924—1925 учебном году в МГК «производственная практика»¹. Марка Проколла воспроизводилась на всех нотных изданиях, которые предварительно обсуждались и были одобрены кружком.

Организаторами и участниками Проколла в первые годы его деятельности были: А. Давиденко, В. Белый, Б. Шехтер, М. Коваль, Н. Выгодский (композитор и органист), Н. Чемберджи, З. Левина, Д. Кабалевский, С. Рязов, В. Фере, А. Копосов, Н. Чаплыгин, В. Тарнопольский, Г. Брук, Б. Александров, Г. Литинский, В. Ферман, автор этих строк и др.

Своей главной задачей кружок считал приближение творчества к жизни, к идеям и настроениям новой эпохи, к запросам современной массовой аудитории. Это требовало преодоления привычных для композиторской среды представлений о стимулах, целях и средствах музыкального творчества. В 1927 году, сообщая о работе Проколла, В. Белый писал: «Нужно было поставить

¹ См. об этом в статье: Речменский Н. Производственная практика студентов МГК. — В кн.: Московская государственная консерватория. К десятилетию Октября. 1917—1927. М., 1927, с. 29—30.

перед каждым членом коллектива задачу органического преодоления, под тяжестью требований иного социального заказа, средств музыкального выражения, служивших ему раньше для передачи его внутренних, индивидуальных, интимных, внеобщественных переживаний»². Решительный сдвиг творчества от сферы «внутренних, индивидуальных, интимных» переживаний в сторону совсем иных стимулов таил в себе и большие трудности и опасность упрощения задач. Об этой опасности каждодневно свидетельствовали тогда многочисленные, чисто ремесленные произведения так называемой «агитмузыки». Однако Проколл объявил решительную борьбу против упрощенного понимания новых задач. Идею остроту содержания, массовость музыкального языка коллектив стремился сочетать со стилистическими исканиями, с элементами творческого новаторства. В цитированной уже статье В. Белый отметил, что избежать соблазнов надуманного экспериментаторства, а также «вульгарного упрощенчества и эклектизма в поисках понятного массам языка» можно было лишь в результате глубокого осознания выдвинутых жизнью задач — «глубокого отражения тех простых, героических, иногда скрытых настроений, которыми насыщены наши революционная действительность и революционное прошлое»³. Думаю, что в некоторых наиболее удачных произведениях проколлеров авторы стремились именно к этой цели.

На всю нашу харьковскую группу (Н. Коляду, А. Арнаутова, В. Борисова, меня и других) приезд Давиденко произвел большое впечатление. Московский гость показал нам первые проколлерские песни, свои собственные вокальные «плакаты» и сразу же заразил нас идеями нового кружка. Потом, с 1926—1927 учебного года, началось мое общение с Давиденко в Москве — в Проколле, в консерватории, в РАПМ, в наших музыкальных журналах; встречались и в домашней обстановке. Это общение, все более разностороннее и все более ценимое мною, продолжалось до того самого первомайского дня 1934 года, когда Давиденко вдруг не стало.

² В. Б. О производственном коллективе студентов-композиторов. — В кн.: Московская государственная консерватория. К десятилетию Октября, 1917—1927, с. 33.

³ Там же.

Людам, как известно, всегда хочется немного приукрасить, приподнять то хорошее, что пережито было в юные годы. Едва ли и я полностью свободен от этой подсознательно действующей потребности. Она ведь рождается из свойственного всем людям ощущения молодости как лучшей поры жизни. А в данном случае и время, о котором идет речь, было очень молодым, полным начинаний и надежд. И все же о Давиденко, как и о многом относящемся к той эпохе, я вспоминаю со сложным, смешанным чувством: события и переживания более поздних лет оставили неизгладимый след, и уже невозможно вновь ощутить былое сознанием и сердцем 20-х годов.

Но сознание и сердце тех лет реально существовали. И Давиденко, подобно многим его сверстникам, являлся их живым воплощением, притом на редкость цельным и органичным.

«Дух времени» увлекал многих, в разной степени окрашивая собой внутреннюю и внешнюю жизнь людей. Давиденко был из тех, кто носил «дух времени» в самом себе. То были его личные свойства человека, художника, деятеля, товарища. Отсюда, как мне кажется, его влияние на друзей, а впоследствии и на более широкую среду, с которой Давиденко тесно соприкасался как композитор, хоровик, как оратор и дирижер в массовых аудиториях, где он чувствовал себя абсолютно свободно и естественно.

Идеи, вокруг которых Давиденко объединил наш студенческий кружок, он пропагандировал с неизменностью и настойчивостью истинного руководителя. Но примечательно: в этой пропаганде не было ни тени доктринерства. Давиденко не любил теоретизировать, не важничал словами и формулами, совсем не склонен был апеллировать к каким-либо непререкаемым положениям или «установкам». Он влиял только своей убежденностью. Он заинтересованно, с темпераментом передавал свое собственное ощущение предмета или проблемы, ссылаясь на живые факты, впечатления, главным образом на опыт общения с массовой аудиторией.

Давиденко был инициатором всех коллективных работ Проколла. Я хорошо помню многочисленные обсуждения сборников песен для детей, педагогических фортепианных пьес, обработок песен каторги и ссылки

(все они были изданы и давно стали нотографической редкостью). Самой крупной из коллективных работ, можно сказать, кульминацией деятельности Проколла, была «гражданская оратория» «Путь Октября», созданная к десятилетию Октябрьской революции⁴.

Обсуждение всех этих и других сочинений постоянно перерастало в дискуссии широкого принципиального значения. Очень отрадно вспомнить атмосферу этих обсуждений. В них не было никакой «заданности», никакого влияния конъюнктуры или заранее принятого вывода, к которому во что бы то ни стало должен прийти ход дискуссии. Не было и никакого осторожничанья, той специфической обработки мыслей, где самое существенное упрятывается в толще общих фраз, трюизмов и нейтрализующих оговорок. А были очень горячие, очень заинтересованные, порою наивные и прямолинейные, но всегда одухотворенные большой общей целью поиски истины.

О чем же шла речь? Небесполезно, думаю, напомнить основные темы наших бесед и споров⁵. Одним из

⁴ Идею создания оратории выдвинул в январе 1927 года А. Давиденко; это зафиксировано в протоколе заседания кружка от 16 января 1927 г. (см. ниже примеч. 5). После долгих поисков формы и кропотливой работы над литературным текстом (использованы тексты М. Горького, А. Блока, В. Маяковского, В. Кириллова, П. Эднот, М. Шорина, Н. Кузнецова, Н. Асеева, Эриха Мюзама и др.) летом 1927 г. началось сочинение музыки. Осенью происходили многочисленные обсуждения отдельных номеров. Некоторые эпизоды представлялись в нескольких вариантах (например, хоры «Буревестник» З. Левиной и «Завод» М. Ковалю), многократно переделывались или сочинялись заново. В первоначальной редакции, рассчитанной на исполнение силами клубных кружков, оркестровая партия была заменена фортепиано, органом *ad libitum*, трубой и ударными инструментами. В этой редакции «Путь Октября» был впервые исполнен 18 декабря 1927 г. в Малом зале Московской консерватории (исполнители — объединенные хоровые коллективы нескольких московских клубов под управлением А. Давиденко). В этой же редакции был издан клавир оратории (М., 1928; это издание — единственное). В январе 1929 г. в Большом зале МГК (18 января) и в Большом театре СССР (21 января) по случаю Ленинских дней состоялись первые исполнения «Пути Октября» в окончательной редакции, то есть для хора (поющего и декламирующего), солистов и симфонического оркестра. Дирижировал Л. П. Штейнберг.

⁵ Опираюсь отчасти на память, но в еще большей степени на протоколы кружка, которые с большой добросовестностью и неутомимостью на протяжении ряда лет вел С. Н. Рязунов. С его разрешения я около 20 лет тому назад прочел эти ценные тетради и сделал для себя выписок.

центральных был вопрос о массовой песне и вообще о массовости советской музыки. Все или не все композиторы должны сочинять песни, всякое ли сочинение должно быть массовым по своей доходчивости? В какой связи должны находиться искомый стиль массовой песни и стиль других, более сложных жанров, в частности непрограммной инструментальной музыки? Все эти вопросы, и поныне не столь уж ясные, естественно, вызывали разногласия.

Мнение Давиденко, почти всегда главенствующее на наших диспутах, клонилось к тому, что работа над песней обязательна для всех без исключения молодых композиторов, независимо от индивидуальных склонностей, что для всех обязателен учет восприятия сегодняшней массовой аудитории. Отстаивая этот взгляд, Давиденко нередко впадал в фанатическую прямолинейность, упрощая сложные вопросы. Сказывались и особенности времени, и недостаточная зрелость в понимании некоторых явлений и процессов. Но очень убедительными и важными были исходные положения. Давиденко возражал против «двоемирия» в творческой жизни композитора: для себя и себе подобных — одно, на потребу окружающей жизни — другое; он настаивал на единстве творческой позиции. Песня и вообще массовая музыка, утверждал он, должна стать полноценной по творческому уровню, определенности стиля, техническому совершенству.

Новые задачи требовали специальных усилий, поскольку привычки и традиции интеллигентской композиторской среды менее всего роднили и органически связывали ее с массовыми жанрами.

Говоря об обязательности работы над песней, Давиденко вместе с тем стремился преодолеть принцип простого утилитаризма — тот «обслуживательский» подход к художественному творчеству, который был типичен для многих авторов «агитлитературы». Его волновала и судьба самой песни, и вопрос о стилистических путях советской музыки в целом. Процесс работы над песней, то есть над лаконичной и выразительной мелодией, где все «на виду», где нельзя укрыться в дебрях смутных, непроясненных настроений, где нужно «держат ответ» за каждую интонацию, — такую творческую самопроверку Давиденко считал исключительно важ-

ной, особенно для молодого композитора, формирующего свою технику.

Вместе с тем утверждалась важность и необходимость работы в области крупных форм, в частности хоровых. Высказывалось решительное возражение против упрощения хорового жанра, типичного для клубных музыкальных «агиток». Говорилось о том, что хоровое произведение для широкой аудитории должно находиться на самом высоком уровне композиторского мастерства. Давиденко нередко говорил о недопустимости упрощения техники «во что бы то ни стало», он ратовал за смелый экспериментальный отбор средств, направленный к созданию яркого и свежего выразительного эффекта. Он доказывал, что декоративная яркость и оригинальность скорее увлекут широкую аудиторию, чем намеренная «простота» некоторых вещей, специально предназначенных для массы.

Таким образом, любые обсуждения, касались ли они песни или крупных форм, всегда в той или иной мере были разговорами о главной общей проблеме — о стиле в связи с новым идейным содержанием музыки и ее предназначением.

Говорилось также о трактовке традиционно-народных интонаций в современной песне, о неприемлемости пассивного отношения к наследию старого фольклора, что порой сказывалось в предпочтении определенных, уже многократно использованных в прошлом интонаций и оборотов, главное же — в традиционализме гармонизации и хорового изложения. Штампы в этой области, которые часто именовались у нас «народническими», вызывали у Давиденко резкие возражения. С другой стороны, подчеркивалась жизненность новых интонационных источников: современной революционной песни, красноармейской песни, частушки, современной музыки в более широком смысле — элементов музыкального быта, а также впечатлений от жизни современного города с его новой звуковой палитрой и динамикой.

Наличие или отсутствие внутреннего соответствия между литературным текстом и интонационным материалом, между интонациями, избранным жанром и средствами их развития — вот постоянный мотив, вокруг которого вертелось обсуждение отдельных произведений. Нарушения такого соответствия, приводившие к фаль-

ши, к искусственности, к иллюзорности, Давиденко умел схватывать мгновенно, обнажал их с полной откровенностью. Были, конечно, обиды. Но Давиденко обладал удивительной способностью оставаться ласково-дружественным, даже нанося обиды. Хочется отметить также меткость суждений Бориса Шехтера и Виктора Белого, почти всегда содержательных и обоснованных. Критиковались всякие элементы эстетизации, украшательства, пустословия, риторики, чистого подражательства. Высказывались возражения против интонационной «сладости» и «прилизанности», против «романсности» и чрезмерной «уютности» музыки. Этого рода высказывания Давиденко обнаруживают тесную преемственную связь с мыслями его учителя А. Д. Кастальского. Не буду повторять здесь сказанное мною в работах, специально посвященных Кастальскому. Отмечу лишь, что Давиденко о многом судил точнее, реальнее, более конкретно представлял себе и источники нового музыкального языка, и пути стилистических исканий, диктуемых временем.

У Давиденко были свои особенно заметные полемические «пунктики». Любил он язвительно изобличать всякого рода субъективизмы, психологическую запутанность и культивирование этой запутанности. Считал обязательной полную ясность, отчет и перед собой, и перед другими, в чем было и много нравственно убедительного, и много прямолинейного. Пожалуй, больше всего не терпел он сентиментальности, лирической рыхлости, созерцательности, обывательской «приятности» музыки. Увлеченность чистой лирикой, даже самого высокого вкуса, вызывала у Давиденко некоторую подозрительность (думаю, потому, что он и в себе самом подавлял этот соблазн). Однажды, помню, он неожиданно появился у рояля в момент, когда я смаковал тему Баллады g-moll Грига. «А ты, оказывается, сентиментальный парень!» — заклеил он меня, лукаво улыбаясь, выражая одновременно и музыкантское понимание, и непоколебимую идейную принципиальность. В преодолении и своеобразной переплавке лирически-размягченных интонаций сам он шел все время впереди⁶ и

⁶ У меня до сих пор хранится один из ранних неизданных романсов Давиденко — «У меня для тебя столько ласковых слов»

безошибочно отмечал уступки, компромиссы в этом отношении у других. Эта линия критики очень импонировала, убеждала, манила пафосом «преодоления». Но здесь постоянно возникала другая, противоположная опасность — впасть в нарочитую безэмоциональность, сухость, умозрительность. Давиденко явно предпочитал эту вторую опасность первой. Однако его эстетическим идеалом вовсе не являлись ни умозрительность, ни аскетизм. Наоборот, его привлекала наивысшая степень напряженности и концентрированности чувства, но напряженность собранная, упруго-мужественная, как бы отжимающая всякое лирическое прекрасное и, конечно, несовместимая с экспрессией взвинченных чувств. Поэтому Давиденко весьма не любил чистую декларативность, громкую «призывность», лозунговость, за которыми нередко скрывались внутренняя пустота, незаинтересованность, безличность.

Сейчас, в свете истории, идеи и искания Проколла осознаются яснее, чем прежде. В этих исканиях романтика переплеталась с чрезвычайно добросовестным, нравственно ответственным отношением к реальности. Оба названных элемента, так же как и их причудливая смесь, очень типичны для своего времени.

Наше тогдашнее представление о массовой музыкальной аудитории было, как мне думается, идеализированным. Нам хотелось видеть ее монолитной, единой по своим эстетическим потребностям, а эти потребности — возвышенными, чистыми, идеально отвечающими нашему представлению о созидателях новой эпохи. Это во многом было благородной утопией. Она рождалась из ситуации, из общественных настроений тех лет, когда пестрая социальная среда, поднятая на поверхность событиями революции и гражданской войны, еще не дифференцировалась, а весеннее половодье революционного демократизма, жажда единения, товарищества, все-

(слова Н. К., дата: 26—28 апреля 1923 г.), посвященный «Леле», то есть Е. В. Тимофеевской, будущей жене. Романс написан в духе Рахманинова, Глиэра. Гармонически резкие штрихи и крутые модуляционные сдвиги (в чем уже сказывается личный вкус Давиденко) все же не преодолевают здесь общей лирической традиционности. Но уже в середине 20-х годов Давиденко, насколько мне известно, в таком стиле не писал.

общих контактов перекрывали собой внутренние сложности среды и культуры.

Успех благороднейших по своему интонационному строю песен Давиденко действительно вспыхивал в огромных и разнообразных аудиториях — я неоднократно являлся свидетелем этому. Но так бывало лишь на протяжении немногих лет. Процессы самоопределения и кристаллизации вкусов шли своим путем, история многое уточняла, переоценивала, отбирала. Обнаруживалось, что песни типа давиденковских ровно настолько теряли в своей массовой распространенности, насколько они были очищены, облагорожены, эстетически и идейно приподняты над эмпирией массового музыкального быта. Это чувствовал в начале 30-х годов и сам Давиденко. Его последние опыты в области лирической песни и песни-романса были, как известно, попытками приблизиться к реальным потребностям слушателя. Но ни Давиденко, ни другие, кто пытался впоследствии соединить общительность, широкую контактность песни со строгим эстетическим отбором средств, не были в полной мере победителями. Чем более строгим был эстетический «фильтр», тем более ограниченной оказывалась реальная аудитория песни. На широком фронте массового восприятия «отфильтрованная» стилистика явно не выдерживала соревнования с массовой музыкой иного рода, иного происхождения. Имею в виду тот песенный и эстрадный стиль (вполне сформировавшийся уже в 30-е годы), который без стеснения, не мудрствуя лукаво, высвобождал музыкальную бытовую стихию со всей ее разносторонностью, эклектичностью, пестротой вкуса. Отбросив чувствительный вкусовой «фильтр», музыка этого рода обнаружила необычайную «хватку» и небывалую массовость воздействия.

Задача творческого овладения бытовой музыкальной стихией на основе понимания ее действительной природы, ее реальных закономерностей и социальных источников оказалась гораздо более сложной, чем это рисовалось молодым энтузиастам 20-х годов. И все же основная цель, о которой постоянно твердил Давиденко, — достигнуть высокого в русле общезначимого — поныне остается чрезвычайно важной.

Рядом с элементами утопическими заметна и большая трезвость в отношении Давиденко к окружающей

его музыкально-творческой действительности. Эта трезвость проявлялась и в отталкивании, и в притяжении. Он был острокритичен ко всему, в чем замечал подделку, имитацию, ремесленный штамп, критичен особенно потому, что в профессиональной среде все эти компромиссы принимались с большой терпимостью и взаимопрощением. Но у него был и весьма широкий круг симпатий — тяготение к разнообразным источникам, из которых можно почерпнуть что-то ценное для осуществления новых, жизненно важных творческих замыслов.

В своих вокальных «плакатах», затем в массовых песнях и хорах Давиденко культивировал интонации мужественной ораторской речи; в гармоническом колорите композитор добивался скупости, терпкости, звуковой «шершавости», как бы намеренно противопоставленной всякой «приятности» и чувственной красоте. Это были тяготения, эстетически родственные стиху Маяковского. Где видел он соответствующие этой цели музыкальные источники и средства? Как уже упоминалось, важным источником были новые элементы народного творчества (песни гражданской войны и революционной улицы). Вместе с тем здесь, сознательно или интуитивно, образовывался тесный контакт с некоторыми исканиями и находками элитарной «левой» музыки. Имею в виду, во-первых, поиски повышенно выразительных интонаций, в остроте, угловатости, негладкости которых заключалось преодоление чувствительности, сентиментальности. Во-вторых, терпкость гармонического колорита, которая достигалась часто освежением традиционных ладов, свободным построением аккордов, основывавшихся и на новом составе лада, и на новом отношении к диссонансу. Очень характерны для многих сочинений проколовцев аккорды кварто-секундового строения; прибавлением больших секунд к любому аккорду многие из нас явно злоупотребляли. В этих кварто-секундовых аккордах легко заметить стремление воссоздать в очищенном виде старые народные лады, и русские, и другие (как, например, в давиденковских обработках чеченских народных песен). Здесь, очевидно, было соприкосновение с некоторыми открытиями «новой музыки» в области архаического фольклора; на важность этого источника указывал Кастальский, отмечая, в частности, ценность опытов Стравинского и Прокофьева. Но

кварто-секундовые гармонии выражали еще одну стилистическую тенденцию времени: стремление скрыть или обновить традиционную функциональность аккордов. Ведь такова была одна из целей, ради которой многие, притом весьма разные композиторы XX века — от Дебюсси до Прокофьева — так часто применяли аккорды нетерцового строения или аккорды со всевозможными «добавочными» звуками, маскирующими традиционную терцовость. В-третьих, я имею в виду некоторые композиционные черты: краткость и насыщенность тематизма, принцип свободного чередования «кадров», рапсодичность крупной формы; в одной из наших с Давиденко дискуссий он настойчиво и убедительно доказывал, что свободная рапсодичность формы не противоречит идеалу монументальности и симфонической цельности произведения⁷.

Богатые возможности открывались в области новой музыкальной изобразительности, декоративности и, как я уже упоминал, в освоении новых «натуральных» элементов жизни (звуки и ритмы современного города). Всем этим определялось значение для молодых композиторов исканий Стравинского, Бартока, Прокофьева, Хиндемита, наследия Дебюсси, Равеля, Скрябина (Малера мы почти не знали).

В нашем кружке к этим композиторам существовал живейший интерес, несмотря на критическое отношение к тому, что обобщенно называлось «модернизмом» или «современничеством». Критиковали отъединенность, интеллигентский аристократизм среды, тяготевшей к «левой» музыке; и хотя теоретически не отдавали себе отчета в многосторонности этой «левизны», в сложности происходящих здесь процессов, практически, в чисто музыкальном плане улавливали и усваивали, как могли, ее ценные элементы. Хорошо помню заинтересованное отношение Давиденко к импрессионистам, к Стравинскому, в музыке которых он особенно ценил образную конкретность, декоративность, гибкую новаторскую форму. Он часто ссылался на «Петрушку», вспоминал также Прокофьева, находя, что, например, марш из «Трех

⁷ Фрагменты из писем Давиденко на эту тему см. в кн.: Александр Давиденко. Воспоминания. Статьи. Материалы. Сост. Н. Мартьянов. Л., 1968, с. 141—143.

апельсинов» — образец музыки одновременно и высоко-оригинальной, и очень доходчивой. Помню общий сочувственный интерес проколовцев к остроумным характеристическим миниатюрам С. Рязова, увлекавшегося партитурами Стравинского. Поисками новейших музыкально-декоративных эффектов отмечена была работа над «Путем Октября».

Далеко не все в этих поисках было убедительным, но они отразили нечто весьма типичное и нужное для своего времени.

Нам очень импонировал экспрессивный, патетический стиль некоторых произведений В. Белого, где ощущалась связь и со Скрябиным, и с ранним Мясковским. Правда, его фортепианные сонаты критиковались за «субъективность», недоходчивость. Но было очевидно, что получивший в те годы широкое признание и известность вокальный монолог Белого «26» (один из номеров «Пути Октября») возник из того же стилистического источника. Нам нравилась также скупая, внутренне напряженная, но сдержанная манера письма Б. Шехтера, роднившая его с Метнером и опять-таки с Мясковским. Нравились импрессионистские штрихи, обостренная характерность в ранних песнях М. Коваля, богатое ощущение оркестрового колорита у Н. Чемберджи, хорошо знавшего инструментальную музыку новых стилей.

Эти контакты с музыкой XX века были очень естественны. Впоследствии, на рубеже 20—30-х годов, все более прямолинейная и односторонняя оценка в нашей критике крупнейших композиторов века несколько затормозила, нарушила процесс усвоения ценного в мировом опыте современной музыки. Еще более резким было влияние критики конца 40-х — начала 50-х годов. Но исторический процесс не останавливался. И во многих, самых значительных произведениях советских композиторов, относящихся к 30—40-м годам, — в частности, Прокофьева, Шостаковича, Мясковского — преемственные связи с большими магистральными путями мировой музыки XX века вновь и вновь давали о себе знать.

Вместе с тем отношение Давиденко к разнообразным стилистическим традициям, как современным, так и старым, было постоянной самопроверкой, отбором, непо-

средственно связанными с его собственными творческими задачами. В 1932 году, упорно работая над ораторией «Красная площадь», Давиденко особенно много размышляет об опыте классиков, в частности, об изучении классических крупных форм. «Здесь вы, дорогие наши теоретики, сели в лужу, — пишет он мне. — До сих пор ничем не помогли... Я хочу тебе предложить взяться за серьезное исследование о Чайковском. Ты прав, что мы «промазали» его во многом положительное значение для нас. Тут непочатый край работы и вместе с тем — очень актуальная проблема»⁸. Еще более интересно и симптоматично его высказывание от того же 1932 года в письме к Л. Лебединскому. «Со времени же работы над массовыми песнями, — вспоминает Давиденко, — стал искать художественной выразительности в простейших средствах. После Вагнера, Ребикова, Дебюсси, Скрябина и, наконец, Прокофьева потянуло на Глинку, Чайковского, Бетховена. Хотя, признаюсь, последним меньше всего увлекался. И вот теперь, в поисках глубокого в простом, яркости образа — в сжатой форме, часто срываешься, ибо тот критерий, который был раньше, поколеблен, нового пока еще нет...»⁹.

*

Я иногда просматриваю старые фотографии. Гляжу на Давиденко — очень молодого, но и очень серьезного, с умным и лукаво-добрым прищуром. Думаю, каким он был бы сегодня, на восьмом десятке? Таким ли для наших дней, каким был для тех, давно прошедших? Гадать об этом трудно. Но идеи, желания, которыми он жил, конечно, могут быть осмыслены с точки зрения нового времени; это явилось бы их закреплением, их продолжающейся жизнью.

Неоднократно, в разные годы пытался я изучить и подытожить опыт нашего кружка. И всякий раз через какое-то время найденные формулировки казались мне устаревшими, в лучшем случае — компромиссными или неполными.

⁸ В кн.: Александр Давиденко, цит. изд., с. 142—143.

⁹ Цит. по ст.: Лебединский Л. Письмо. — Музыкальная жизнь, 1969, № 10, с. 17.

История проясняет и очищает опыт гораздо быстрее, чем это удастся сделать современникам. И поныне эта задача представляется мне очень заманчивой и нужной. Кому бы ни довелось выполнить ее, главное — суметь освободиться от власти готовых истин, от всевозможных предрассудков, которых накопилось великое множество. Только непредвзятое обращение к первоисточникам может приоткрыть и показать в истинном свете эту страничку истории. Конечно, это лишь скромный эпизод, но во многом очень характерный и поучительный.

Очерк в сборнике «Александр Давиденко». Л., 1968.

Шостакович несколько раз обращался к сюжетам и текстам Шекспира. Не забыты до сих пор его симфонические фрагменты к акимовскому спектаклю «Гамлет» начала 30-х годов. В музыке к одноименному фильму Г. Козинцева (1964) зрелый Шостакович дал уже не только блестящие иллюстрации к пьесе, но и развитую музыкальную концепцию сюжета. Эта музыка, по верному замечанию В. Комиссаржевского, «нерв картины»; она на каждом шагу заставляет чувствовать шекспировскую тревожность, скрытый трагизм, коварную изнанку жизни...

И все же, размышляя на тему Шекспир — Шостакович, менее всего думаешь о музыке к «Гамлету», так же как и о музыке к 66-му сонету, созданной композитором в 1942 году. «Шекспировское» в Шостаковиче — это прежде всего большие трагедийные замыслы его симфоний, это «Катерина Измайлова», это Трио, некоторые струнные квартеты, это вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии».

«Шекспировское» русло музыки, отмеченное именами Моцарта и Бетховена, Берлиоза и Верди, Мусоргского и Чайковского, далеко не всегда связано было с непосредственным обращением к творчеству великого драматурга. Сейчас, в середине XX века, мир, пожалуй, не знает более яркого продолжателя шекспировской традиции, чем Шостакович. Масштабность его идей, охват огромного жизненного материала, и всегда в напряженном, остросовременном ракурсе, динамизм, «взрывчатость» мысли и чувства, активность, пристрастность его авторской позиции и в отрицании, и в приятии разного в жизни — в этом и еще во многом другом Шостакович близок творцу «Гамлета» и «Лира».

«Вечный Шекспир» — не только неумирающая художественная сила его пьес. Это и его «ключ» искусства, который, как и все гениальные открытия человеческой мысли, продолжает служить познанию нового. Сейчас, как и в прошлом, Шекспир рядом, рука об руку с теми, кто пробивается к новому, насущно и объективно необходимому. Он в самом центре непрекращающейся схватки за художественную правду нашего времени.

*

Каким должен быть истинный Гамлет — слабым или сильным, «гамлетизирующим» или действенным, пессимистом или оптимистом? В наши дни театр уже не выдвигает эту искусственную дилемму с обнаженной прямолинейностью. На сцене уже невозможен ни отъединенный от мира, погруженный в кошмары внутренней жизни Гамлет Михаила Чехова, ни «бодрый», не ведающий сомнений борец за престол из спектакля Н. Акимова. Шекспир понят сейчас неизмеримо глубже, полнее — и благодаря новым творческим завоеваниям сцены, интуиции выдающихся актеров, и благодаря работам наших шекспиристов. Но не следует слишком обольщаться. Спор, связанный с отмеченной выше дилеммой, отнюдь не исчерпан, методология, порождающая антишекспировское «или — или», очень живуча.

«За» или «против» диалектики художественного познания жизни (конечно, «за» не только на словах и не с помощью той коварной казуистики, которая намеренно стирает грани противоположных решений) — этот спор все еще сопутствует жизни шекспировского наследия. Но его сфера гораздо более широка. Музыканты и любители музыки то и дело вовлекаются в этот спор, когда речь идет о «шекспировском» в творчестве Шостаковича.

Как характерны вопросы, недоумения, предостерегающие советы некоторых критиков Шостаковича, например, в спорах о его Восьмой и Десятой симфониях¹. Глубина, масштаб, мастерство — да, это несомненно. Но достаточно ли сбалансированы «свет» и «тени»? И каков

¹ Здесь и далее, приводя суждения критиков, я не намерен цитировать. Я только вспоминаю и суммирую то, что слышал, читал, переживал как свидетель и участник многих диспутов.

герой? Почему так много страданий и размышлений? Что это — слабость, безволие, продукт неотрегулированной субъективной впечатлительности или, быть может, стремление запечатлеть неприкрашенную жизненную правду? Неощутима прочная точка опоры, и очень сомнителен идейный итог. В самом деле: на одной чаше весов настроения, становление мысли, изображение зла и душевная боль, порою смятенность, на другой же нечто наивно-мечтательное, прозрачное. Нет мощного противовеса позитивного...

Как жаль, что арбитром в этих и подобных спорах не мог явиться Вильям Шекспир или хотя бы глубокий знаток и смелый (не страдающий излишней «гибкостью») истолкователь его творчества!

Гамлет медлит не потому, что он слаб, или безответствен, или эгоцентричен, но только потому, что сверх меры наделен силой мысли и чувством гражданского долга. Чудовищная подозрительность и жестокость, до которых доходит Отелло, — результат его необычайной доверчивости и доброты. Об этих кажущихся парадоксах сегодня можно прочесть уже не только в исследованиях, но и в учебниках и популярных брошюрах. Но они — эти мнимые противоречия — и сегодня ужасают заурядного моралиста. Точно так же, как мучительно злит его образ Фальстафа, обжоры, плута и циника, дважды воспетого (Шекспиром и Верди) за истинное чувство жизни, блеск и обаяние ума.

Все исторические аналогии условны и относительны. Вряд ли нужно разжевывать эту общеизвестную истину только для того, чтобы меня не упрекнули в ее забвении. Я помню о ней. И все же уверен: поверять настоящее великим опытом прошлого — дело бесполезное.

Шостакович всегда «шекспиризирует», вовлекая нас в сложную и одновременно простую, как сама жизнь, цепь причин и следствий. Не будем искать у него ту однолинейную мертвую «правильность», которая рождает бодрых Гамлетов и кровожадных Отелло. Если душа художника, говоря словами Гейне, центр мира, если она отягчена большой совестью, если ей «до всего есть дело», — она не избавляет себя ни от страданий, ни от углубленной мысли. Она терпеливо вглядывается в себя, анализирует — словом, «медлит» — именно потому, что активна. И в ней так трепещет, беспокоится

личное потому, что оно сверх меры захвачено общим, волнующе современным. Вот почему скорбь у Шостаковича всегда сурова, масштабна, несколько не похожа на «страдальчество».

Заметим, что «злое» в его музыке (например, в скерцо Восьмой и Десятой симфоний, в финале Трио, в скерцо Третьего квартета) — одновременно и рождаемая им боль, и яростное, неистовое сопротивление. Как часто эти разные грани образа ускользают из поля зрения критиков (согласно распространенному недоразумению, музыкальные образы бывают либо положительными, либо отрицательными, а драматическая конфликтность заключается в прямом и очевидном столкновении этих антагонистических образов). Ускользает обычно и истинная сущность некоторых наиболее глубоких по содержанию финалов. С финалами у критики особенно много хлопот. И в рассуждениях на эту тему со всей неприглядностью выступает метод определения оптимизма при помощи арифметического подсчета: чего больше, мажора или минора, медленной или быстрой музыки, громкой или тихой. Что осталось бы от оптимизма Шекспира, если бы с этими критериями подойти к его трагедиям?! И если бы гибель Ромео и Джульетты, Дездемоны и Отелло расценивалась как неверие в победоносную силу жизни!..

Хочется в этой связи привести строки нашего выдающегося шекспироведа А. А. Аникста: «Шекспир не говорит людям: жизнь хороша потому, что в ней нет зла и бедствий, а человек прекрасен, когда он счастлив. Его драмы полны катастроф: погибают отдельные люди, падают династии, рушатся государства, но в море бед, под ударами стрел и пращей судьбы обнаруживается красота и величие человека, победа того, что составляет самую сущность его, победа человеческого духа»².

Шостакович не раз завершал свои симфонические произведения музыкой, исполненной мужества, воли, героического подъема (вспомним Пятую, Седьмую симфонии). Эти финалы явились важными, но вовсе не решающими элементами всей концепции; последняя, конечно,

² Аникст А. Шекспир — народный писатель. — Шекспировский сборник. М., 1958, с. 24.

определялась общей направленностью произведений, их духом, «голосом автора», который всюду, о чем бы ни шла речь, звучит в этих произведениях как голос гражданина и воинствующего гуманиста. И поскольку это так, композитор никогда не связывал себя одной-единственной композиционной схемой, завершая свои циклы по-разному. При том обостренном ощущении ценности жизни, которое пронизывает собой все трагедийные симфонии Шостаковича, для него, быть может, особенно нужными и в известном смысле особенно радикальными являлись как раз «негромкие» финалы. Зрелая душа и мысль художника, пройдя сквозь лабиринты многих жизненных «неразрешенностей», устремляются к очень важному, самому обнадеживающему — к неумирающей красоте и доброте истинно человеческого. Ведь в них и только в них свет будущего, оправдание жертв, стимул борьбы; в них и источник глубочайшей веры в жизнь.

Недавно Шостакович вновь с истинно шекопировской силой увлек слушателей (и, кажется, на этот раз всех без исключения) в финале Тринадцатой симфонии. Хлесткий сатирический «плакат о карьеристах» — на первый взгляд странное завершение глубокой по содержанию симфонии. Странное, если бы не контрастный музыкальный рефрен этой части. Язвительный памфлет композитор сопоставил с необычайной по красоте темой «просветления» — будто звучит голос доброго сказочника, утешителя и провидца. И вокруг «подмостков», где еще разыгрываются «сцены из жизни», начинает вибрировать свет далеких горизонтов, приоткрываются необозримые дали...

Вспоминаю хор недоумений по поводу Девятой симфонии Шостаковича. «Веселость или озорная насмешка (над кем, над чем)? Праздничность или шутовские кунштюки? Что это вообще, стилизация, «маска» или лицо героя? И, опять-таки, что за финал?!» Помню, что такого рода сомнения и высказывания надолго затормозили восприятие этой чудесной, ювелирно тонкой партитуры мастера.

Здесь, как и в аналогичных случаях, критиков сбили с толку своеобразие и чисто шекспировская многоплановость произведения. Жизнерадостность первой послевоенной симфонии Шостаковича (1945) проявилась не

в форме победной торжественности (в одной из газет новинку анонсировали как «симфонию победы», ее еще почти никто не слышал), но и не в виде досужего «простого веселья». Композитор избрал комедийный аспект очень типичного для него сложного содержания. И хотя Шостакович не впервые выступал в этом жанре, Девятая симфония оказалась крепким орешком для истолкователей.

М. Морозов приводит многочисленные примеры сложной семантики шекопировской речи³. В одном речевом обороте Шекспир нередко совмещает разные смыслы — и прямой, практически-действенный, и косвенный: аллегорический, намекающий или художественно (метафорически) обостряющий слово. Исследователи Шекспира отмечают его столь же богатую систему соединения жанров: трагическое обнаруживается в смешном, умное в «глупом», то есть в комедийно лицедействующем. Шекспир виртуозно пользовался опосредованной «вторичной» выразительностью «сцены на сцене» (например, в «Укрощении строптивой»). Он ощущал особенную острую чувствительность «границ жанра» и умел увлечь зрителя моментами неожиданных переключений — когда, например, в блестящем словесном турнире, в каскаде остроумия начинает просвечивать сердечная взволнованность или когда фантастика, стилизация оборачиваются живой страстью, злободневной конкретностью.

В Девятой симфонии много подобных сосуществований, переключений, игры на парадоксальных контрастах. Увлекательная «всамделишная» веселость незаметно становится «комедией веселья», где одновременно с бурлящей жизнерадостностью выступает юмор, пародирующий простоватое и банальное. В скерцо — стремительный бег и веселый ветер, свистящий в ушах, но в какой-то неуловимый момент это уже ветер тревоги... Эффектный танец (середина скерцо) дразнит чувственной красотой и одновременно волнует скрытым драматизмом. Величавая сосредоточенность в эпизоде «надгробного слова» (четвертая часть) будто насильно, кощунственно вовлекается в развязно-бойкое, галопирующее движение финала. Здесь опять возникает «комедия ве-

³ Морозов М. Избр. статьи и переводы. М., 1954.

селья»: беззаботность окрашена пародийным юмором; это кривое зеркало беззаботности, способной в какой-то момент стать идиотизмом бездумности и самодовольной пошлости. И в то же время это стихия истинного веселья, в которой побеждает увлекательная энергия, романтика молодых сил и надежд. Перед нами разные грани, разные потенции единого целого — в их живом взаимодействии, в их противоборстве и парадоксальном сосуществовании — реальность «человеческой комедии» жизни... Это отнюдь не идейный комментарий к симфонии (она гораздо богаче и сложнее). Я отмечаю лишь несколько штрихов, которыми хочу подчеркнуть шекспировское у Шостаковича, всегда ведущее его в толщу жизненного материала.

*

Исследователи давно отмечали «музыкальность» искусства Шекспира. Указывалось, в частности, на близость шекспировской драматургии законам музыкальной формы. Отто Людвиг усматривал в построении пьес великого драматурга нечто родственное сонатному аллегро с его контрастами двух тем, разработкой, возвращением первоначального тематического материала (отчасти перевоплощенного) в репризе⁴. В такого рода прямых аналогиях есть некоторая натяжка. Но несомненно, что шекспировские драматические контрасты, нарастания и спады напряжения, разрядки, иерархически соподчиненные кульминации — все это очень напоминает композиции драматических симфоний и сонат.

Этот факт невозможно объяснить только взаимовлиянием искусств, хотя оно всегда существовало и хотя воздействие Шекспира на музыку, особенно в XIX веке, было очень значительным. Мне кажется, здесь большую роль сыграло глубокое внутреннее родство театра и музыки — двух временных искусств, всегда имеющих дело с жизненным процессом. И театр, и музыка учились у жизни законам развития, вырабатывая и совершенствуя, в сущности, одну и ту же модель драматического действия. И то, что становилось художественно правдивым слепком с натуры, что отражало естественное движение мысли и чувства, объективно-

⁴ Ludvig Otto. Shakespeare-Studien. Leipzig, 1872.

закономерную связь явлений, оказывалось и наиболее естественным, действенным и для восприятия. Так побеждала и побеждает именно реалистическая драматургия. Побеждает та дальновидная и расчетливая планировка действия, которую Б. Асафьев метко назвал «мастерством на захват внимания»⁵.

Следует уточнить мысль о единой драматургической модели жизни. Она была и остается единой только в своем отношении к самым общим изначальным закономерностям процессов, к законам природы. Но она постоянно меняется под влиянием нового в жизни и нового в психологии восприятия.

Гайдн и Моцарт были великими музыкальными драматургами. Многие в их искусстве до сих пор служит необходимейшей «алгеброй» композиторской техники. Но уже в начале XIX века подражание этим мастерам оказывалось немощным; по словам Роберта Шумана, оно способно было рождать «лишь жалкие силуэты напудренных париков Гайдна и Моцарта, но без тех голов, на которых эти парики сидели»⁶. Шекспиром музыки стал Бетховен. О его дерзком вторжении Шуман писал: «Вскоре здесь появляется молодой Бетховен, задыхающийся, смущенный и растерянный, с беспорядочно всклокоченными волосами, с обнаженной прудью и челом подобный Гамлету, — все дивятся чудаку. Но в бальном зале ему тесно и скучно, и он охотнее устремляется в темноту, бежит, не разбирая дороги, рыча на моду и церемониал, но при этом обходит цветок, чтобы его не растоптать»⁷. Бетховен внес в музыкальную драматургию совершенно новые, неведомые до того времени масштабы, совсем иную напряженность, истинно шекспировский пафос больших страстей и могучих характеров.

Однако глубокие почитатели Бетховена — Берлиоз и Лист — «шекспиризировали» по-своему, обостряя конкретную образность музыки, расширяя шкалу психологических оттенков, усиливая драматические контрасты. Чайковский писал о Бетховене: «Я преклоняюсь перед

⁵ Асафьев Б. О направленности формы у Чайковского. — В кн.: Сов. музыка. М., 1945, сб. 3, с. 7.

⁶ Шуман Роберт. О музыке и музыкантах. — Собр. статей. М., 1978, т. 2-А, с. 236.

⁷ Там же. М., 1975, т. 1, с. 182.

величием некоторых его произведений, но я не люблю Бетховена»⁸. Автор «Патетической симфонии» создавал свою модель жизненной драмы, показав с небывалой еще полнотой процесс развития чувств, глубину скорби и силу романтического порыва.

Разумеется, и в наше время искусство «шекопиризирует» по-новому. Это новое прежде всего отразило современный уровень познания мира. В искусстве новые возможности и новые потребности познания заявляют о себе не менее определенно, чем в науке. В необычайной степени утончилась культура анализа, то есть различения конкретного, дифференцированного, индивидуального; в такой же степени повысилась способность к интеграции, синтезу, интеллектуальному обобщению, к восприятию элементов в движении и взаимодействии, то есть в диалектическом единстве. Все это в огромной мере повысило познавательные возможности искусства. Новое обусловлено и тем, что искусство XX века столкнулось с беспримерно сложной проблематикой, с необычайными по напряженности и по масштабу трагедиями жизни.

Современное проявление «шекспировского» и имел в виду Асафьев, когда писал по поводу Восьмой симфонии Шостаковича: «То, что происходит, что свершается в симфониях Шостаковича,— живое отражение гроз и бурь настоящего времени, а сам он, словно шекспировский Просперо, превращает наблюдаемое в звукообразы еще неслыханной наэлектризованности: будто это не музыка, а нервный ток мощной напряженности. В этом и заключается притягательная сила, магия такого искусства...»⁹

Но пестрое, разноречивое искусство XX века определяет свое отношение к моделям жизни очень по-разному. В тех направлениях современной зарубежной музыки, которые культивируют самодовлеющую конструктивность, лишая искусство реальной образности, драматической конфликтности, или уводят музыку в сферу самодовлеющих сонористических эффектов,— во всех этих направлениях резко выражена антишекспировская

⁸ Дневники П. И. Чайковского. М.; Пг., 1923, с. 212.

⁹ Асафьев Б. Восьмая симфония Шостаковича. — В кн.: Асафьев Б. В. Избр. труды. М., 1957, т. 5, с. 128.

тенденция. Попытка спасти личность от нивелирующего конформизма, освободив ее от этической ответственности, эмансипировав ее от человека и человеческого, основана на иллюзии и самообмане¹⁰.

Существовала также иллюзорность, которую можно было бы выразить саркастическим изречением Козьмы Прутков: «Хочешь быть счастливым, будь им». Упрощенное представление о реальных жизненных процессах, благодущие, склонное принимать чаемое за сущее, — все это имело самое непосредственное отношение к восприятию современного искусства. Вероятно, такого рода прямолинейность или благодущие и порождали некоторые мотивы, звучавшие в долголетних спорах о Шостаковиче. Выше я уже отмечал характерные вопросы и недоумения, возникавшие в этих спорах. На них красноречивее всего ответило время, жизнь музыки Шостаковича. А ответ подтвердил правоту художника, и этическую, и эстетическую.

Западная «левая» критика воспринимала Шостаковича как композитора хотя и выдающегося, но не по времени эмоционального, патетичного. Его связь с традициями классического симфонизма XIX века отмечалась с укором, как симптом творческой деградации ком-

¹⁰ Конечно, следует учитывать, что в искусстве многое бывает неоднозначным. Иногда, например, самостоятельную роль приобретает напряженность отрицания, движение наперекор ленивой инертности, равнодушной лояльности. В подчеркнуто жесткой манере письма, в гиперболической «антисентиментальности», в холодноватой сдержанности, которая противопоставлена прямодушному излиянию чувств, порою дает о себе знать неустроенность, неконтактность человека с миром, и в этом скрыта внутренняя возможность «прорыва» к человеческому, социальному.

Но всегда ли реализуется такая возможность? Увы, граница, которая отделяет глубоко мотивированный и плодотворный для искусства эксперимент от эгоцентрического своеволия, от губительного разрушительства, нередко бывает зыбкой, трудноуловимой. Возникает ситуация, когда благородная решимость всегда отстаивать в искусстве живое, развивающееся оказывается коварно обманутой. Любое «новое» по привычке, по инерции все еще кажется «прогрессивным», импонирующе «смелым», между тем многое уже давно стало миражом прогресса, ложной приманкой. И здесь жизнь требует совсем иной смелости — трезвого взгляда вглубь, терпеливой самопроверки, многих и многих переоценок, неподвластных и не усыпляемых никакими предубеждениями.

позитора, которая, начиная с Пятой симфонии, усиливалась¹¹.

Легко заметить, что критические стрелы, шедшие из разных точек, чаще всего попадали в одну и ту же цель. А этот «район попадания» — бескомпромиссный реализм Шостаковича. Критиков не устраивал антисхематизм его творчества, его неистощимый интерес и приверженность к жизни, какова она есть, его художническая и этическая ответственность перед людьми, перед миром. Критиков особенно не устраивала его жажда познать мировую реальность как сложную, противоречивую, неуравновешенную; не устраивала вся вообще атмосфера произведений Шостаковича — беспокойная, нервно-подвижная, чреватая то вспышками протеста или глубочайшей боли, то взрывами сарказма.

Откуда эта недобрая подозрительность и настороженность к искусству трагического накала? Мне кажется, прав А. Аникст, когда он в связи с проблемой шекспировской трагедии пишет: «Боязнь трагического — типичная черта мещанства. Собственно, она обратная сторона равнодушия к человеческим судьбам. Если мне хорошо, рассуждает обыватель, значит, никто не имеет права быть несчастным. Он же предполагает, что наличие индивидуальных несчастий — не предмет искусства. Это, дескать, нетипично. Но укажите ему на страдания и жертвы столь массовые, что считать их случайностью уже просто невозможно, и он ответит вам, что не следует растравлять и без того кровоточащие раны»¹².

Оптимизм в борьбе за лучшее будущее человечества, конечно же, не имеет ничего общего с иллюзорностью, с идеалом уравновешенности и невозмутимости, будто бы свидетельствующими о силе и стойкости. Наоборот, культ иллюзии, вера в магическую силу внушения — неопровержимые признаки внутренней неуверен-

¹¹ Характерно высказывание Х. Х. Штуккеншмидта. По его мнению, уже в 30-е годы автор «Катерины Измайловой» впадает в традиционализм. С этого времени, сетует Штуккеншмидт, для Шостаковича, как и для всей советской музыки, «образцами все более становятся Чайковский и Бетховен» (Stuckenschmidt H. H. Neue Musik, Zweiter Band, Zwischen den beiden Kriegen. Berlin, 1951, S. 221).

¹² Аникст А. О «системе» Шекспира. — Новый мир, 1964, № 4, с. 238.

ности. В конечном счете, боязнь соприкоснуться со сложной правдой жизни есть капитуляция перед ее реальностью, неверие в возможность, познавая, управлять жизнью, менять ее основы. Но обыватель близорук. Ему нужна эрзац-правда на потребу дня. Он любит пышно разглагольствовать о будущем, но все его помыслы только о спокойствии и относительной стабильности дня сегодняшнего.

Светлый взгляд в будущее — это, между прочим, вера в то, что человек никогда не успокоится, что каждый отвоеванный рубеж явится для него исходной точкой новых атак и битв, а значит, и новых преодолений с их напряженностью, с их муками и радостями. Такова, думается мне, основа для решения вопроса: «быть или не быть» сегодня Шекспиру. Не высокочтимому, изучаемому и прославляемому классику литературы — о судьбе этого Шекспира никто не спорит. Быть ли Шекспиру и «шекспировскому» наших дней?

Об этом труднее всего договориться на языке теоретических споров — уж слишком запутаны некоторые эстетические вопросы. Но это на каждом шагу решает живое искусство, его аудитория, его судьба и роль в жизни поколений. «Шекспировское» продолжает пульсировать в театре, в литературе, в музыке. Оно мощно утверждает себя в творчестве всегда беспокойного Шостаковича.

Статья в сборнике «Дмитрий Шостакович». М., 1967.

ИЗ ОТКЛИКОВ НА ПЕРВЫЕ ИСПОЛНЕНИЯ

Д. Шостакович. Восьмая симфония¹

Впервые исполнена Восьмая симфония Шостаковича. Оригинальнейший композитор современности, автор одного из самых глубоких произведений о наших днях — Ленинградской симфонии, приковавшей к советской музыке внимание всего культурного человечества, выступил с новой монументальной партитурой. Значительность этого факта сказалась и в той особой одухотворенности и художественной тщательности, с какой исполнял симфонию Государственный симфонический оркестр СССР под управлением Евгения Мравинского, и в атмосфере глубокой сосредоточенности, царившей в зале с первого же момента звучания симфонии.

Вряд ли кто-нибудь из слушателей, каковы бы ни были его музыкальные вкусы, мог не почувствовать масштабов, внутренней силы и идейной значительности развернувшегося перед ним музыкального действия. В отличие от Седьмой в этой новой симфонии мало внешнеассоциативных признаков, дающих повод к прямому сюжетному истолкованию. Но могут ли быть сомнения в том, что композитор и здесь затрагивает самые жгучие, волнующие проблемы современности!

В сущности, здесь те же полюсы идейного содержания, что и в Седьмой: бесстрашное обнажение трагического (как страдания, как объективного, внеличного «зла») и романтика «горных вершин» человеческого духа.

В первой части есть и чистая, духовно просветленная лирика, и нарастающий скрежет меди, топот бара-

¹ Симфония № 8 ор. 65, c-moll, 1943. Первое исполнение 4 ноября 1943 г., Москва, Гос. симфонический оркестр СССР, дирижер Е. А. Мравинский (рецензия написана в день премьеры под непосредственным впечатлением от генеральной репетиции и концерта).

бана, сухие ритмы марша, до гримасы искажающие образ красоты, и взрыв гневной, протестующей силы. В дальнейшем этот сложный комплекс расщепляется на ряд более однородных и шире развернутых образов. Вторая часть — выражение грубой силы автоматизма. Злая, гротескная изнанка основного образа дана в маршонеточной буффонаде трио. Третья часть — род «инфернального» скерцо в остросовременном истолковании. Непрерывное, неотвратимое движение «робота», механического чудовища. Действие разворачивается без эмоциональных комментариев, и в этой сухости подачи, обнажающей кощунственность происходящего, — потрясающая сила авторского замысла. Середина скерцо (жуткий «военизированный» *Dance macabre*) едва ли не самый впечатляющий эпизод симфонии. Пассакалья — момент глубокого размышления, состояние потрясенной души, вопрошающей, ищущей, пытливо вглядывающейся... Пятая часть, как и финал Квинтета Шостаковича, — образ светлой юношеской мечты, влюбленности в жизнь, растворяющих в себе драматизм и злой скепсис.

Таковы общие контуры симфонии — произведения остросовременного, вполне конкретного по своим образам, но лишь в минимальной степени поддающегося литературно-программной расшифровке.

Уже в своей Пятой симфонии Шостакович выступил как художник современного трагедийного жанра. Здесь в центре был ищущий Человек — со скорбью, с величавым раздумьем, со страстной верой в жизнь. Композитор писал тогда: «У нас иногда возникает вопрос о законности самого жанра трагедии в советском искусстве. Но при этом подлинную трагедийность смешивают с обреченностью, пессимизмом. Я думаю, что советская трагедия как жанр имеет полное право на существование. Но содержание ее должно быть пронизано положительной идеей, подобно, например, жизнеутверждающему пафосу шекспировских трагедий»².

В Седьмой симфонии трагический пафос прозвучал еще острее, чем в Пятой. Мы увидели здесь Зверя войны, но также и поднявшегося во весь рост Человека. Сейчас Зверь войны смертельно ранен. Мы видим уже

² Шостакович Д. Мой творческий ответ. — Веч. Москва, 1938, 25 янв.

края нависшей над миром мрачной тучи и светлый горизонт будущего. Но не только сегодня, когда стихия войны еще бушует, нанося рану за раной, также и завтра человек нашего времени будет пристально вглядываться в картину происшедшего, будет черпать силу и оптимизм в глубоком, бесстрашном осознании трагедии своей эпохи. То, что в Седьмой было начертано крупным плакатным штрихом, раскрыто теперь более детально: мы видим не только контуры чудовища, но вглядываемся в его страшные черты, в его дымящиеся кровавые следы. Отсюда еще бо́льшая трагическая сгущенность Восьмой симфонии, но отсюда же и особенная романтическая приподнятость ее положительных образов. Отсюда высокий оптимизм ее финала, говорящий, подобно античному искусству, о вечном утре жизни.

Процесс восприятия симфонии сложен, в ней много неподатливого, идущего наперекор привычкам слухового сознания, канонам музыкальной эстетики. И, в сущности, разноречивость ее оценок — факт более естественный, чем мнимая бесспорность других вещей Шостаковича.

Вполне вероятно, что трудность восприятия Восьмой симфонии связана с некоторыми особенностями ее драматургии. После интенсивного развития действия в первых трех частях и грандиозной кульминации в Скерцо музыка очень долго остается статичной и к тому же весьма детализированной по своему рисунку. Предел растяжимости такого рода созерцательных «погружений», быть может, кое-где нарушен, и внимание слушателя не всегда остается на одинаковом уровне напряжения.

И все же не это главное. Трудность восприятия симфонии обусловлена прежде всего сгущенностью ее содержания. Пафос добра дан здесь главным образом как пафос обнажения зла. Симфония не рассчитана ни на легкость усвоения, ни на то, чтобы ублажать душу, как не рассчитаны на это «Ад» Данте или «Братья Карамазовы» Достоевского.

Другая причина трудности — острое своеобразие языка Шостаковича. Можно любить и не любить эту музыку, но нужно отдавать себе отчет в том, что ее язык органически связан с ее идейным содержанием. В своеобразном рисунке его мелодий, всегда идущих не так,

как того ожидает инертный, ленивый слух, в специфической терпкости и «неуютности» его гармоний, в возбужденности звуковых нарастаний, в резчайших контрастах бурного движения и самоуглубленного созерцания — во всем этом заключена самая сущность идей и образов Шостаковича. Без этих, по-новому острых и напряженных средств музыкального искусства Шостакович не был бы самим собой.

Перед нами сложное искусство небывало сложной эпохи. Можно ли сетовать на художника — творца этого искусства — за то, что он нас заставляет иной раз пройти сквозь колючие изгороди, заглянуть на «дно» и ощутить холод вершин!

«ССК СССР. Информационный сборник», 1944, № 5—6.

Д. Шостакович. Девятая симфония¹

Симфония сочинена в августе текущего года. Мне посчастливилось жить в это время вблизи композитора (Дом творчества ССК в Иванове) и наблюдать процесс создания симфонии. За свой рабочий столик в палисаднике около коттеджа Шостакович присаживался обычно по утрам на два-три часа. Сочиняя без инструмента, он делал вначале схематические эскизы (фиксируя лишь ведущие голоса), а затем сразу набело записывал данную часть в виде партитуры. Ювелирно отделанное произведение создавалось с удивительной легкостью и быстротой. Первая часть закончена 5 августа в Москве, вторая 12-го, третья 20-го, четвертая 21-го и финал 30-го того же месяца в Иванове.

Новая симфония и по масштабу, и по содержанию очень непохожа на непосредственно предшествующие ей симфонические партитуры Шостаковича. Но именно поэтому следует подчеркнуть, что композитор остается здесь самим собой, ни на шаг не отклоняясь от главных магистралей своего творчества. Мир легкой комедийно-

¹ Симфония № 9 ор. 70, Es-dur, 1945. Первые исполнения: 3 ноября 1945 г., Ленинград, оркестр Ленинградской филармонии, дирижер Е. А. Мравинский; 20 ноября 1945 г., Москва, Государственный симфонический оркестр, дирижер Е. А. Мравинский.

сти с уклоном к пародии и гротеску всегда был близок Шостаковичу. Вспомним остроумное скерцо-галоп из его Первой симфонии, вспомним оперу «Нос», балет «Золотой век» со знаменитой гротескной Полькой. Нередко острая ирония принимала у Шостаковича формы озорной издевки, и критика склонна была упрекать его в бездушном нигилизме. Но творчество композитора показало, что его «мефистофельство» неразрывно связано с его «фаустианством». Особая острота и дерзость его иронии рождались из того же источника, что и особая романтическая приподнятость и душевная чистота его лирических образов. Не случайно эти два начала уживались рядом во многих произведениях Шостаковича. Напомню такие контрасты, как нежный вальс и кричаще комедийный финал в Фортепианном концерте № 1, как фортепианные прелюдии *es-moll* и *cis-moll*, предвосхищающие самое глубокое и сокровенное в современном Шостаковиче, и здесь же рядом озорная прелюдия *h-moll*. Конечно и то и другое могло родиться лишь в душе художника, одаренного острым критицизмом, в душе, вечно взбудораженной и ищущей. Эти стороны сохранили свою силу и в творчестве Шостаковича наших дней.

Однако на новом этапе развития они претерпели существенные изменения. В буффонаде сгладились плакатные преувеличения и дерзкое «ниспровергательство». Лирика стала глубже и теплее. Возросла строгость вкуса, уравновешенность и гармоничность средств выражения. Сблизились между собой крайние полюсы, обнаружив глубокое внутреннее единство того, что прежде могло казаться парадоксально противоречивым.

Комедийное и наивно-детское, острая скерцозность и лирика «светлой печали» с приближением к пасторальности — все это объединилось в целостный мир романтики Шостаковича — мир, который стал антитезой трагедийным и углубленно философским моментам его произведений. В различных аспектах эта романтика живет во всех его крупных произведениях — от Пятой симфонии (вторая тема первой части, вся вторая часть, тема с арфой из Largo) до финала Восьмой, в первых двух квартетах и в фортепианном квинтете.

Такова «родословная» Девятой симфонии — нового и, быть может, наиболее кристаллического воплощения «мо-

цартианства» Шостаковича. Этим и определяется значение новой партитуры, масштаб которой как факта духовной культуры несонизмерим с ее скромными внешними рамками.

Из статьи «Девятая симфония Дмитрия Шостаковича».
— *«Хроника советской музыки», изд. ВОКС, 1945, № 9*
(отзыв на первые исполнения Девятой симфонии
в четырехручном переложении).

...Оркестровое исполнение симфонии под управлением Евгения Мравинского намного обогатило впечатление от ее первых проигрываний на фортепиано — обнаружились замечательные детали рисунка, совсем иным стал пульс симфонического развития. В оркестровом звучании эта лирическая «симфония-скерцо» (так удачно назвал ее один из критиков) воспринимается как произведение еще более значительное, чем это могло показаться на первый взгляд... При внешней простоте и доходчивости содержания Девятая симфония обладает той степенью художественной красоты и одухотворенности, которая позволяет прикоснуться к драгоценным жизненным истокам искусства. Этим и определяется глубокое впечатление от премьеры.

...Мравинский превосходно ощущает природу юмора Шостаковича. Об этом стоит вспомнить, так как премьера Девятой симфонии вновь оживила споры о гротеске Шостаковича, о его парадоксальных контрастах «серьезного» и «несерьезного». Думается, что сущность этих контрастов понять сейчас легче, чем раньше. Рост и созревание художественной личности композитора показали, что он, конечно же, всегда «серьезен», но отнюдь не однообразен и не прямолинеен в выборе аспектов, жанров, выразительных средств. Активность художника непременно влечет к активности восприятия, к «сотворчеству»; иначе говоря, к готовности и способности воспринять собственно художественный замысел автора. Ибо только при этом условии постигается особенное, индивидуальное открытие автора. Именно на этом пути мы и приближаемся к миру творческих открытий Шостаковича... Интерпретация Девятой симфонии Евгением Мравинским лишний раз показывает целеустремленность внутренних побуждений, единство стиля Шостако-

вича при удивительном многообразии художественных средств.

*Из рецензии «Первые исполнения
Девятой симфонии Д. Шостаковича».
— «Советское искусство», 1945, 30 ноября.*

Н. Мясковский. Девятый квартет¹

Тонкая, интеллектуально одухотворенная лирика Мясковского — область, где концентрируется наиболее ценное в его современном творчестве. К ней относятся лучшие страницы его последних симфоний — от *fis-moll'*ных обрамляющих частей Двадцать первой до медленной части Двадцать четвертой. К ней же принадлежат почти все его камерные произведения последних лет — от лермонтовских романсов до Девятого квартета — произведения, которые по свежести вдохновения и выразительности опережают многие из созданных параллельно симфонических партитур.

В Девятом квартете с необычайной кристалличностью воплотились индивидуальные свойства лирики Мясковского: суровая нежность, суровая задушевность, чувство, из которого отжато все натуралистически чувственное, настроение почти торжественное в своей сосредоточенности и чистоте.

Прекрасны обе темы первой части. В основной теме, помимо обаятельной мелодической мысли, есть оригинальное, замаскированное голосоведением тональное сопоставление: *d-moll* и *cis-moll*. В этой же части, а особенно во второй — замечательная пластическая красота мелодики и всего горизонтального движения ткани. Вторая часть, при большом богатстве материала и протяженности мысли, на редкость монолитна, благодаря чему сознание ни на миг не отрывается от течения музыки. Миниатюрное, летучее скерцо в середине этой части — звуковой шедевр, который можно сравнить лишь с классическими образцами в музыке этого рода. Финал квартета кажется менее органичным по темати-

¹ Струнный квартет № 9 оп. 62, *d-moll*, 1943. Первое исполнение 30 октября 1943 г., Москва, Гос. квартет им. Бетховена.

ческому составу. Не ощущаешь внутренней необходимости в этом несколько неожиданном сопоставлении оригинальной и фольклорной тематики. Однако основной образ финала с его размашисто-темпераментным рисунком хорошо завершает, увенчивает все произведение.

«ССК СССР. Информационный сборник», 1944, № 5—6.

Н. Мясковский. Одиннадцатый квартет¹

Квартет озаглавлен «Воспоминания» и развивает некоторые из образов музыкального прошлого композитора. Музыка овеяна настроением мягкой элегичности и отличается тем подлинно камерным изяществом, тем тончайшим ощущением меры, которые свойственны всем современным партитурам Мясковского. В первой части квартета царит атмосфера светлой и прозрачной пасторальности; вторая — печальный, с оттенком романтической таинственности романс-повествование; третья часть — тоже лирическая, но более оживленная и грациозная, в духе излюбленных русскими поэтами и композиторами вальсов-воспоминаний (тема из романса «Прости! — мы не встретимся боле» на стихи Лермонтова); четвертая часть — изящный праздничный хоровод.

По своей обаятельной непосредственности, по отточенности формы партитура Мясковского не уступает его Девятому квартету. И в новом квартете очарование исходит прежде всего от удивительной пластической красоты мелодий, естественно напевных и вместе с тем подвижных напряженным внутренним током инструментального развития. Музыка все время согрета живым романтическим чувством, тем более драгоценным, что в нем постоянно присутствует строгий контроль художественного интеллекта и вкуса. Простота, обретенная композитором как свойство высокой творческой зрелости, не только не исключила из арсенала его средств изысканных стилистических «сложностей», но, наоборот, придала этим последним убедительность и художественную красоту.

*Новинки камерной музыки. — «Советское искусство», 1946,
15 февр., № 8 (992).*

¹ Струнный квартет № 11 op. 67, № 2, Es-dur, 1945. Первое исполнение 15 декабря 1945 г., Москва, Гос. квартет им. Бетховена.

Проникнутый во всех частях народным колоритом, Третий квартет проще недавно исполнявшегося Второго. Но это лишь подчеркивает его стилистическую свежесть.

Русский стиль Александра — это стиль русского композитора, у которого за плечами не только народная песня и классика прошлого века, но и многое из того, что прибавило начало нового столетия; имею в виду, в частности, позднего Римского-Корсакова, Лядова, Стравинского. У Александра есть принципиальная новизна в ощущении русской национальной образности, есть индивидуальное преломление материала.

Прелесть этой музыки в том, что она приподнята над наивно прямолинейным эмоционализмом «натуры». Вернее говоря, в ней заметна наивность более высокого порядка — та, которая составляет преимущество детского или тонко-артистического восприятия перед восприятием заурядно-трезвого взрослого.

В первой части и в финале — ладово-гармоническая зыбкость и бесконечное круговращение простых хоро-водных попевок. Как будто непринужденно веселая игра, и вместе с тем — что-то от завораживающей игры-магии. В скерцо крайние части характерны и фантастичны; в центральном эпизоде есть интригующая, сказочная таинственность. Но особенно привлекательна своей изысканной простотой третья часть — «Песня». Здесь одинаково ценны и целомудренно-лирическая мелодия, и изящная хроматизированная ткань сопровождения.

Автор как нельзя более далек от пассивной традиционности, но он также не склонен превращать фольклорные элементы в предмет пародии или национально-архаической экзотики.

«ССК СССР. Информационный сборник», 1944, № 5—6.

¹ Струнный квартет № 3 ор. 55, А-dur, 1942. Первое исполнение 30 октября 1943 г., Москва, Гос. квартет им. Бетховена.

В. Шебалин.
Шестой квартет ¹

Общая конструктивная идея произведения, отточенность выражения нередко у Шебалина играют большую роль, чем чувственная или эмоциональная прелесть самого материала. Богатство интеллектуальной работы, архитектурная красота — вот что является часто объектом эстетического восприятия в его музыке. Интересно следить за тем, как развиваются прочные, точно отлитые из упругого металла темы Шебалина, как постепенно возникает все стройное и изящное здание его произведения. В этом смысле все четыре части нового квартета оставляют одинаково цельное впечатление.

По художественной яркости на первом месте хочется поставить Анданте — благородную, светлую элегию. Блестяще написано скерцо; особенно же запоминается средний эпизод скерцо с характерным скоморошьим наигрышем. Такие эпизоды впечатляют у Шебалина не только благодаря мастерскому выполнению, но и в результате той мудрой экономии, с какой композитор пользуется всякого рода характерными звуковыми эффектами. В финале энергичный ритмический пульс все время сочетается с широкой напевностью. С естественностью, доступной лишь зрелому мастерству, Шебалин синтезирует здесь интонации почти всех частей квартета.

«ССК СССР. Информационный сборник», 1944, № 5—6.

С. Прокофьев.
«Игрок»

Удивительная биография музыки Прокофьева, которую он сам будто предсказал в своем «Гадком утенке», продолжается. Композитор, чье имя уже давно признано, все еще открывает себя, и то, что лишь вчера казалось в нем странным, даже «гадким», обнаруживает сегодня красоту и мощь лебединых крыльев... Об этом невольно думалось после недавнего исполнения оперы «Игрок» в Колонном зале Дома союзов. Ведь мы впер-

¹ Струнный квартет № 6 оп. 34, h-moll, 1943. Первое исполнение 16 января 1944 г., Москва, Гос. квартет им. Бетховена.

вые слышали выдающееся произведение Прокофьева, созданное около полувека тому назад¹.

«Вот — дивное дарование! Огненное, живительное, брызжащее силой, бодростью, мужественной волей и увлекающее непосредственностью творчества»² — так писал о молодом Сергее Прокофьеве Б. Асафьев. Путь Прокофьева, как нельзя лучше подтвердивший эти слова, был непрерывной борьбой за утверждение нового в искусстве. Композитор побеждал в этой борьбе потому, что новое являлось для него не суетной модой, не погоней за внешним эффектом, но трудом «разведчика недр» художественной правды. Вот почему, поражая и вызывая споры, музыка Прокофьева все глубже и глубже входила в жизнь, в повседневный музыкальный репертуар.

Сейчас уже не может быть сомнений в том, что Прокофьев — один из сильнейших продолжателей русской классической оперы. Уже в «Игроке» с новой силой проявились такие коренные свойства русской оперы, как портретность и правдивая психологичность. Но особенно активно развивается в нем открытая для музыки Даргомыжским и Мусоргским область сатиры, обличения социального зла и уродства.

Примечательно, что Прокофьев впервые в истории оперы обращается к Достоевскому. Почему потянуло его к этому, казалось бы, столь немusыкальному источнику (Достоевский на редкость суров, неподатлив для музыки в ее старых, наиболее привычных аспектах)? Вспоминая о том, как во время работы над «Игроком» мать укоряла его за резкость музыки, композитор замечает, что эти звучания были ему необходимы: «...мой поиски сильного языка достигали цели в моментах сильных эмоций или насмешки»³. Достоевский с его беспощадным сарказмом, с его необычайной психологической напряженностью помогал проявиться некоторым собст-

¹ «Игрок» ор. 24 сочинен в 1915—1916 гг., переделан в 1927 г. Премьера состоялась 29 апреля 1929 г. в Брюсселе (Королевский театр «Ла Моннез»). Премьерой на русском языке явилось концертное исполнение в Москве коллективом Всесоюзного радиовещания под управлением Г. Рождественского 7 и 15 декабря 1963 г.

² Глебов Игорь [Б. В. Асафьев]. Из недавно пережитого (Сергей Прокофьев). Цит. по кн.: С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания, М., 1956, с. 161.

³ Прокофьев С. С. Автобиография. — В кн.: С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. М., 1956, с. 36—37.

венным склонностям Прокофьева и особенно его поновому острой, язвительной насмешливости.

В «Игроке» сарказм Прокофьева хлещет с яростной силой, разоблачая нарисованную в романе «рулеточную сволочь» — всех этих проматывающих состояние бездельников, подличающих «маркизишек», продажных красавиц, чванливых титулованных ничтожеств. Так же, как и Достоевский, композитор обвиняет их устами прямодушной Бабуленьки, атакует страстной ненавистью тех, кто является жертвами уродливой среды, — бедного учителя Алексея и бесприданницы Полины. Но критицизм оперы прежде всего — в голосе ее автора, то есть в остроте сатирического изображения, какой музыка и музыкальный театр едва ли могли бы достигнуть в XIX веке.

Любовь Алексея и Полины, противопоставленная страшному, бесчеловечному миру Рулетенбурга, — трагична. Ведь оба они, многократно «униженные и оскорбленные», изранены этим миром, отчасти изуродованы им и обречены на гибель. Отсюда столь типичная для героев Достоевского досадная и мучительная логика поступков — всегда наперекор счастью (и всегда наперекор наивному ожиданию благополучной развязки там, где по законам жизни ее быть не может). К сожалению, в либретто «Игрока» несколько скомкана и слишком рано оборвана любовно-психологическая линия романа. Разрыв влюбленных в момент, когда обстоятельства наконец сблизили их, судьба Алексея, фатально сраженного манией игрока, — все это остается в опере недостаточно мотивированным и не до конца ясным. И все же Прокофьев дает почувствовать глубокую человечность, силу страсти своих героев. Не только в диалогах Алексея и Полины, но и во всей опере господствует и непрерывно возрастает та самая взволнованность, тот же вихрь событий и чувств, которые так неудержимо захватывают в произведении Достоевского. А в некоторых кульминационных эпизодах «музыка действия» возвышается до замечательной романтической лирики, открывающей глубокую внутреннюю сущность изображаемого.

Весь этот мир напряженных чувств — очень единый и в гневных атаках на окружающую пошлость и подлость, и в горьких исповедях, порывах, внезапных пере-

ломах и контрастах настроений, он-то, этот мир взыскательных, бунтующих душ, и является «положительным героем» произведения, средоточием его нравственного пафоса. «Игрок» — одно из первых ярко гуманистических произведений молодого Прокофьева.

Музыка этой оперы так же динамична, как и ее сюжет. «Кадры» музыкально-театрального действия сменяют друг друга с быстротой и интенсивностью, буквально не дающими дух перевести. Каждый «кадр» властно захватывает внимание своей характерностью. Кажется, нет границ прокофьевской изобретательности и способности переводить на язык музыки все, что видит глаз и подмечает наблюдательный ум. Только слушая эту музыку, уже как бы видишь и важничающего пустомелью-генерала, и юлящего маркиза, и властную, прямо сидящую в своем кресле Бабуленьку.

В «Игроке» композитор как будто полемизирует с традиционной оперной формой и особенно с привычкой слушать оперу, благодушно любясь «красивыми местами». Вся музыка «Игрока» основана только на «чрезвычайных», сверхнапряженных выразительных приемах, а наполненность ее образными характеристиками отличается особенной «густотой». В более поздние годы Прокофьев не считал обязательной такую уплотненность изложения. В «Семене Котко», «Войне и мире», «Дуэнье» музыкальная драматургия более разнообразна, и от гибкого чередования (иногда удивительного синтеза) многообразных средств оперного искусства прокофьевский принцип театральной действенности всегда выигрывает. И все же радиопостановка «Игрока» убеждает, что это произведение не только ступень в творческом развитии ее автора, но и самостоятельно ценная, выдающаяся по своей художественной силе русская опера XX века.

Трудности исполнения «Игрока» очень велики, прежде всего из-за непривычной сложности его вокальных партий. Исполнители не только прочли богатый и сложный музыкальный текст, но и донесли до слушателя его живую образность. Это большой, творческий труд артистов, постановщиков и прежде всего дирижера Геннадия Рождественского.

*«Неделя» (воскресное приложение к газете «Известия»),
1964, № 3, 12—18 янв.*

Вспоминается зима 1922/23 года. Нейгауз сыграл тогда в двух концертах все десять сонат Скрябина. Для многих слушателей моего поколения это было открытием и Скрябина, и Нейгауза. И невозможно было отделить одно от другого. Скрябинская пламенность, дерзко атакующая мужественность и одновременно эфирность, фантастическая легкость, весь скрябинский мир с его стремительными взлетами, томлениями и «вибрациями» духа — все это, казалось, исходило от личной настроенности и воли исполнителя, от его собственного вкуса и даже от его внешности. Нейгауз будто не исполнял Скрябина, но тут же на эстраде «сочинял» его музыку. Много позднее я понял, что это впечатление было не случайным, что способность полностью, безраздельно отдавать себя миру исполняемой музыки, проникаться ее особенным пафосом — характерная черта Нейгауза-артиста. И что эта черта глубоко связана с его общим отношением к жизни и к искусству.

Психология исполнительского искусства — явление сложное, не всегда до конца осознаваемое. Мы слушаем иногда исполнителя, обладающего законченным, уверенным мастерством, виртуозным блеском, профессиональной эрудицией и еще многими другими достоинствами. Но мы не ощущаем в нем артистической личности. В других случаях индивидуальность артиста выражена с полной отчетливостью, в ней есть сила, даже гениальная мощь. Но характер и власть этой художественной личности таковы, что увлекает прежде всего она сама; именно ее специфический темперамент, ее пафос окрашивает собою все исполняемое; если такой артист одновременно является и резко индивидуальным композитором (каковым, например, был Скрябин), то ему

лучше всего удастся интерпретация самого себя. Бывает и так: перед нами артист с яркой индивидуальностью, но при этом источник его творчества очень широк; неиссякаемое увлечение и восхищение самим искусством, точнее говоря, жизнью, воплощенной в искусстве, — вот главный внутренний стимул его творчества. Он индивидуален, но не субъективен, он одержим личной творческой страстью, но это личное не что иное, как особенный дар принадлежать общему, умение без конца переживать «чудо» искусства и заражать этим чувством других.

Именно к этому последнему типу художников принадлежит Нейгауз. Множество раз, слушая игру Генриха Густавовича и беседуя с ним, я видел его неиссякаемую способность воспринимать искусство со свежестью «первой любви». Об этом свидетельствует и он сам: «Я иногда сам себе удивляюсь, да и присутствующие в классе, вероятно, удивлялись, что при работе с учеником, скажем, над Баркаролой Шопена (которую я уже проходил сотни раз), при углублении в ее неслыханные красоты... я при этой чисто разъяснительной, аналитической работе часто впадаю в инфантильный восторг и с трудом удерживаю слезы от радости, что такое чудо существует на свете. Но ничего удивительного в этом нет. К красоте искусства нельзя «привыкнуть», как нельзя привыкнуть, отнестись равнодушно к красоте майского утра, безлунной летней ночи с мириадами звезд и тем более к душевной красоте человека, которая и есть первопричина и источник великих дел в искусстве»¹.

Профессиональная культура и техника, профессиональная деловитость — без этого, конечно, невозможно настоящее художественное мастерство, немыслимо создание ценностей искусства. Но в профессионализме всегда таится большая опасность: возможность перемещения акцента с творческого созидания на «делание» искусства. Такое перемещение — путь к образованию профессиональной рутины. Нередко под накопившимся постепенно (и незаметно) слоем рутины уже едва про-

¹ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. 3-е изд. М., 1967, с. 197. В дальнейшем ссылки на это издание даются в основном тексте в скобках.

щупывается, а то и вовсе замирает живой пульс творчества.

Дар одухотворенного восприятия искусства уберет Нейгауза от такой опасности. Нечасто встретишь крупного артиста-профессионала, кто бы так, как Генрих Густавович, был свободен от мертвящей стороны профессионализма. И это явилось счастливым обстоятельством не только в его личной творческой жизни. Для нескольких поколений современников Нейгауза его трактовка ряда композиторов оказалась в известном смысле «проверкой истины». Когда хочешь себе представить «естественного» Баха, Бетховена, Шопена, Шумана, Брамса, Скрябина, то есть представить себе облик музыки этих композиторов без напластований разных исполнительских манер, без выдуманных догм того или иного стиля, без музейно-академической скуки, иначе говоря, если хочешь расчистить старый холст так, чтобы на нем засверкали во всей своей чистоте и скромности авторские мазки, — тогда начинаешь воображать: а как бы сыграл это Нейгауз? Как бы он внутренне настроился, как бы душевно собрался для этой музыки и даже — как бы выглядел и как бы прикоснулся к клавиатуре...

Естественность — это столь простое, обиходное понятие применительно к художественной интерпретации — одна из наименее изученных проблем. Нейгауз часто возвращался к ней, пытался осознать ее в широком философском плане. Он верил в объективно существующие природные основы художественного мировосприятия, чем и объяснял необычайную власть искусства над людьми. Эти основы в свою очередь рассматривались им как подсознательная эмоциональная окраска всякого общения с миром, от будничного до самого высокого. Художник — тот, кто особенным образом концентрирует это общечеловеческое, природно человеческое восприятие мира. Творческий акт артиста есть изначальное схватывание духовной сущности произведения, точно так же как творческий акт композитора — концентрация этой духовной сущности из «разбавленных» эмпирических впечатлений, доступных всем людям. И уже как вторая, подчиненная стадия происходит реализация этой схваченной сущности, то есть познание, прочувствованное «облекается плотью», становится мастерским исполнением.

Артист, который не столько самоутверждается, сколько отдает себя исполняемому, достигает максимальной естественности по той причине, что преодолевает все средостения, все, что может отделить его от исполняемого, внести нечто постороннее, придуманное. Но естественность и простота, как их понимает Нейгауз, не вполне соответствуют обиходному пониманию этих слов. В искусстве это, конечно, и раскованность, и непосредственность, но еще в большей мере напряженность, пребывание «на острие ножа». Чем более преодолена дистанция между артистом и произведением, тем он естественнее, но и тем более оказывается во власти непосредственных импульсов, артистической стихии. А этой последней может противостоять только ни на миг не ослабевающая воля, выдержка, самоконтроль. Баланс этих двух сил — труднодостижимый идеал. Нейгауз часто достигал его. Но необычайная импульсивность его натуры порою нарушала баланс, что и было причиной некоторой неровности его исполнения.

Общение с Нейгаузом увлекательно не только тогда, когда он играет, но и когда говорит об искусстве. Широта его знаний в различных областях культуры огромна. Но особенно важно, что знания для него не кладезь профессорской учености, а живая атмосфера мысли современного человека. Он «свой брат» на больших путях человеческого духа. И когда в его богатых аналогиях и обобщениях звучат имена Гете и Пушкина, Рафаэля, Данте и Блока, чувствуется, что все они для него реально действующие соратники в родном деле искусства, творимого сегодня.

Широта мышления и постоянные экскурсы за пределы музыки соединяются у Нейгауза с огромным и романтически окрашенным интересом к специфическим вопросам своего искусства. Его глубоко интересует не только «душа», но и «ум» музыки, ее структура и техника, иначе говоря, секрет того, «как это сделано». В беседах с учениками он доискивается, «почему это так прекрасно, почему это место нас так волнует» и как в материи самой музыки найти подтверждение и усиленное объяснение пережитого художественного впечатления. Нейгауз любит вспоминать известные слова Пушкина: «Вдохновение есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий,

следственно, и объяснению оных». По этому поводу он замечает: «Тот, кто только переживает искусство, остается навсегда любителем, кто только размышляет о нем, будет исследователем-музыковедом; исполнителю необходим синтез тезы и антитезы: живейшего восприятия и соображения» (с. 197).

Едва ли можно лучше рассказать о взглядах Нейгауза-педагога, разъяснить, что такое «школа Нейгауза», чем он это сам сделал в своей книге «Об искусстве фортепианной игры». Мне довелось наблюдать процесс создания этой книги и участвовать в подготовке ее первого издания. Характерно, что автор постоянно испытывал неловкость от того, что, фиксируя свой опыт, он придает ему форму, быть может, слишком дидактическую. Ему казалось иногда, что наиболее привычное для него живое общение с учащимся, став книжным текстом, превратится в догматическую методику. Этого слова он вообще недолго любил и побаивался. В главе «О звуке» он написал, потом зачеркнул следующие строки: «Когда я пишу слово «методика» в сопоставлении со словом «искусство», в моей душе поневоле возникает некий ропот — не вяжутся как-то эти два слова!» В том же зачеркнутом абзаце автор разъясняет, что если согласен прибегнуть к понятию «методика», то лишь потому, что в фортепианной игре «огромнейшее значение имеет физиологический процесс, а фортепиано — инструмент, повинующийся определенным механическим законам»². Итак «правила» если и возможны, то, по ощущению автора, только за пределами духовной стороны искусства. В собственном же его суверенном царстве, то есть в царстве человека и духа, диктат «методики» уже неуместен.

Характерно и другое. Нейгауз, несомненно, осознавал богатство накопленного им опыта, но с трудом соглашался включить в книгу все фактически написанное им на данную тему. Многие приходилось отвоевывать. Меньше всего я понимал это как показную скромность или кокетство. Причина была более серьезной. Истинное

² Цитирую по хранящемуся у меня черновому экземпляру книги «Об искусстве фортепианной игры». Этот экземпляр состоит из машинописных страниц (копии первоначальных рукописных тетрадей автора) с добавлением многих автографных вставок. Заключительная глава с начала и до конца написана рукой автора.

обычно казалось ему само собой разумеющимся. А говорить о том, что само собой разумеется, представлялось ему навязчивым. Более того, казалось скучнейшей жвачкой в той сфере, где истина должна блеснуть, как молния, озарить и увлечь. Это, впрочем, не помешало ему (хотя и сильно затруднило) тщательно систематизировать и в отличной литературной форме изложить данные своего практического опыта.

Нейгауз — противник преподавания, основанного на менторстве, мелочной опеке и натаскивании учащегося. Его привлекают занятия, в которых учитель в узком смысле слова превращается в старшего друга: «Хочу, — пишет он, — остаться одним из многих жизненных двигателей ученика, одним из впечатлений этого бытия наряду с другими, пусть более сильными или более слабыми» (с. 192).

В классе консерватории, как и на эстраде, Нейгауз прежде всего артист, воздействующий силой своего творческого воображения, своим не только профессиональным, но и духовным опытом. «Ответ» на это воздействие зависит, разумеется, в большой мере от степени дарования ученика. Подлинный талант вскоре превращается из ученика в желанного собрата по искусству. Но как быть с людьми или средних, или вовсе заурядных способностей?

«Когда я занимаюсь какой-нибудь прекрасной музыкой с различно одаренными учениками, — замечает Нейгауз, — мне ясно представляется график работы: одному до этой музыки — рукой подать, другому — 100 верст пешком пройти. Но это не меняет моего отношения к музыке (отдаленная «звезда» не перестает ясно сиять передо мной), я меняю только педагогические приемы» (с. 219).

«Отдаленная «звезда» не перестает ясно сиять» — это сказано по-нейгаузовски легко, будто мимоходом, но с большой значительностью. Пусть в тех или иных случаях праздники замыслов и творческих внушений кончаются буднями самых посредственных результатов, но покуда замыслы рождаются, горят своим внутренним светом — искусство живо. А раз оно живо — будут и таланты, будут и подъемы к настоящим вершинам. Свой оптимистический вывод Нейгауз формулирует так: «Таланты создавать нельзя, но можно создавать культу-

ру, то есть почву, на которой растут и процветают таланты» (с. 191).

«Школа Нейгауза» — это не только его консерваторский класс, не только его прославленные ученики; это и все то, что он внес в нашу музыкальную среду, чем он насытил почву музыкальной культуры нашей страны.

Многое из творческих находок Нейгауза, из его духовного и профессионального опыта еще должно быть описано. Книга, о которой шла речь, требует своего продолжения. Ведь ее автор — один из самых ярких современных писателей об искусстве!³

«Музыкальная жизнь», 1958, № 7.

³ Г. Г. Нейгауз скончался 10 октября 1964 года в возрасте 76 лет. Книгу, над которой он работал в последние годы жизни, ему завершить не удалось. Относительно законченные фрагменты из нее вошли в сборник «Г. Г. Нейгауз. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям». М., 1975.

Исследование В. Цуккермана о музыкальном языке Чайковского — результат более чем тридцатилетней работы автора над этой темой и одно из важнейших достижений всей его научной деятельности¹.

Самостоятельный интерес представляет аналитический метод, положенный в основу этого исследования. Книга построена очень свободно и своеобразно. Из широкого поля наблюдений автор как будто произвольно выхватывает отдельные участки, заставляет нас всматриваться в «микротехнику» композитора. Разбор деталей чередуется с психологическими экскурсами, с постановкой разнообразных общих проблем. К одним и тем же элементам техники автор возвращается вновь и вновь. Но постепенно проясняется, что в кажущейся на первый взгляд произвольности плана действует весьма строгая и целенаправленная «режиссура». Из множества возможных предметов наблюдения извлекаются именно те,

¹ Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. М., 1971. В дальнейшем все ссылки на данное издание даются в основном тексте в скобках.

Из статьи, посвященной выходу в свет книги В. Цуккермана, я в настоящей публикации исключил последовательное изложение отдельных очерков. Напомню лишь темы этих очерков. Тема первого — средства «общелирические». Автор анализирует, в частности, важный для композитора принцип «эмоционального наполнения». Во втором очерке речь идет о средствах, связанных с определенным содержанием: об экспрессии, направленной «вовнутрь» (особое внимание уделяется ладогармоническому «интроспективному комплексу»), и лирике динамической, устремленной «вовне»; анализируется их связь и соотношение. Третий очерк — анализ мелодических типов в музыке Чайковского. Четвертый — попытка объяснить силу воздействия его искусства; автор анализирует музыкально-драматургические особенности музыки Чайковского и их связь с «процессуальной стороной душевных движений человека».

которые автор в соответствии со своими задачами считает наиболее существенными (в свою очередь эти авторские задачи подчинены требованиям, которые предъявляет сам предмет исследования). Уловив необходимые ему опорные точки, автор внутри избранного им предмета строго систематичен: он настойчиво прослеживает механизм того или иного комплекса от его простейших до наиболее сложных форм. Но еще до того, как вся шкала усложнений и обогащений «механизма» прослежена, автор уже вводит мотивировки и комментарии образно-психологического характера или делает попутные сравнения с действием похожих средств у других композиторов. А если он возвращается к техническим элементам, о которых уже неоднократно говорил (например, роли опеваний или секвенций), то лишь с тем, чтобы показать, сколь многообразны возможности, тающиеся в тех или иных приемах. «Режиссура», скрытая в этом тексте, уверенно ведет читателя к главной цели. И таким образом исследователь с удивительной точностью раскрывает самую сущность музыки Чайковского.

Я коснулся здесь важнейшей общей особенности и главного достоинства книги В. Цуккермана — строго выдержанной содержательной направленности анализа. Хотелось бы особо подчеркнуть принципиальное значение такой именно направленности, хотя наличие ее в работах этого автора давно и хорошо известно.

Музыкальная наука располагает в наше время огромным арсеналом знаний и средств. Многие уже сделано для того, чтобы подчинить науку о музыке ее главной задаче — лучше, глубже, полнее понимать самую музыку. Нельзя, однако, сказать, что эта задача в достаточной мере осознана и осуществляется с необходимой полнотой. Что мешает пока употребить инструментарий анализа для понимания музыки как феномена искусства, иначе говоря, как феномена духовной жизни в одном из ее специфических выражений? Л. Мазель говорит об «исторически сложившейся резкой диспропорции между очень развитой дифференцирующей, расчленяющей способностью теории музыки и относительной слабостью и ограниченностью ее устремлений к интеграции, научно-

му синтезу»². К этому очень важному наблюдению добавим, что недостатки аналитического метода проистекают из разных причин, действующих и порознь, и совместно.

Одна из них, простейшая, даже не может быть поставлена в вину самой науке; она заключается в недостаточной «интеграции способностей» у тех, кто пытается заниматься интеграцией элементов музыки. Другая, по-видимому, связана с пробелами в самой науке, в ее методологии; последняя очень медленно и сбивчиво прокладывает путь от познания на отдельных уровнях к познанию различных взаимодействий и связей. Третья причина связана с различным пониманием общих целей анализа. Во многих теоретических исследованиях, отмеченных и эрудицией, и дарованием авторов, и весьма свободным творческим применением знаний, трудно, однако, уловить интерес к музыке как к таковой. Дело, конечно, не в том, что исследование часто ведется в структурном аспекте: это вполне правомерно. Существенно другое: этот аспект нередко оказывается герметичным, в нем не обнаруживается внутренней необходимости в контактах с другими уровнями и в переходе к синтезу. Иначе говоря, не обнаруживается потребности в познании всего того сложного комплекса, каким является произведение искусства, и в его самых общих, типовых чертах, и в его особенностях — историко-стилистических, индивидуальных. Эта замкнутость принципиальная, а вовсе не от какой-нибудь слабости или недостаточной разработанности метода. Она, как мне кажется, рождается из универсализации структурно-логического элемента в искусстве. Под влиянием преобладающего внутреннего интереса исследователя, его представления о самом феномене искусства художественное целое предстает как решение некоей структурно-логической задачи (например, последовательное использование заранее предпосланного звуковосотного модуса). Где-то в глубине такого интереса лежит горделивая мысль, что, собственно, только это и есть предмет, достойный усилий теоретика-специалиста,

² Мазель Л. О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки. — В кн.: Интонация и музыкальный образ. М., 1965, с. 226.

об остальном могли бы сказать и словоохотливые популяризаторы.

Склонность универсализировать чисто структурный аспект анализа опять-таки многообразна по своему происхождению. Она связана, в частности, с некоторыми направлениями мирового музыкального искусства середины XX века, где конструктивные элементы музыки оказались специфически подчеркнуты и соответственно ориентировали интересы исследователей. Вполне закономерно, что композиторы этих направлений особенно часто бывали также теоретиками и с небывалой активностью анализировали сочинения близкого им стиля.

Повышенный интерес к структурному аспекту обусловлен также притяжением современного искусствознания к методам точных наук (например, к использованию математики, семиотики, структурной лингвистики в изучении художественных текстов). В овладении всеми этими методами, несомненно, таятся большие научные возможности. Но здесь же исследователя подстерегают и некоторые еще не вполне осознанные трудности и опасные иллюзии. На этих последних я позволю себе чуть-чуть задержаться.

Любые эксперименты, приближающие музыкальный анализ к уровню и к требованиям современной науки, можно лишь приветствовать. В оценке новых научных методов хотелось бы, однако, избежать преувеличений и не оказаться в плену у моды. Музыкально-теоретические работы ныне пестрят совершенно необычными для музыкознания понятиями, категориями, терминами. Может возникнуть впечатление, что нашей науке понадобилось полное переоснащение и что «работать» она может сейчас только с инструментарием, заимствованным извне. Такое впечатление было бы, думается, ошибочным, а то, что его создает, — страсть к новым словам и обозначениям — нередко порождается именно лавинообразным воздействием моды.

Полезно напомнить, что в познании художественного целого как комплекса многих взаимосвязанных элементов музыкальная наука накопила особенно большой опыт. Такие фундаментально разработанные теоретические учения, как гармония, полифония, музыкальная форма, с давних пор позволяли исследовать музыку в

разных аспектах, а также обнаруживать взаимодействие этих аспектов (например, гармонии и формы, полифонии и гармонии, инструментовки и формы). В этой культуре строго научного, дифференцированного анализа музыкознание всегда шло впереди других видов искусствоведения. Достигнутое им может бесконечно совершенствоваться, обогащаться опытом смежных наук, но то, что сложилось внутри музыки, в глубоком соответствии с ее природой, сохраняет неопределимые преимущества перед любыми научными механизмами, заимствованными извне. Как мне кажется, интеграция нужных музыкознанию новых методов и «механизмов» должна иметь своим незыблемым фундаментом именно музыкознание — его основной фонд знаний и навыков.

Существенно и следующее. Музыкознание раньше всего столкнулось с трудностями той проблемы, которую теперь можно назвать «знак» и «означаемое», иначе говоря, с проблемой семантики. И это понятно. Ведь музыка сама по себе (то есть не соединенная с литературой или с театром) не дает удобной возможности ускользнуть от решения этой проблемы по существу. Исследователь музыки не может свести художественное содержание к прямому понятийному смыслу слова или к предметному смыслу изображаемого. Поставленная в особенно трудные условия наука о музыке, вероятно, именно поэтому добилась наибольших результатов.

Теоретическое музыкознание, как известно, прошло сложный путь, в результате которого оно смогло более полувека тому назад предложить нам такое, например, произведение, как «Романтическая гармония» Э. Курта. Книгу эту вполне можно назвать комплексным исследованием; глубокие и технически детализированные наблюдения из области гармонии органично соединяются здесь с проблемами стиля, психологии восприятия. Этот как будто сугубо теоретический труд на самом деле дает один из самых ярких портретов вагнеровской музыки. Но Курт далеко не единственный случай.

Известно, как много сделала для понимания смысла музыки наша отечественная школа. Учение о музыкально-выразительных средствах, исследование таких категорий, как музыкальный язык и музыкальный образ, методология историко-стилистического анализа, изучение процессуальной, драматургической сторон музыки, тео-

рия «выразительных возможностей», понятие «художественного открытия», наконец, выдающиеся образцы целостных анализов произведений классиков — вот некоторые из крупных научных достижений отечественной школы музыкознания, связанные с именами Б. Асафьева, Л. Мазеля, Ю. Тюлина, В. Цуккермана, их учеников и продолжателей.

Мне кажется поэтому, что, давая нам много ценного, смежные области искусствознания (например, структурная поэтика) могли бы многое извлечь для себя из опыта музыкальной науки. К сожалению, этот опыт не пользуется должным вниманием и в нашей музыковедческой практике, особенно в том, что касается синтеза исторических и собственно теоретических наблюдений. Подчеркну еще раз: научность во многих музыковедческих работах понимается как техничность, как отжатая от всего гуманитарного чистая рациональность. Призыв к обновлению метода в духе эпохи НТР часто трактуется как работа с абстрагированными, формализованными категориями. Эта тенденция сказывается даже в манере изложения многих работ — необычайно засушенного, совершенно нелитературного, я бы даже сказал, антилитературного. В этой сухости вырабатывается своего рода антигуманитарный лоск, демонстративный и скрыто полемический.

Конечно, в музыкально-теоретических исследованиях вполне правомерны разные задачи. К их числу могут относиться и анализ отдельного произведения (научное истолкование), и решение определенной проблемы, как широкой, так и относительно узкой. В каждом случае необходимы свои строго очерченные рамки, своя особенная целенаправленность. Но всюду — по крайней мере в идеале — сохраняется и нечто общее, ибо любая избранная задача остается в сфере искусства. Существует спокойная убежденность, что если анализ квалифицированный, толковый, то усилия исследователя не пропадут: добытое даже в узкоспециальном, музыкально-техническом плане будет полезным для последующих более широких суждений. Против этого трудно возразить. Однако следует учесть, что ценность добываемого в узкотехническом анализе реализуется и повышается лишь в той мере, в какой обнаруживаются потенциальные возможности перехода от частного к об-

щему. Или, иначе говоря, в зависимости от того, являются ли обнаруживаемые факты существенными в целостной системе произведения или стиля.

А способность обнаружить существенное сама собой не появляется. Для ее появления даже недостаточно изучить соответствующие науки, избрать соответствующую профессию и быть в этой профессии настойчивым, добросовестным работником. Способность эта возникает, если процесс познания художественного явления в своем глубоком, исходном импульсе (иногда и неосознанном) одухотворен задачей более важной, чем технический анализ. Такой импульс возможен только на основе активного отношения к творчеству художника как к феномену духовному. Для него требуется и известный минимум художественной восприимчивости, а в идеале — и художественно-творческая одаренность.

Из этого глубокого импульса возникает потребность исследования. В идеальном случае от него же исходит постановка задачи, он же управляет процессом работы, отбирает нужное и отсеивает ненужное, не относящееся к существу дела. Если такой естественный процесс искажается, иначе говоря, если у истоков исследования не было никаких духовных, художественных стимулов, не опасают ни знания, ни аналитическая техника. Тогда бессознательно, а порою и осознанно, происходит подмена предмета исследования и подмена главного интереса исследователя. Одушевленные верой в науку, мы нередко вовлекаемся в сферу, далеко уводящую нас от проблем искусства, хотя воображаем, что познаем их с новой точностью и определенностью. В такого рода самообманах большую роль играет недоверие к искусству как к особому способу познания жизни, познания целостного, не сводимого ни к каким формализованным категориям.

В этой связи я хочу отметить выдающуюся статью физика-теоретика, члена-корреспондента Академии наук СССР Е. Фейнберга «Искусство и познание»³. Автор очень своевременно напоминает о роли интуиции как важного фактора творчества вообще и о том роде интуиции, который особенно типичен для искусства, — о мо-

³ Фейнберг Е. Искусство и познание. — Вопросы философии, 1976, № 7.

менте «прямого постижения истины». Возникает вопрос: разве мысль об искусстве может оставаться чуждой тому, что является главной силой художественного восприятия мира? Ведь проникновение в суть художественного произведения есть в некотором специфическом смысле воспроизведение самого творческого акта. А жизнь художественного произведения не есть ли бесконечный ряд такого рода воспроизведений? Стало быть, дар интуиции и доверие к интуиции — важные, ничем не возместимые условия для мысли искусствovedческой. Примечательно, что нам, нередко загипнотизированным формальной логикой и математикой, напомнил об этом представитель точных наук.

Отмеченная выше тенденция к замкнутому в самом себе структурному анализу искусства создает некоторые иллюзии, которым общие умонастроения времени придают специфическую привлекательность. Это иллюзии трезвой позитивности, научной деловитости, «конкретности», противопоставляемых рыхлому и эклектичному подходу к искусству «с точки зрения эмоций». С наличием такого гипноза нельзя не считаться. Вот почему, подчеркивая в книге В. Цуккермана значение метода позитивного не в иллюзорном, а в настоящем значении этого слова, я отнюдь не ломлюсь в открытую дверь. Ибо с этой «дверью» дело обстоит не так уж благополучно!

Книга В. Цуккермана, как и другая его выдающаяся работа «Заметки о музыкальном языке Шопена», в большей своей части представляет собой анализ «по комплексам». Остановлюсь на данном излюбленном методе автора. В отличие от исследования научно абстрагированных рядов (гармония, ритм, мелодический рисунок и т. п.) названный тип анализа имеет своим предметом реально существующую музыку. Невозможно, разумеется, что-нибудь понять в комплексах, не владея знаниями, относящимися к отдельным элементам музыки. Но с другой стороны, трудно применить науку об этих отдельных элементах для целей познания музыки, если не изучить комплексы. Более того, все дисциплины, посвященные абстрагированным компонентам музыкального целого, оказываются весьма ограниченными по своим возможностям, если они сами по себе не ориен-

тированы на условия синтеза. Последнее на практике, увы, вовсе не является само собой разумеющимся. Немало надуманных, чисто умозрительных концепций возникает в связи с тем, что смысл отдельных композиционных приемов определяется без учета того, как они функционируют в контексте, в комплексе (например, сколь различно действие отдельных интонаций или полифонических соединений в музыке тональной или атональной).

Анализ «по комплексам» так же, как и анализ «по ряд», в сущности, есть разновидность реального восприятия музыки, ее живой ткани и ее разворачивания во времени. Тем самым дается ответ на один из наивных, но никогда не устаревающих вопросов: для чего в конце концов нужен анализ, если речь идет об интересах искусства, а не о самостоятельных интересах науки. Ведь искусство, если только оно обладает необходимой силой, действует и «делает свое дело» без всяких комментариев и разжевываний! Однако же в чем заключается это дело? Воспринять симфонию Чайковского или даже самую маленькую пьесу Шопена — значит в идеале услышать в ней все, весь объем синтезированных в ней элементов. Это значит услышать не только то, что зафиксировано в нотных знаках, но и воспринять весь исторический и психологический контекст произведения. Способен ли тот или иной слушатель дифференцировать слышимое и с какой степенью отчетливости; способен ли он фиксировать свое внимание на существенных элементах слышимого сознательно или только интуитивно; способен ли замечать многое или только отдельные вехи — все это говорит лишь о мере приближения к идеальной цели. Однако при любой мере в принципе имеет место тот же самый процесс, который по-своему моделируется в анализе⁴. Поэтому с достаточным основанием можно сказать: если

⁴ Говоря «по-своему», я имею в виду важные качественные отличия: в анализирующем восприятии акцент переносится на осознание, что, конечно, не тождественно непосредственному впечатлению. Но если происходит осознание синтезов, а не абстрагируемых элементов и не отвлеченных проблем, то такой вид анализа все же оставляет нас в сфере воздействия музыки, всех ее эмоциональных и образных «излучений», а кое в чем даже обостряет это воздействие, как бы заготавливая новые возможности для непосредственного восприятия.

анализ живой музыкальной ткани питает собой науку о музыке с вполне правомерными самостоятельными задачами, то он же существует как одна из форм жизни музыки, ее контактов с людьми. И как одна из форм проникновения в ее «тайное тайных», в мир ее собственных волшебных секретов.

В разбираемом исследовании целостный анализ представляет собой последовательное укрупнение разбора «по комплексам», обращение к более широким синтетическим концепциям. Переход от одной ступени к другой возникает очень естественно; примеры тому многочисленны (анализы Вступления к «Онегину», нескольких разделов из Пятой и Шестой симфоний принадлежат к числу самых впечатляющих моментов книги). Вместе с тем анализ «по комплексам» имеет свои особые возможности и преимущества. Прежде всего, как уже отмечалось, такой вид исследования особенно близок к обычному «эмпирическому слою» восприятия музыки. Слух всегда ориентируется на некоторые опорные точки. Это не только музыкальные темы, любимые мелодические обороты; это также эмоциональные и стилистические «сгустки» произведения или музыки данного композитора в целом.

Для всякого, кому внятен язык музыки, у кого есть некоторый слуховой опыт, многие из комплексов, описанных в книге В. Цуккермана, — «старые знакомые» и даже «старые любимцы». Мы можем еще не знать, что такое «обнажение интонационного корня» (с. 138), но в конце средней части «Франчески» нельзя не откликнуться на одну лишь изолированную, специально подчеркнутую секундовую интонацию — драматический возглас *h—a* (*tutti* три *forte*); нельзя не ощутить ее кульминационного, концентрированного характера по отношению к музыке «адских вихрей», которая звучала в первой части поэмы. Мы можем еще не знать, что значит «опеваемое задержание» (с. 145), «фактура с противодвижением» (с. 116), «цепи хорейских интонаций» (с. 27), «устремление в субдоминанту как метод развития» (с. 67). Но, слушая вступление к четвертой картине «Пиковой дамы», мы не только фиксируем внимание именно на этих моментах, но буквально вливаемся в них слухом, «лелеем их»; мы знаем в лицо и эти набегающие тоскливо-порывистые волны главного мотива

с внутренней жизнью побочных голосов и с устремлением к более высокому уровню, и ответные нисходящие фразы с их еще более щемящей лирикой. Такое предварительное знание, разумеется, несколько не умаляет достижений исследователя. Ведь когда, читая хорошую, умную книгу, мы то и дело встречаем наблюдения, которые как будто нам уже знакомы и в каких-то вариантах уже запечатлелись в нашем собственном опыте, мы не упрекнем писателя. Мы отдадим должное и его чуткости к тому, что чувствуют многие, и его способности разобраться в этом общезначимом так, как умеют лишь немногие.

Помимо того, что анализ «по комплексам» близок к восприятию музыки, он имеет другое преимущество. Представляя собой результат некоего отбора, он ближе всего подводит к пониманию и к ощущению индивидуальных особенностей данного композитора. По этому поводу автор книги пишет: «Мы пришли к выводу, что важным методом индивидуализации служит выбор из массы возможных контекстов — выбор, который совершает композитор в соответствии с духом своего творчества. Важным же условием для музыковедческого раскрытия индивидуализации должен служить анализ первичных и стабильных для стиля объединений — комплексов» (с. 243). В другом месте автор уточняет: речь должна идти о таких типичных для композитора объединениях, «где образуется «сгусток контекста» с определенным сочетанием приемов и определенной, более или менее устойчивой экспрессией» (с. 241).

Имея дело со «сгустками контекста», исследователь извлекает из анализа максимальный познавательный эффект. Вот почему В. Цуккерман с такой естественностью переходит от деталей к обобщениям самого широкого плана. Их очень много в рецензируемой книге. Особенно большой интерес представляют вопросы о соединении у Чайковского простоты и сложности, о психологическом реализме композитора и вытекающих отсюда общих закономерностях его драматургии.

Вполне понятно, что наша отечественная школа теоретического музыковедения вырабатывала и оттачивала свой метод главным образом в работе над классикой. Здесь играло роль соответствие между гармонической полнотой предмета исследования и направленностью

метода. Предмет выдвигал требования высших эстетических и нравственных критериев в оценке искусства, метод шел навстречу этим требованиям.

Было бы неверно думать, что знания и навыки, приобретенные в работе над музыкой минувших эпох, вполне достаточны для научного познания современного искусства во всех его разновидностях и направлениях. И мы видим, что научная мысль продолжает двигаться вперед. В работах последних лет многое сделано для понимания новой музыкальной стилистики нашего века. Но не все в этих опытах в равной мере убедительно. Порою дело ограничивается обнаружением структурной логики⁵. Поэтому в работе над новой музыкой полностью сохраняет свое значение комплексный метод, выработанный в процессе изучения классики. Ибо в нем заключена не только аналитическая техника, но и содержательная направленность исследования, в нем высший эстетический критерий, помогающий различать различное, пробиться к духовной сущности изучаемого яв-

⁵ Одна из наблюдаемых в последние годы тенденций — максимальное абстрагирование общих логических закономерностей от их реального функционирования в истории. Эти закономерности не ставятся в непосредственную связь с теми «смыслами», которые их порождали, формировали, варьировали. Им придается универсальный, «алгебраический» характер. Такая метаморфоза (например, заменяющая понятия «лад» и «гармония» более общим — «структура») как будто помогает понять стройность, логичность, системность в таких современных композициях, где слух этих качеств не ощущает. В подобных попытках разгадать закономерности новой стилистики исследователь, как мне кажется, вступает на путь иллюзий и приходит к разгадкам скорее мнимым, нежели действительным. В этой связи я снова подчеркну сказанное выше: музыкальное целое, каким оно сформировалось в веках, несводимо к формально-логической связи элементов. Если в анализе музыки довериться одной лишь «алгебре», легко спутать чисто умозрительную звуковую конструкцию с органически возникшим духовно осмысленным художественным творением. Если довериться «алгебре», легко не заметить, чем на самом деле оказываются некоторые общие нормы классической музыки в ином, резко изменившемся звуковом контексте. Если довериться «алгебре», легко уклониться от истолкования выразительного смысла композиции, а также от качественной оценки произведения. Наконец, если довериться одной лишь «алгебре», легко упростить историю музыки, представив ее как бесконечные наполнения новым звуковым материалом одних и тех же универсальных форм.

ления. В этом смысле методология разбираемого здесь труда о Чайковском очень важна и перспективна.

Комплексное, синтезирующее изучение искусства не есть привилегия только некоторых специальных видов анализа, именуемых «целостными». Это дух всякого исследования искусства, его истинная природа.

Искусствознание, как известно, имеет свои родовые особенности, поскольку в нем не может не отразиться специфика его предмета — познание мира в аспекте художественном. Но как раз комплексность роднит его с общими тенденциями и требованиями современной науки, придающей огромное значение взаимосвязям, взаимовлияниям отдельного и общего.

Явление искусства, если рассматривать его в широком плане, — не только творческий акт сочинителя; это также интерпретация, процесс восприятия, это атмосфера, возникающая вокруг искусства в той или иной среде, это и мысль об искусстве, его все новые и новые рождения. Об этом в своих давних статьях писал Б. Асафьев. Он подчеркнул, в частности, что по мере эволюции вкусов и душевной чуткости приобщающихся к искусству людей усиливается значение последнего. По словам Б. Асафьева, «происходит как бы процесс дальнейшего углубления воздействия однажды созданного произведения, и, таким образом, жизнь его является тесно сплетенной с ростом культуры и человеческого сознания»⁶. Именно так, видимо, в нашем музыкальном искусстве исторически складывалась «культура Баха», «культура Моцарта», «культура Шопена». Все это — наше великое достояние, созданное не только гениями — творцами искусства, но и теми, кто сумел их понять, почувствовать, приблизиться к ним. Конечно, возможность такого приближения, как и таланты собственно творческие, образуют многоступенчатую лестницу. Но решает направленность мысли и чувства, решают качественные, ценностные критерии. Они и определяют отбор. Они и создают активную, заинтересованную позицию исследователя в сложной ситуации художественной современности. Они же, в конечном счете, ориентируют

⁶ Глебов Игорь (Б. В. Асафьев). Задачи и методы современной музыкальной критики. — Музыкальная культура, 1924, № 1, с. 22.

искусствоведческую мысль в сфере ее специальных вопросов.

Вспоминая разные периоды в истории отечественного теоретического музыковедения, я отчетливо вижу, как в сегодняшней профессиональной среде расширились и углубились специальные знания. И все же необходимой определенности в представлении о духовных ценностях, в критериях и оценках, в дифференциации пестрой картины мировой музыкальной современности — всего этого в нашей текущей музыковедческой практике очень и очень не хватает.

*Фрагменты из статей: «Книга о Чайковском». —
«Советская музыка», 1973, № 6;
«Спорные вопросы анализа» —
«Советская музыка», 1977, № 5.*

СОДЕРЖАНИЕ

Ю. В. Келдыш. Вступительная статья	3
От автора	13
Музыкальная эстетика Э. Т. А. Гофмана	14
1. Идеальное и реальное	15
2. Инструментальная музыка	40
3. Музыкальный театр	58
Из истории немецкой музыкальной критики XIX века	
Людвиг Рельштаб	78
Генрих Гейне .	94
Шуман и Шопен	119
Шуман и русская школа	154
Заметки об инструментовке Чайковского	172
Ранняя редакция «Зимних грез»	194
Балетная музыка Чайковского	
1. Путь к балету	200
2. Страницы истории	204
3. Основы реформы	217
О Лядове (к 100-летию со дня рождения)	227
А. Н. Скрябин	
1. Скрябинская утопия	241
2. К изучению стиля	258
Н. К. Метнер (заметки о стиле)	283
А. Давиденко и его кружок	330
Шекспир и Шостакович	344
Из откликов на первые исполнения	
Д. Шостакович. Восьмая симфония	356
Д. Шостакович. Девятая симфония	359
Н. Мяковский. Девятый квартет	362
Н. Мяковский. Одиннадцатый квартет	363
Ан. Александров. Третий квартет	364
В. Шебалин. Шестой квартет	365
С. Прокофьев. «Игрок»	365
Генрих Нейгауз	369
О целостном анализе музыки	376

ОПЕЧАТКА

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
216	2-я снизу	зрю	Узрю

ИБ № 1625

ДАНИЭЛЬ ВЛАДИМИРОВИЧ ЖИТОМИРСКИЙ

ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ

Редакторы М. Смородинская, А. Сеславинская. Художник Е. Шворак. Худож. редактор Л. Рабенау. Техн. редактор А. Мамонова. Корректор Е. Васильева. Сдано в набор 23/X—79 г. Подп. к печ. 13/VII—81 г. А 07870. Форм. бум. 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 2. Гарнитура шрифта латинская. Печать высокая. Печ. л. 12,31. (Условные 20,68) Уч.-изд. л. 21,15 (с вкл.). Тираж 10 000 экз. Изд. № 5111. Зак. 861. Цена 1 р. 60 к.

Всесоюзное издательство «Советский композитор», 103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.