

л. энтелис

силуэты композиторов XX века



БИБЛИОТЕЧНАЯ СЕРИЯ

л. энтелис

силуэты композиторов XX века

Издание 2-е,
дополненное



Издательство
«Музыка»
Ленинградское
отделение
1975

Содержание

Музыка нашего века	3
Густав Малер	17
Рихард Штраус	30
Пауль Хиндемит	39
Ганс Эйслер	48
Карл Орф	55
Клод Дебюсси	60
Морис Равель	70
«Шестерка»	80
Ян Сибелиус	88
Бела Барток	98
Джордже Энеску	107
Леош Яначек	116
Джордж Гершвин	126
Бенджамин Бриттен	136
Кароль Шимановский	146
Александр Скрябин	155
Сергей Рахманинов	165
Игорь Стравинский	176
Сергей Прокофьев	190
Дмитрий Шостакович	203
Арам Хачатурян	214
Дмитрий Кабалевский	226
Тихон Хренников	238

БИБЛИОТЕЧНАЯ СЕРИЯ

Леонид Арнольдович Энтелис

*СИЛУЭТЫ
КОМПОЗИТОРОВ
XX ВЕКА*

*Издание 2-е,
дополненное*

Редактор *В. С. Фомин*
Художник *И. М. Чернов*
Худож. редактор *Т. С. Пугачева*
Техн. редактор *А. Б. Эгина*
Корректоры *Н. К. Яковлева,*
М. Е. Рошаль

Сдано в набор 24/IV 1975 г. Подпи-
сано к печати 2/VI 1975 г. Формат
60×90¹/₁₆. Бумага типогр. № 2. Печ.
л. 16,25 (16,25 с вкл.) Уч.-изд. л.
16,02+6 вкл.=16,43. Тираж 60 000,
3-й завод: (50 001-60 000 экз.) Изд.
№ 1608. Заказ № 2165. Цена 93 к.
Издательство «Музыка», Ленинград,
Инженерная ул., 9. Ленинградская
типография № 4 Союзполиграфпро-
ма при Государственном комитете
Совета Министров СССР по делам
издательств, полиграфии и книжной
торговли, 196126, Ленинград, Ф-126,
Социалистическая ул., 14.

9 90101-684 — 658-75
026(01)-75

*Слушателям моих лекций
в МГУ, МАИ, Университете музыкальной культуры
Дворца искусств им. К. С. Станиславского
и в Центральном лектории
с глубоким уважением посвящаю*

Музыка нашего века

От своего предшественника XX век унаследовал неисчислимую сокровищницу музыки. Здесь было все: оперы, на спектаклях которых миллионы слушателей аплодировали Чайковскому и Верди, Мусоргскому и Гуно, Римскому-Корсакову и Бизе; бетховенский симфонизм с его величественными идеями и пафосом революционной борьбы; неистово-романтические и триумфальные полотна Берлиоза и Листа; камерная инструментальная музыка, захватывающая в сонатах Бетховена, в пленительных балладах и торжественных полонезах Шопена, в фортепианных циклах Шумана, наполненных литературными образами и подтекстами; романсная лирика — от Шуберта до Чайковского, Брамса, Мусоргского, Бородина; сокровищница музыки XIX века включала гениальные партитуры балетов Чайковского; в ней сверкало не семицветье радуги, а бесконечное, неисчислимое разнообразие национальных мелодий, ритмов, инструментальных красок: венгерских, испанских, норвежских, чешских, негритянских; свое место, пусть скромное, но привлекательное своеобразием экзотической пряности, занимали непривычные звучания Востока, пробуждающегося Востока...

Какой невероятный путь проделал стремительный XIX век! В философии — от Гегеля до Ленина,

в литературе — от Гёте до Льва Толстого, в музыке — от Бетховена до Скрябина.

Этот век рождался под картуавую переключку походных труб. Поля Европы, превращенные в гигантский бивуак, полыхали кострами, тревожными сполохами, освещавшими знамена Бонапарта, цвета которых обещали человечеству: красный — свободу, синий — равенство, белый — братство. И каждый цвет в отдельности, и объединившее все три знамя не сдержали слова...

Предстояли новые бои за осуществление несбывшихся надежд и обещаний. 1825-й, 1830-й, 1848-й, 1863-й, 1871-й — этапы великого пути, ведущего к 1905 году, и дальше — к Октябрю. Рождалась новая музыка. В каждом взрыве революционной борьбы звучали не только залпы баррикадных боев, возбужденные крики сражающихся, стоны умирающих за Свободу, — каждая волна революционной энергии откликалась в песнях гнева и призыва, ненависти и надежды, в маршах, симфониях и операх.

И вот век, породивший сонм великих музыкантов, оружием своего искусства пламенно боровшихся за высокие идеалы правды и человечности, заканчивал свой путь. Чем меньше листов оставалось на календаре 1899 года, тем напряженней и тревожней становилось ожидание нового века. Что он принесет? Каким будет? И не только люди суеверные, любящие отыскивать скрытый смысл в обыденных вещах и событиях, но и люди, мыслящие здраво, вглядывались в грядущее столетие пытливо и взволнованно. Многие предвидели, куда, в каком направлении понесется жизненный поток, заканчивающий свое бурное движение по XIX столетию, веку великих надежд и великих разочарований.

И в музыке XIX век не был веком «спокойного солнца». Борьба новаторов с поклонниками традиций сказывалась постоянно то с большей, то с меньшей остротой. История каждой эпохи изобилует примерами резкой критики, чуть ли не требований применения остракизма к «нарушителям музыкального спокойствия». Уже Бетховен вызывал нарекания «традиционалистов»; Шопена обвиняли в «диких гармониях»; Чайковский стал мишенью для ценителей мелодической музыки, коль скоро он, Чайковский, по их мнению, был начисто лишен мелодического дара; гениальный новатор — реалист Мусоргский был обвинен апостолами сомнительных оперных добродетелей во всех смертных грехах; тридцатисемилетний Жорж Бизе пал под ударами критиков, насмерть заклевавших его «Кармен»; всем памятны споры, страстные споры «кучкистов» с представителями академизма; история эстетических баталий сохранила немало материалов о столкновении сторонников Брамса, так называемых «браминов», с вагнерианцами, размежевавшем музыкальную Вену на два враждующих лагеря.

Примеры этого рода можно продолжать до бесконечности. Суть же в том, что в каждую эпоху люди творят по-разному: одни выражают приверженность к традициям, другие отдают свою энергию поискам новых путей. Первым проще, вторым трудней. Но процесс такого разделения вкусов, эстетических устремлений, значительно сложнее, чем движение одних направо, других — налево. Не все приверженцы традиционного искусства ретрограды, не всякая погоня за новизной по-настоящему являет собой акт новаторства. Есть и во все времена были убежденные хранители высоких традиций; часто находили для себя место под солнцем и лженоваторы, авторы пустозвонных деклараций, отдающие свои силы погоне за модой. Смена художественных стилей, путь от барокко к классицизму, от классицизма к романтизму, от романтизма — к критическому реализму — путь сложный, обусловленный глубокими социальными сдвигами, сменой социально-экономических формаций, а не уплата дани моде.

Нашему веку исполнилось 75 лет. Это возраст, дающий право и на мудрость постижения современной действительности, и на дальновидность, и на ретроспективную оценку того, что волновало, восхищало, возмущало в минувшие почти три четверти века, и, таким образом, дающий возможность представить общую панораму эпохи.

Так ли уж много было в нашем веке точно сформулированных новаторских направлений, способных произнести действительно «новое слово в искусстве»? Так ли уж легко рвались нити, соединявшие новое с традиционным? Всегда ли громогласные декларации рождались из пафоса подлинного творческого эксперимента, а не из дилетантского оригинальничанья или просто попыток малоодаренных музыкантов привлечь внимание каким-нибудь небывалым еще кривлянием: кулачной расправой с клавиатурой рояля, симфонией ржавых консервных банок, сочетанием виолончельного концерта со стриптизом и любыми другими проявлениями грошового анархизма и полноценного жульничества? Наконец, каков удельный вес такого рода «новаторства» в ряду музыкальных явлений, отражающих эпоху, уже первые десять дней которой потрясли мир?

Во всем этом нужно разобраться прежде всего потому, что наш век — век по-особенному напряженный, по-особенному значимый в истории человечества, век величайших революционных событий, величайших войн, социальных преобразований, нашедших свое отображение и в музыке.

Уже более полувека на все процессы политического, экономического, идеологического порядка, происходящие во всем мире, оказывает гигантское воздействие Октябрьская революция, а в послевоенное время возникновение и укрепление социалистического лагеря наглядно свидетельствует даже для малoverов, даже для наших идеологических противников, куда,

в каком направлении движется исторический процесс. Между двумя полюсами — прогрессивным и реакционным — существуют неустойчивые, колеблющиеся элементы, из которых одни тяготеют к одному, другие — к другому полюсу. В среде интеллигенции, в том числе — художественной, эти процессы особенно заметны. На примере творческих биографий многих композиторов нашего века можно убедиться в том, как сложен бывает путь от пресловутой «башни из слоновой кости» до органической потребности реагировать музыкой на события, волнующие человечество. В этом отношении очень показательна эволюция общественных взглядов, а следовательно, и творчества группы французских композиторов, вошедших в историю под названием «Шестерка». Показателен и финал огромного жизненного пути Рихарда Штрауса, композитора, по отношению к которому геббельсовское министерство пропаганды прилагало немало усилий, чтобы добиться от него полного «послушания». Несмотря на все знаки официального почета и внимания, Штраус воспротивился посягательствам на честь и совесть художника, а в конце жизни, в глубокой старости создал произведение, проникнутое пафосом неприятия войны. Или биография великого венгерского музыканта Бела Бартока, никогда ни к какой партии не принадлежавшего, но объективно, всеми силами огромного своего таланта поддерживавшего прогрессивные идеи современности.

В наши дни идет бурный процесс брожения, кристаллизации нового музыкального языка, новых принципов композиции, формирование, формулирование разных эстетических платформ. В этом процессе участвуют не только композиторы, артисты-исполнители, искусствоведы, но и миллионы людей, для которых создаются музыкальные произведения. Без них, без их реакций, оценок музыка мертва, она если не «вещь в себе», то «вещь» для немногих, для элиты, и уже в силу этого обречена на неполноценное, тепличное существование. В наше время по-новому, в сравнении со всеми предыдущими эпохами, сложились взаимоотношения между музыкой и аудиторией благодаря успехам радио, телевидения, благодаря различным методам «консервирования» музыки на дисках и магнитофонных пленках. Это дало возможность миллионам и миллионам людей приобщиться к музыке любых веков, направлений, жанров.

Домашние фонотеки, включающие сотни названий, стали таким же бытовым явлением, как домашние библиотеки, и это способствует значительному росту музыкальной культуры. Но не к чему закрывать глаза на то, что большинство домашних фонотек содержит музыку прошлых веков, развлекательную музыку наших дней, все виды и подвиды джаза и т. п. Это естественно, ибо всегда, во все времена существовала приверженность к традиционному искусству, заключающему в себе не только большие художественные и познавательные ценности,

но и воспринимающемуся значительно легче, чем искусство новое. Новая, непривычная музыка слушается с большим напряжением и требует большей затраты нервной энергии, она входит в обиход значительно медленней, чем музыка, движущаяся проторенными путями.

Вот почему интерес аудитории к музыке наших дней не одинаково проявляется во всех жанрах. Впереди, намного опередив другие виды, несется «легкая музыка», искусство эстрады, джаза, мюзик-холла. В этих жанрах отсчет времени и понятие «старое» и «новое» сведены к микродозам. Джазовый шлягер живет максимум год—два. Почти такой же лихорадочный, шлягерный темп жизни падает на долю большинства песенок. (Как известно, особое положение сложилось в истории советской песни.) Более устойчива и длительна жизнь оперетты, жанра, почти столь же популярного, как песня и эстрадная музыка.

Но разве преимущественно или исключительно этими жанрами может ограничиться познание современного мира через музыку?

Поговорите с рядовым любителем оперы, спросите у него, что он знает из опер Рихарда Штрауса, Леоша Яначка? Который из «Эдипов» его больше захватывает: «Эдип» Стравинского или «Эдип» Энеску? Вовлеките в беседу не завязанного коллекционера пластинок и записей, не завсегда филармонических концертов, а просто рядового культурного человека: педагога, квалифицированного рабочего, агронома, врача. Поговорите с ними о Бартоке, Энеску, Хиндемите, Онеггере. Вероятно, не только имена, но и кое-какие сочинения этих корифеев музыки XX века им известны. Но... в той ли мере, в какой заслуживают авторы «Музыки для струнных, ударных и челесты», «Русыньских рапсодий», симфонии «Serepa», «Литургической симфонии»? Достаточно ли вашим собеседникам ясны хотя бы контуры эстетических взглядов мастеров музыки нашего века? Знают ли они, какую позицию занимали эти музыканты в черные дни фашистской оккупации, в борьбе двух миров, двух идеологий? Вопросы эти можно удесятерить, но вывод будет тот же: не к чему скрывать, что музыку нашего столетия мы, в массе, знаем плохо.

В противовес лихорадочной и лихорадящей суматохе, царящей в эфире и «земных» цитаделях легкого и облегченного жанров,— в храмах серьезной музыки — оперных театрах, симфонических и камерных залах, музыкальных лекториях — идет неизмеримо более спокойная, размеренная жизнь. Здесь незыблемый, издавна установившийся порядок некоей музыкальной гелиоцентрической системы, все спутники, светила, элементы которой вращаются вокруг музыки XIX века, как гегемона, центра притяжения музыкального мироздания.

Достаточно полистать декадные программы, взглянуть на афишные щиты, чтобы убедиться в том, что центральное место

рядом с музыкой советских композиторов занимают имена и названия, связанные с минувшим веком. И только кое-где, подобно инкрустациям, поблескивают скупым светом имена наших современников, композиторов зарубежных стран. Явление это легко объяснимо, если вспомнить исторически сложившуюся обстановку во взаимоотношениях между современной музыкой стран Запада и нашей слушательской аудиторией.

В те годы, когда музыка XX века только оперилась, началась первая мировая война, нарушившая на много лет культурные связи между нашей страной и зарубежным миром. Затем последовали бурные годы революции и гражданской войны. За ними пришел длительный период дипломатических дискуссий о признании или непризнании Советской России.

В эти годы связи с очагами зарубежной музыкальной культуры были спорадическими: от случая к случаю. Пятнадцатилетие между серединой 20-х годов и началом Великой Отечественной войны было до краев заполнено созидательным трудом во всех областях деятельности советского общества. Радостно расцвела музыкальная культура, творчески связанная с революционной действительностью. Процесс этот шел очень энергично, с такой интенсивностью вовлекая в свою орбиту музыкантов всех народов Советской страны, что на этот период интерес к современной зарубежной музыке был, естественно, отодвинут на второй план. Наконец, в годы войны внимание советского общества приковано было к музыке, правдиво, взволнованно отражавшей суровые события, к музыке, зовущей на подвиг, раскрывающей величие душевного мира народа, сквозь неисчислимые испытания пришедшего к всемирно исторической победе. В эти, как и в предыдущие годы, советская музыка с честью выполнила свой гражданский долг патриотизма и революционности, вновь подтвердив правоту слов Маяковского: «И песня, и стих, это бомба и знамя». С этой концепцией советские композиторы творчески, идейно сжились начиная с первых дней революционного строительства музыкальной культуры.

Продолжая реалистические традиции педагогики Римского-Корсакова, Танеева — своих учителей, — советские композиторы Н. Я. Мясковский, Р. М. Глиэр воспитали плеяду композиторов, сыгравших исключительно большую роль в развитии национальной музыкальной культуры во всех пятнадцати республиках Советской страны. Такие композиторы, как С. Прокофьев, Д. Шостакович, А. Хачатурян, Д. Кабалевский, Т. Хренников, Г. Свиридов, Кара Караев, А. Баланчивадзе, Э. Мирзоян, Э. Капп, М. Заринь, Б. Лятошинский, И. Дунаевский и многие другие, внесли огромный вклад в музыку XX века, насытив ее пламенной патетикой революционных идей, создав произведения во всех жанрах — от песен до симфоний, опер, балетов и ораторий.

Известная формулировка В. И. Ленина: «Искусство принадлежит народу» — определила сущность, содержание, направление борьбы советских музыкантов за претворение в своем искусстве самых прогрессивных, гуманистических идей современности. Даже люди аполитичные, — а их немало в странах капитализма, — даже наши идейные недруги не смогли отрицать влияния советской музыки на судьбы музыкального искусства всего мира.

В ряде изданных в разное время работ о зарубежной музыке нашего времени акцентировались и описывались теневые стороны музыкально-исторического процесса этой эпохи, приводились негативные примеры, подвергались справедливой критике реакционные теории, эстетические концепции, пропитанные идеализмом и т. д.

То, что все это существует, бесспорно. Но бесспорно и другое: в наше время, как в любое иное, силам реакции противостоят силы прогресса. Немецкие композиторы Эйслер, Дессау, Кохан, Орф, француз Онегер, мексиканец Ревуэльтас, грек Микис Теодоракис, румын Энеску, англичане Аллан Буш и Бенджамин Бриттен, венгры Бела Барток и Золтан Кодай и многие, многие другие поразному, в разных аспектах восприняли влияние революционных идей, определивших творческий пафос музыкальной культуры Советского Союза. А рядом с ними певцы: немец Эрнст Буш, негр Поль Робсон и многие другие их товарищи, выступающие под знаменами борьбы за мир и социальный прогресс. Они являлись наиболее активными пропагандистами новой песни, родившейся в атмосфере ожесточенной классовой борьбы. Нашим же музыкантам и слушателям предстояло с известным опозданием, о причинах которого говорилось выше, продолжить и углубить знакомство с зарубежной музыкой нескольких десятилетий XX века.

Первым из новых течений, сыгравших выдающуюся роль в художественной культуре, вышел на историческую арену импрессионизм. Его возникновение относится к последней четверти прошлого века. Напомним, что в 1874 году в Париже выставлено было полотно Клода Моне, изображающее восход солнца и названное автором «Impression» — «Впечатление». Название картины стало названием целого направления, границы и силу воздействия которого трудно было предвидеть.

На восьми выставках, организованных между 1874 и 1886 годами, полотна К. Моне, А. Сислея, Э. Дега, О. Ренуара, К. Писсарро восхитили празднеством света и цвета, красками поразительной свежести, будто промытыми весенним дождем. Искусство художников — «ветопоклонников» жизнерадостно, чему не мешает ни туман, ни тучи, нависающие над полями, ни полумрак лесной чащи. Опагово-перламутровая гамма облаков, серебристо-сизые, отсвечивающие сиреневыми бликами волны тумана, сумрачный строй черно-зеленых деревьев, сквозь кроны

которых прорывается хоровод солнечных лучей,— такова наиболее широко бытующая у импрессионистов живописная лексика пейзажей.

Полотна импрессионистов скорее способны восхитить, чем взволновать. Это искусство тонкое, рафинированное, рационально выверенное, но искусство, не рассчитывающее на сопереживание зрителя. В отличие от реализма, оно не ставит перед собой задачи проникнуть вглубь явления, обобщить цепь наблюдений. Оно довольствуется фиксированием мимолетных впечатлений. Одна из самых существенных черт этого направления — безразличие к большим социальным проблемам, к тематике, раскрывающей жизнь современного им общества.

Не надо ни добра, ни злости.
Мне дорог цвет слоновой кости
На коже ало-золотой, —

писал Поль Верлен, и применительно к живописи это звучало как декларация.

Рядом с живописцами оказались поэты, певцы мимолетных ощущений, вверяющие свои тайны избранным. Творчество таких поэтов, как Верлен, Рембо, Бодлер, Малларме, близко импрессионизму, но во многом не совпадает ни с эстетикой импрессионизма, ни с символизмом.

О Поле Верлене Горький писал: «В его всегда меланхолических и звучащих глубокой тоской стихах был ясно слышен вопль отчаяния, боль чуткой и нежной души, которая ждет света, жаждет чистоты, жаждет бога и не находит, хочет любить людей, но не может».

Роднясь с поэтами и художниками, музыканты отыскивали свой путь в новом направлении. Они заимствовали у художников терминологию, наталкивающую на новые идеи эстетического перевооружения; в обиход входят определения: звуковая краска, инструментальный колорит, гармонические пятна, тембровая (или тембральная) палитра. Но с полотна, со страниц, отданных рифмам и ритмам стихов, предстояло перенести эти новые приемы и особенности на нотную бумагу.

В музыку импрессионизм внес тончайший колорит гармонических сочетаний — многокрасочных «пятен», необычность инструментальных сопоставлений, преобладание колорита над мелодическим рисунком. В целом эмоциональный строй большинства произведений композиторов-импрессионистов скорее изыскан, чем взволнован, чувства как бы «засурдинены».

Первым из музыкантов откликнулся на новое направление французского искусства Клод Дебюсси, надышавшийся специфической атмосферой художественных салонов Парижа, атмосферой споров о новых спектаклях, сборниках стихов, выставках... Он увлек своих соотечественников — молодого Мориса Равеля, позже избравшего собственный путь, и Поля Дюка; ис-

панцев — Мануэля де Фалья и Исаака Альбениса, англичанина Сирила Скотта, итальянцев Альфреда Казеллу, Отторино Респиги и Франческо Малипьеро, поляка Кароля Шимановского, молодого Игоря Стравинского.

В годы высшего расцвета музыкального импрессионизма Париж стал ареной необычайно интенсивного воздействия русского искусства. Начиная с 1907 года в антрепризе С. Дягилева начались «русские сезоны», в которых зазвучали произведения Глинки, Римского-Корсакова, Мусоргского, Бородина, Лядова. Париж на многие годы оказался вовлеченным в орбиту новой для него русской музыкальной культуры. За симфоническими последовали сезоны русской оперы и русского балета — искусство Римского-Корсакова, Чайковского, Мусоргского, Бородина, Стравинского, помноженное на исполнительское искусство Шаляпина, Ершова, Павловой, Карсавиной, Нижинского. Переворот, произведенный во вкусах постановками балетмейстера Михаила Фокина: «Шопенианой», «Жар-птицей», «Петрушкой»; скандал, вызванный балетной премьерой «Весны священной», и ее триумфальный прием на симфонической премьере; ошеломляющие выступления Шаляпина в «Борисе Годунове», эпическая мощь «Князь Игорь», экзотическое буйство «Половецких плясок» — все это совпало с предвоенными годами и, несомненно, поколебало устои импрессионизма.

Суровые годы первой мировой войны по господствующему тону душевных состояний, царивших во французском обществе, решительно не гармонировали со светлым, изысканным миром, отраженным на страницах партитур и на полотнах, завоевавших мировую славу. Ни прелюдия Дебюсси «Феи — восхитительные танцовщицы», ни полотно Дега «Балерина на сцене», ни равелевская Сонатина, «Мадемуазель Самари» Ренуара, «Завтрак на траве» и «Олимпия» Манэ — ничто из сокровищницы рафинированного и радостного искусства импрессионизма не оказалось созвучным мраку и горю, порожденному войной. Именно тогда в Австрии и Германии возникло новое направление — экспрессионизм. Один из его идеологов и историков Генрих Бар писал: «Никогда не было такого времени, потрясенного таким ужасом, таким смертным страхом. Никогда мир не был так мертвенно нем. Никогда радость не была так далека и свобода так мертва. Нужда вопит, человек зовет свою душу, время становится воплем нужды. Искусство присоединяет свой вопль в темноту, оно вопит о помощи, оно зовет дух: это экспрессионизм»¹.

К экспрессионизму вело много дорог. За три года до начала войны закончился жизненный путь Густава Малера (1860—1911). Трагедийный пафос его музыки, сгущенный психологизмом, в конечном счете облегчил возникновение экспрес-

¹ Цит. по сб. «Модернизм». М., 1969, с. 29.

сионистского искусства. В своем «Этюде о музыкальном экспрессионизме» В. Қонен пишет: «...у Малера экспрессионистская тема звучит уже в «Песне о земле», в Девятой и Десятой симфониях. Здесь она воспринимается почти как реквием по отходящему старому миру, по безвозвратно утерянным идеалам»¹.

Рядом с Малером — его современник Рихард Штраус. И он проходит путь от романтизма, от страстной приверженности к Вагнеру до оперы «Саломея», которая также становится одним из отправных пунктов музыкального экспрессионизма.

К экспрессионизму ведет творчество еще одного из композиторов Австрии — Арнольда Шёнберга, основоположника додекафонической системы, сыгравшей большую роль в установлении новых принципов логики музыкального языка, в создании новых приемов композиторской техники. В его творчестве и в творчестве его ученика, Альбана Берга, экспрессионизм достиг одной из кульминационных точек. Опера Берга «Воцтек» — наиболее яркий пример этого направления.

В музыке Шёнберга и его последователей преобладает мрачный, иступленный характер. Буквально нет ни одного произведения, где бы ни господствовал мрак, где звучало бы радостное приятие жизни, природы, где музыка вселяла бы надежду. Вот искусство насквозь пессимистическое! Оно как нельзя более точно отвечало умонастроениям и эмоциональному тону тех социальных слоев Австрии и Германии, которые в послевоенные, 20-е годы переживали период разрухи, инфляции, узаконенного грабежа трудящихся масс под эгидой пресловутого плана Дауэса.

Вернувшиеся с полей войны солдаты попали в клещи безработицы и нужды. Они называли себя «потерянным поколением», ибо потеряно было все: молодость, силы, вера, идеалы. Социальные, классовые контрасты обнажались до предела. Один из рисунков художника Г. Гросса изображает типичный для берлинской улицы мотив: калека в полувоенной форме с ненавистью смотрит на раскормленную супружескую чету «шиберов», спекулянтов, разжившихся на крови, на войне. Все пуговицы преуспевающей пары увешаны покупками...

Графика М. Бекмана, «Ночь» и «Раненый солдат» О. Дикса, рисунки «Голгофа» К. Кольвиц, «Кафе» Мазереля воспринимаются как явления родственные фортепианной сюите П. Хиндемита «1922» или пьесам А. Шёнберга ор. 23. Множество изданий выдерживает глубоко пессимистическая книга Освальда Шпенглера, носящая характерное название «Закат Европы», книга, переведенная на несколько языков. Большинство европейских сцен, в том числе и советских, обходят пьесы «Газ» Георга Кайзера и «Эуген Несчастный» Эрнста Толлера, талан-

¹ Сб. статей «Экспрессионизм». М., 1966, с. 123.

тливо раскрывающие душевный мир людей, изуродованных войной, людей, которые ничего не ждут от жизни, кроме следующей катастрофы. Мир воспринимается сквозь кривую призму, создающую устрашающие диспропорции в живой и мертвой натуре. Этот мир не только ужасает, он отвращает. Отсюда идет типичное для экспрессионизма стремление к «эстетике уродливого». Отсюда же — возведение диссонанса в ранг основной категории музыкальных созвучий.

Вместе с тем нельзя отрицать, что экспрессионистское искусство обладает огромным потенциалом воздействия на зрителей, читателей, слушателей. Добавим, что по сравнению с развитием экспрессионизма в изобразительном искусстве, литературе, драматургии, даже кино (знаменитая в 20-х годах картина «Кабинет доктора Калигари»), в музыке это направление не получило широкого развития. Тем не менее в музыке, может быть, раньше, чем в других искусствах, возникла реакция против перенасыщения сознания патологически взвинченными образами, против гипертрофии экспрессии и бессвязности, разорванности музыкальных конструкций. Стремление к упорядоченности, к покою, ясности, в конце концов к отдыху от невероятного нагромождения звуковых многоярусных башен вызывало «тоску по далеким временам», когда звучали вдохновенные мадригалы Джезуальдо, светские кантаты и первые оперные представления XVII века, когда предшественники Баха возносили под куполы храмов классически стройные композиции для органа, повествуя и о смутах душевных, и о ликованиях, о страстях, страданиях, о надежде искупления. Таков путь к неоклассицизму. По-разному приходят к нему разные композиторы. Перешагнув рубеж своих насыщенных первобытной силой партитур «Весны священной» и «Свадебки», Стравинский углубляется в мир античности и создает «Царя Эдипа» и «Аполлона Мусagetа», а затем «Поцелуй феи», навеянный музыкой Чайковского; Хиндемит, в ряде произведений отдавший дань романтизму, позже — экспрессионизму, в дальнейшем выражает подлинное преклонение перед классиками полифонии и становится крупнейшим мастером многоголосия XX века.

Неоклассицизм захватывает и Карла Орфа, композитора, педагога, реформатора системы музыкального воспитания. Цена мудрый покой бытия, Орф с истинно рубенсовской полнокровностью воспеваает радости жизни, людей, умеющих петь, смеяться во весь голос, только изредка с опаской поглядывая на движение колеса фортуны. В его сценических кантатах, операх отражены приемы письма далекой поры классической музыки, но отражения эти преломлены сквозь призму мышления композитора XX века. Свой вклад в музыкальный неоклассицизм внес и Прокофьев, движимый здоровым интересом к здоровому искусству, лишенному экспрессионистской взвинченности и мрачной иступленности. В те годы, когда в атмосфере

еще не утихшего гула войны зазвучали первые предвестники нового направления, зазвенел чистый родник классически ясной «Классической симфонии».

Ограничиваются ли художественные течения первой трети века тремя наименованиями: импрессионизмом, экспрессионизмом, неоклассицизмом? Разумеется, нет. Рядом с ними, параллельно развивались и иные течения, менее значительные, менее четко выраженные, возможно — ответвления магистральных потоков.

Как во все времена, так и в XX веке были композиторы, творческие устремления которых направлены были на реалистическое отражение действительности в музыке. Разумеется, огромное значение имела индивидуальная манера письма, свойство личности композитора. Но при всех индивидуальных особенностях их творчество может быть приведено к общему реалистическому знаменателю, хотя, подчеркиваем, друг от друга очень разнятся Ян Сибелиус и Мануэль де Фалья, Бенджамин Бриттен и Леош Яначек, Джордж Гершвин и Гейтор Вила Лобос, Пауль Дессау и Артур Онеггер. В их творчестве реализм выступает в индивидуализированном, а не унифицированном виде, сочетаясь с другими течениями, в первую очередь — с романтизмом (несмотря на то, что в послевоенные годы особенно сильно стали сказываться антиромантические тенденции).

Как уже указывалось, в годы великих испытаний второй мировой войны прогрессивные музыканты отдали свои творческие силы служению идее освобождения мира от фашизма. В этом они сроднились с прогрессивными писателями: Генрихом и Томасом Маннами, Роменом Ролланом, Бертольтом Брехтом, Мартином Андерсенем-Нексе, Эрнестом Хемингуэем, Лионом Фейхтвангером, Федерико Гарсиа Лоркой, Юлианом Тувимом, Пабло Нерудой.

Но не только музыканты прогрессивного лагеря, такие как Г. Эйслер, Э. Майер, П. Дессау, Э. Буш, П. Робсон, Я. Ежек, Д. Христов и весь коллектив советских композиторов и исполнителей, но и музыканты, ранее занимавшие аполитичную позицию, под влиянием событий нашли путь к идейному перевооружению. В годы войны во многих странах, оккупированных гитлеровцами, музыка находится в боевом строю, она участница Сопrotивления. Так поднимается мощная волна массовых песен, воодушевляющих народ, сеющих ненависть к оккупантам. Многие советские песни звучали в партизанских отрядах, группах сопротивления во Франции, Италии, Польше, Чехословакии, нередко получая новые, злободневные тексты. Понятно, что песня могла наиболее мобильно откликнуться на события. Но не только песня. В жанре, наделенном наибольшей силой обобщения, в симфоническом жанре, возникло немало произведений, поднимающих на щит идеи борьбы разума и гуманизма с тьмой и бесчеловечностью. «Ленинградская симфония» Шостаковича

и «Литургическая симфония» Онеггера являют собой примеры, ставшие в наши дни классическими. Сквозь три части «Литургической симфонии», носящие названия разделов католической мессы, проходят образы земного горя, тревоги, борьбы.

Несокрушимый, казалось бы, поборник «чистой» музыки, то есть музыки, лишенной связей с жизнью, «музыки в себе», Игорь Стравинский в своей Симфонии в трех частях вольно или невольно отразил отдельные стороны сложного исторического процесса борьбы народов против нашествия вандалов XX века. Правдивое отражение действительности в годы величайшего напряжения моральных и физических сил целых наций нашло свое продолжение и развитие в послевоенный период во всех жанрах.

В эти же годы своего зенита достигла пропаганда созданной Шёнбергом додекафонии, теоретической системы, устанавливающей новое понимание законов музыкальной логики и эстетики. А. Шёнберг и его последователи решительно отвергают какие бы то ни было связи музыки с действительностью, повторяя старую идеалистическую концепцию о том, что музыка есть чисто звуковое явление, не вступающее в контакт ни с какими иными явлениями жизни.

Теоретические декларации додекафонистов неоднократно терпели крах при столкновении с реальной действительностью. Верный ученик Шёнберга, уже упоминавшийся автор «Воццека» А. Берг в своем Скрипичном концерте применил приемы додекафонии, но сочинял он Концерт под тягостным впечатлением смерти дочери Альмы Малер (вдовы Густава Малера), девушки огромного обаяния. И в музыке Концерта живое чувство преодолело надуманную схему и определило собой эмоциональный тонус произведения.

Сам Шёнберг в последних написанных им сочинениях творчески опровергает свои же идеалистические концепции. В кантате «Уцелевший из Варшавы» под влиянием реального события, рассказа бежавшего из варшавского гетто человека, он создал музыку, захватывающую своим трагедийным строем и правдивым, хотя и во многом иллюстративным воссозданием повествования «уцелевшего».

Несомненно, додекафония подготовила и облегчила путь, ведущий к музыкальному абстракционизму, получившему в последние годы значительное развитие. Приняв за отправной пункт положение о том, что единственная реальность музыки — ее звучание, не связанное ни с образностью, ни с какой внезвуковой действительностью, некоторые «реформаторы» пошли еще дальше, утверждая, что музыкальные звуки, извлекаемые из специальных инструментов, — только бесконечно малая часть звуков, существующих в природе и в человеческом обиходе. Отсюда возникла идея так называемой «конкретной музыки». Пишущая машинка, горящий примус, капли, падающие в таз,

пилка дров, электродрель, отбойный молоток, поглаживание двух металлических терок друг о друга, шипение сала на горячей сковороде и т. д.— вот один из миллионов рецептов «конкретной музыки». Такая «композиция» фиксируется на магнитофонных пленках в разных комбинациях, в разных темпах, скоростях. Затем происходит процесс «запороживания» аудитории.

«Конкретной музыкой» не ограничивается арсенал псевдоноваторства. Каждый год возникает какое-нибудь новое течение, направление, чаще всего продиктованное стремлением «поработить», придумать то, чего «еще не было». У каждого «голого короля» находятся свои угодливые придворные, наперебой хвляющие «новое платье». Таких «голых королей» в музыке XX века было немало — вплоть до «беззвучной музыки», «исполняемой» одним или несколькими музыкантами, сидящими на эстраде и не извлекающими ни одного звука из музыкальных инструментов. Кончив «не играть», они поднимаются и уходят. В зале всегда найдутся люди, которым не жаль иронически поаплодировать. И это фиксируется на пленку. И это называется «успех». Но не они, «искатели музыкальных приключений», естественно, определяют атмосферу, сущность музыкальной жизни нашего столетия; не они привлекли внимание и автора данной работы.

Предлагаемая читателям книга не есть история музыки XX века. Такой задачи автор не ставил в данном издании и ставить перед собой не мог. В ней даны только силуэты группы композиторов, по мнению автора, игравших значительную роль в создании наиболее выдающихся произведений музыки XX века. В отборе имен решающими были объективные данные, хотя, возможно, в чем-то сказались и личные симпатии автора. Мы ясно отдаем себе отчет в том, что и такие композиторы разных возрастов, национальностей, направлений, как Мануэль де Фалья, Эрнст Кшенок, Аарон Копленд, Отторино Респиги, Золтан Кодай, Самуэл Барбер, Богуслав Мартину, Оливье Мессиан, Луиджи Ноно, Джан Карло Менотти, Витольд Лютославский, Кшыштоф Пендерецкий, рядом с созвездием советских композиторов, постоянно привлекают внимание нашей аудитории, слушающей музыку и читающей о музыке. Но включение материалов об этих композиторах потребовало бы и иного масштаба издания, а может быть, и совершенно иной манеры изложения.

Эта скромная книга адресована любителям музыки, людям, отдающим свои силы разным видам деятельности, но объединенным любовью к музыке, как к одному из великих и прекрасных проявлений чувств, идей и мыслей человека.

Густав
Малер

1860—
1911

В кратком предисловии к сборнику писем и воспоминаний о великом австрийском музыканте Дмитрий Шостакович пишет: «Что пленяет в его музыке? Прежде всего — глубокая человечность. Малер понимал высокое этическое значение музыки. Он проник в самые сокровенные тайники человеческого сознания, его волновали самые высокие мировые идеалы. Гуманизм, неукротимый темперамент, горячая любовь к людям в соединении с изумительной композиторской одаренностью помогли Малеру создать его симфонии, «Песни странствующего подмастерья», «Песни об умерших детях», грандиозную «Песнь о земле». Он близок нам своим гуманизмом, своей народностью... В борьбе за осуществление лучших идеалов человечества Малер вечно будет с нами, советскими людьми...»¹

Так проникновенно и взволнованно говорит Шостакович о музыканте, лучшие годы жизни которого прошли в самом конце XIX столетия, музыканте, испытывавшем все горести пресловутого *fin du siècle*², дыхание которого отравлено пессимизмом и страхом перед грядущим.

¹ Густав Малер. Письма. Воспоминания. М., 1964, с. 7—8.

² Конец века (фр.).

Малер умер пятидесяти одного года от роду за три года до сараевского выстрела, прозвучавшего сигналом к началу мировой бойни. Можно ли назвать пессимизмом способность особенно чутких современников с сейсмической точностью предугадывать общественные, международные катастрофы? Следует ли считать, что только предсказания из буквенных знаков, слагающихся в слова и фразы, можно выдавать за подлинные предзнаменования событий; что нотные знаки, обозначающие мелодические фразы, в свою очередь, сливающиеся в грандиозные партитуры, уступают им в достоверности и силе обобщения самых типических явлений в сфере человеческого духа, в сфере общественного сознания? Конечно, нет. И музыкальное наследие Малера свидетельствует об этом с гигантской силой убежденности и правды. Место Густава Малера — среди великих симфонистов нашего века. Он не просто выдающийся дирижер, гениальный композитор, он — личность, поражающая цельностью и одержимостью.

Трагическое детство, нищая юность, ненависть ко всему, что порождает унижение и оскорбление, униженных и оскорбленных, что калечит людскую душу; вера в величие и силу человеческого разума — вот что питало социально-философские взгляды Малера, что не давало восторжествовать в нем пессимизму. Его образованность поражает широтой, круг чтения почти безграничен. Но не книги, пусть самые мудрые, наталкивают его на размышления о несовершенстве мира. Сама жизнь ведет его за руку, говоря: смотри, испытай все, будь правдив и пиши! Ни Спиноза, ни Ницше, ни Шопенгауэр не определяют пафос творческих порывов и раздумий, зафиксированных на страницах его партитур, которые хочется назвать более торжественным словом — «манускрипты».

Идеально ли точны отображения жизни в зеркале малеровских песен и симфоний? Далеко не идеально. Они субъективны. Малер корректирует отображение под своим углом зрения. Даже поверхность «зеркала» Малер полирует по-своему, не только допуская где-то кривизну, но радуясь ей, предвидя, предвкушая, каким устрашающим, уродливым предстанет зло в кривозеркальном, сатирическом отражении.

Подобно Римскому-Корсакову и Григу Малер обожествляет природу. Достаточно присутствовать при пробуждении владыки лесов, Пана, услышать, о «чем говорят цветы», «о чем говорят звери в лесу», «о чем говорит мне ночь» (здесь названы части Третьей симфонии), чтобы понять, каковы были истинные верования великого музыканта, близкие пантеизму. Это только одна сторона философии Малера. Природа занимала огромное место в его жизни, в творчестве. Но рядом с Паном всегда стоял Человек. К нему, к Человеку, влекла композитора неутолимая жажда добра и столько же неутолимая ненависть к злу. Недалом в разговоре с Арнольдом Шёнбергом о его учениках Малер

бросил гневную фразу: «Заставьте этих людей прочесть Достоевского! Это важнее, чем контрапункт».

Путь Малера к Достоевскому — не прямой путь читателя. Это путь человека, говорящего о себе словами Достоевского: «Как я могу быть счастливым, если на земле есть хоть одно страдающее существо». Таким мог быть только человек, изведавший много жизненных бед, «исповедовавшийся» музыкой, каждая нота которой была до-конца искренней.

...Малер родился в чешском городке Калишт, в семье «профессора на облучке», как называли отца Малера, возчика, не расстававшегося с книгой. Густав был вторым из двенадцати детей в семье, из которой нужда не уходила ни на день. Музыка постоянно звучала вокруг лачуги Малеров. На расположенном рядом казарменном плацу громоподобно играл духовой оркестр; обнявшись, проходили крестьянские девушки и за ними вились, то затихая, то оживая, задушевные песни; из кабачка, вроде швейковской «Зеленой чаши» госпожи Палевец, неслись задорные и визгливые звуки шлапака и фурианта, а под слезу захмелевших гостей о чем-то грустила мелодия ланнеровского вальса. Таков был быт. Он запомнился с фотографической точностью и отразился (с иронической усмешкой!) в чешских, моравских, венгерских, цыганских напевах многих эпизодов малеровских партитур.

Школьные годы Малера похожи на школьные годы его сверстников. Жизнь семьи Малеров шла от беды к беде. Пятерых детей унес дифтерит. Трагически закончилась жизнь сестры Леопольдины и брата Отто.

Музыкальное детство Малера хоть и носило налет вундеркиндства, но вундеркиндства в лохмотьях, чуть ли не с восьмилетнего возраста продававшегося за скупые крейцеры. Ничего, что напоминало бы бархатные курточки и локоны до плеч, Малер не знал. Семья жила в Иглау. Здесь прошла юность композитора, ничем, кроме мечтаний, не озаренная. Ему было пятнадцать лет, когда он приехал в Вену, и, представ перед профессором Эпштейном, услышал из его уст весомые, авторитетные слова о своем даровании.

Малер остается в Вене. Это 1875 год, год знаменательный, совпадающий с приездом в австрийскую столицу Вагнера. Менее заметно прошло появление в том же году в Вене вдохновенного последователя Шуберта — Гуго Вольфа. Малер и Вольф подружились. Поселились вместе. Делили рояль (оба ведь сочиняли), стол. Конечно, Малер прошел через увлечение Вагнером, но не поддался соблазнам чарующей гармонии «Тристана и Изольды», музыки, погруженной в волны томности и сладострастия. Нет, не это его потрясло в Вагнере, а «Траурный марш» из «Гибели богов», трагический эпилог жизни светлого героя — Зигфрида.

Он учится в консерватории у Юлиуса Эпштейна, Роберта Фухса и Теодора Крена. Но духовным отцом своим считает композитора Антона Брукнера, с которым, несмотря на значительную разницу возрастов (Брукнер старше на 36 лет!) его связывает настоящая дружба, как говорили венские музыканты, закрытая на два ключа: скрипичный и басовый.

Несколько камерных произведений, сочиненных в конце 70-х годов, не дошли до нас. Малер их сжег. Ему не везет. Он несправедливо обойден на Бетховенском конкурсе, премия на котором могла бы его материально очень поддержать.

Не по призванию, а по насущной необходимости он становится за дирижерский пульт, не подозревая даже, какие силы дирижерского таланта дремлют в нем. На этом поприще успех приходит к нему чуть ли не с первого взмаха дирижерской палочки. Сначала это провинциальные оперные театры с провинциальной рутинной. Когда же им на смену приходят театры столичные, он убеждается в том, что и там атмосфера насыщена рутинной, но только столичной.

Лайбах, Ольмюнци, Кассель, Лейпциг, Будапешт, Гамбург и, наконец, Вена, где он занял место директора, художественного руководителя, главного дирижера, словом — диктатора придворной оперы. Был ли он в самом деле диктатором? Да, был. Больше того — деспотом. Но во имя чего бушевал Малер? Чего добивался этот непререкаемый властитель сцены и оркестра? Единственно — музыки! Ни личные блага, ни исполнительские капризы, ни взгляды, мнения, приказания сильных мира сего, — ничто не имело для Малера никакого значения. Его ученик Бруно Вальтер, вспоминая о Малере, писал: «Он не знал ни одной банальной минуты». Да, Малер был рыцарем музыки без страха и упрека.

П. И. Чайковский гостил в Гамбурге, когда там готовили постановку «Онегина». Не зная, кто такой Малер, какие пути привели его к дирижерскому пулту и к каким вершинам уведут, но видя, слыша, как управляет оркестром и сценой этот неизвестный ему дирижер, Чайковский писал: «Здесь капельмейстер не какой-нибудь средней руки, а просто гениальный... Вчера я слышал под его управлением удивительнейшее исполнение „Тангейзера“».

Из статьи в статью, из работы в работу кочует мнение о том, что дирижерская деятельность Малера была самой серьезной преградой на его композиторском пути. Да, дирижирование съедало много времени. Но неужели оно ничего не давало взамен Малеру — музыканту, композитору? Ведь постоянное общение с музыкой классиков и современников, профессионально-музыкантское вникание в секреты, в тайны воплощения действительности в музыке, анализ стиля, индивидуальной манеры письма; согласие и несогласие с автором, с которым ведется «внутренний диалог», — неужели все это не обогащало

композитора, стоявшего за дирижерским пультом, не способствовало формированию его композиторского облика?

В юности Малер писал камерную музыку (квартет, квинтет), пытался писать и оперы («Эрнст Швабский», «Аргонавты»). Потом все было отринуто. И только два жанра остались безраздельно властвовать в его сознании — песня и симфония.

Юные годы Малера запечатлелись в Четырнадцати песнях, созданных в 1880 году. В душе двадцатилетнего композитора звучит голос музы Шуберта. Она как бы досказывает то, что не успела сказать автору «Лесного царя» и «Неоконченной симфонии». К этому времени Малер вчитывается и влюбляется в «Волшебный рог мальчика», сборник немецких народных песен, собранных Клеменсом Бретано, одним из столпов Гейдельбергского кружка романтиков. Вслед за Четырнадцатью песнями рождается новый опус: Двенадцать песен из «Волшебного рога», и во Второй, Третьей, Четвертой симфониях Малера, там, где он обращается к вокальной музыке, звучат полные задушевности, чистоты напевы, навеянные стихами из народной поэзии.

В 1883 году Малер сочиняет вокальный цикл «Песни странствующего подмастерья». Памятуя о трех шубертовских циклах — «Прекрасная мельничиха», «Зимний путь» и «Лебединая песня», — малеровские песни можно назвать «четвертым песенным циклом Шуберта». Стихи Малер сочинил сам, взяв только в первой из четырех песен как зачин начало одного из стихов «Волшебного рога».

Странствующий подмастерье — родной брат того молодого мельника, что влюбился в прекрасную мельничиху. И шубертовский, и малеровский герой одинаково поверяют свои сердечные тайны природе, одинаково тоскуют по ответному чувству, одинаково похожи на тысячи и тысячи таких же парней, с котомкой за плечами отправившихся в путь на поиски простого человеческого счастья.

И снова шубертовские традиции оживают в цикле «Песни об умерших детях» на слова Фридриха Рюккерта. Вспоминается трагический финал «Мельничихи» — «Колыбельная ручья», убаюкивающего самоубийцу; вспоминается и гениальная песня Шуберта, краткая как афоризм «Девушка и смерть». Каждая из пяти песен цикла потрясает правдивостью музыкального рассказа о страшном горе. Но сильнее всех впечатляет четвертая — «Я часто думаю, что вы только вышли и скоро вернетесь домой». Это — трагическая кульминация цикла. Но, кроме музыкальных ассоциаций, трудно избавиться от ассоциаций автобиографических. Так много детских смертей потрясло семью Малеров, что не может быть, чтобы композитор вынашивал, писал эти страшные песни, не вспоминая трагических страниц семейной хроники.

Сквозь оркестровую ткань малеровских симфоний нередко просвечивают контуры его вокальных циклов и отдельных песен. Это можно заметить уже в Первой симфонии. Ее замысел зародился в 1884 году в Касселе, когда вряд ли кто-нибудь мог предположить в двадцатичетырехлетнем дирижере композитора, вынашивающего столь сложную симфоническую идею и конструкцию.

Пан и Человек. Во вступлении к I части, такт за тактом, возникают образы пробуждающейся природы, как будто рассеивается туман и в птичьем гомоне радостно раскрываются дали зеленого царства. Начинается главная тема I части, экспозиция героя симфонии. В нем легко узнать «странствующего подмастерья». Его характеристика «переинтонирована» из вокальной в инструментальную сферу, но смысл ее тот же:

Шел поутру по полям,
По росистым травам,
Зяблик весело пропел:
С добрым утром, милый друг,
Как прекрасно все вокруг.

Жизнерадостна и по-юношески мечтательная музыка II части. В основе ее — лендлер, предшественник венского вальса. С нарочитой грубоватостью отчеканивается его ритм, и только в среднем разделе возникает полная обаяния музыка, напоенная застенчивостью и свежестью юношеского признания. Когда симфония исполнялась впервые, Малер назвал ее Симфонической поэмой и объединил первые две части общим заголовком «В дни юности», а вторые две — «Человеческая комедия».

Определение «трагическая ирония», так часто применяемое к музыке Малера, впервые адресовано было III части его Первой симфонии. Ее герой, прямодушный и чистосердечный, сталкивается с чудовищным лицемерием: лесное зверье хоронит охотника, проливая при этом потоки слез. Детская песенка «Братец Яков» переведена композитором из мажора в минор и превращена в музыку похоронного шествия. Ее начинает солирующий контрабас, интонации которого, не очень точные, чуть фальшивые, словно ассоциируются с неискренними причитаниями обитателей леса. Малер назвал эту часть своей симфонии «Траурным маршем в манере Калло».

Лицемерие безгранично: отдав дань фальшивым рыданиям, звери тут же затевают шумные поминки под музыку чисто кабацкого пошиба. Добродетельные блюстители «чистоты» пришли в ужас от введения «пошлости» в святая святых музыки, в партитуру симфонии, забыв о том, что бывает горькая ирония, что применительно к замыслу «Человеческой комедии» (ироническое переосмысление «Божественной комедии» Данте), — пошлость показана сквозь увеличительное стекло. Венчает симфонию образ героя, как бы поднимающегося по свежей росистой траве в горы, к мудрому слиянию с природой.

Некоторые исследователи, считая Первую симфонию произведением автобиографическим, противопоставляют ей Вторую, музыкальные мысли которой направлены в глубь извечных вопросов жизни, смерти, смысла человеческого бытия. В действительности же Первая и Вторая образуют с остальными симфониями гигантскую эпопею, пожалуй, самую грандиозную во всей истории инструментальной музыки. И именно внутренняя связь Второй симфонии с Первой — отправной пункт всей симфонической эпопеи.

Вторая симфония начинается скорбной поступью, музыкой, полной трагедийности и пафоса. Это траурное шествие, похороны героя. Если вслушаться в тему шествия, можно заметить интонационное сходство с финалом Первой симфонии. Так устанавливается переход не только в тематическом развитии, но, что неизмеримо важнее, в драматургии, охватывающей два огромных полотна. Здесь, в начале Второй симфонии, Малер ставит извечный вопрос: в чем смысл жизни? Вспоминаются последние симфонии Чайковского, «Смерть Ивана Ильича» Толстого, «Смерть и просветление» Рихарда Штрауса, «Девушка и смерть» Горького — произведения, в которых так взволнованно и остро сталкиваются темы жизни и смерти. Две следующие части обращены к жизни. Первая из них — светлый, ласковый лендлер, напоминающий шубертовские вальсы. Мягкость звучания струнных инструментов в мелодии, по-славянски задушевной, отдаляет сумрак, окутывающий I часть симфонии. К тому же композитор обращается к дирижеру с необычной ремаркой: «После первой части необходим хотя бы 5-минутный перерыв». III часть — скерцо, музыка полная сарказма, заимствованная Малером из своей же песни — «Проповедь Антония Падуанского». По смыслу, часть эта нужна для утверждения мысли о тщетности и фальши всякого рода назидательных проповедей. Легенда рассказывает о том, как Антоний Падуанский пришел в храм проповедовать, но нашел храм пустым. Тогда святой отец направился на берег реки и стал проповедовать рыбам. Те слушали, как и положено рыбам, молча, что Антоний счел признаком внимания. Но ничто не изменилось в их нравах и поведении.

И снова, в IV части, драматургия симфонии приходит к первоначальному трагедийному тезису: «Гнетет человека судьба, живет в горе человек» — запекает низкий женский голос песню из «Волшебного рога». Вновь возвращаются извечные, мучительные вопросы бытия. Малер назвал эту вокальную часть симфонии «первозданным светом», который влечет души человеческие, стремящиеся к очищению от жизненной скверны перед уходом «в мир иной». Наступает Страшный суд. Композитор в последней части объединяет выразительные средства огромного оркестрового состава: четверенное количество деревянных духовых, по шесть труб и валторн, восемь литавр, два

больших барабана, хор, солисты, орган; к этому добавляется еще второй, закулисный оркестр. Весь этот арсенал призван создать устрашающую звуковую оргию, картины Страшного суда и Воскресения из мертвых. Малер обратился к тексту хорала Клопштока: «Умру, чтобы жить»; а в самом конце симфонии добавил свои стихи: «О, верь, ты не напрасно родился, не напрасно жил и страдал». Смерть героя симфонии, «молодого человека XIX века», лендлеровская идиллия, тщетность и бессмысленность проповеди христианской морали, идея духовного очищения, Страшный суд и мечта о вечной жизни, о воскрешении — таковы этапы философских размышлений Малера о жизни, судьбе и смерти, размышлений, близких идеям Апокалипсиса. «Симфонии исчерпывают содержание всей моей жизни, это поэзия и правда в звуках», — говорил композитор о своем творчестве.

Во Второй симфонии, длящейся около 80 минут (!), Малер развернул сложную концепцию, которая в конце обрела мистический характер (IV и V части), но концепцию, допускающую и иное толкование — извечный кругооборот жизни: зарождение, расцвет, умирание и «воскрешение» — новое зарождение.

Именно в этом ключе, ориентируясь на кругооборот в природе, композитор излагает содержание своей Третьей симфонии, которую можно назвать музыкально-философским трактатом пантеиста, последователя Спинозы и Гёте. В отличие от предыдущих симфоний, в ней царят более светлые тона. И исполнительский состав более прозрачный: оркестр, женский и детский хор — как контрастная вокальная краска — альт.

Как часто бывало у Малера, он предварительно излагает подробную литературную программу, может быть, нужную ему как канва. Затем он отказывается от нее и оставляет только самые краткие названия частей, краткие, но вполне определенные. Вот их последовательность: I. Пробуждение Пана; II. О чем говорят мне цветы на лугу; III. О чем говорят мне звери в лесу; IV. О чем говорит мне ночь; V. О чем говорят колокола поутру и VI. О чем говорит мне любовь.

Даже глубоко обдумав программу, драматургию рождающейся симфонии и определив образный круг каждой части, Малер в процессе творчества нередко разрушал им же созданную схему, больше доверяя логике творческого акта, чем предварительному планированию его. Это относится и к Третьей симфонии. Но основная идея — бессмертие природы и ее мудрость — сохранена композитором.

Следующая глава инструментальной эпопеи — Четвертая симфония. В ней поражает скромность состава — обычный оркестр, даже без тромбонов. I часть умиляет своей «детскостью», музыкой, написанной чуть ли не в гайдновских тонах; она напоминает серенаду с протяжным распевом мелодических голосов и гитарным *pizzicato* аккомпанемента. Причудливо зву-

чит II часть, неторопливый, как бы заторможенный гротесковый танец. Затем в гениальном адажио следуют элегические размышления о тщете всего земного. Вариационная форма дает возможность с разных сторон подойти к этой теме. В финале симфонии вступает сопрано. И снова Малер обращается к приему введения музыки предыдущей симфонии. Здесь взята V часть Третьей симфонии. Женский голос воспевает безмятежность «небесной жизни». Текст этой песни мало понятен даже немцам, ибо звучит он на старобаварском диалекте и, может быть, поэтому производит впечатление какой-то уютной домовитости, а вовсе не устремления к «райским кушам»...

В обширной литературе о Малере его симфоническое наследие чаще всего делится на несколько групп: Первую симфонию рассматривают как Пролог; Вторую, Третью и Четвертую — как первую трилогию; Пятую, Шестую и Седьмую — как вторую трилогию; Восьмую как кульминацию, а Девятую и «Песнь о земле» — как эпилог. Несомненно, что первые четыре симфонии связаны общностью идеи, обусловившей использование хора, солистов, программных заголовков, переход тематического материала из симфонии в симфонию, цитирование песен и частей песенных циклов. Ученик и последователь Малера — Бруно Вальтер — писал о его первых четырех симфониях: «Окончилась борьба за мировоззрение средствами музыки. Теперь он хочет писать музыку только как музыкант». Но вряд ли можно считать, что борьба Малера «за мировоззрение средствами музыки» завершилась на последней странице Четвертой симфонии.

Так же сомнителен тезис о стремлении композитора-философа писать остальные симфонии (включая и «Песнь о земле»), избегая категорий мировоззренческих. В первых четырех симфониях Малер ведет напряженнейшие внутренние диалоги о том, что суммарно определяется понятием Жизнь и что включает в себя понятие Человек. И так как герой Малера не титан (хотя толчком к созданию Первой симфонии и была поэма Жана Поля Рихтера «Титан»), а обычный человек, только человек романтического склада, то противоречия в нем обострены до предела. Он мог бы сказать о себе: «С изумлением, болью и радостью постигая мир, я познаю себя».

Во второй трилогии малеровский герой вступает в иную фазу, более действенную. В противовес сложным поискам места человека в мироздании, проблемам жизни и смерти, природы и человеческого общества, правды и лицемерия, веры и безверия, в Пятой симфонии поднимается Человек, борющийся с Тьмой. То, что враждебно радости, идеалам человечности, дано в I части, где центральное место занимает траурный марш. В следующих трех частях можно уловить известное сходство с драматургией симфоний Чайковского. После насыщенных психологических напластований I части дан нарочито

примитивно звучащий венский вальс. Возвращение к миру светлых чувств озаряет поэтичнейшее *Adagietto* с его изысканным колоритом струнного квартета и арфы. Без паузы следует финал, утверждающий мужество, ясность, силу. По преобладающему светлому колориту эта симфония родственна Третьей. В ней — оптимистическое начало новой трилогии.

Следующее звено — Шестая симфония. Ее называют Трагической. По-существу, это антитеза по отношению к Пятой. Начинается она энергичным маршевым движением, но во II части уже ясно, в какую трагическую борьбу с самим собой вовлечен герой, а может быть, сам автор симфонии. По времени Шестая соседствует с «Песнями об умерших детях». И не только по времени. Зловещие отсветы озаряют медленную, II часть, мелодически напоминающую одну из песен трагического цикла. После фантастического скерцо наступает финал, насыщенный энергичнейшим движением, и это придает особый характер музыке, как бы превосходящей экспрессионистскую манеру письма композиторов 20—30-х годов нашего века.

Вторая трилогия завершается Седьмой симфонией, произведением совсем особого склада. В контексте двух других звеньев трилогии она звучит как «лирическое интермеццо» с экстатически чувственной I частью и ликованием вырвавшейся на волю торжествующей силы в финале. Центр же пятичастной симфонии занимает Скерцо, обрамленное двумя ноктюрнами (первый из них — серенада, написанная для оркестра обычного состава; второй — серенада, очень изысканно оркестрованная: солирующая скрипка, мандолина, гитара, арфа). А само Скерцо — уносящаяся ввысь игра светотеней, ночное шествие, по-рембрандтовски контрастно освещенное, оставляющее впечатление причудливых видений Жана Поля. И когда после трех средних частей, написанных в романтической манере (второй ноктюрн), Малер приходит к финалу, создается впечатление, что в его мужественном звучании растворяются сомнения, искания, срывы и трагические события, накапливающиеся в предыдущих звеньях эпопеи. Грандиозность ее масштабов требует и соответствующей кульминации.

В письме к своему другу дирижеру Виллему Менгельбергу Малер писал: «Я только что закончил мою Восьмую симфонию — самое значительное из всего, что я до сих пор написал. Сочинение настолько своеобразно по содержанию и по форме, что о нем невозможно даже рассказать в письме. Представьте себе, что вселенная начинает звучать и звенеть. Поют уже не человеческие голоса, а кружащиеся солнца и планеты».

Восьмую Малера часто называют Симфонией тысячи участников. Такое «американизированное» название ничего не говорит о самом существовании малеровской музыки. Она грандиозна по замыслу, сконцентрировавшему в себе квинтэссенцию философских раздумий композитора, срывов, боли за человека

и человечество, трагедию художника. Малер привлекает огромный инструментальный коллектив с 22-мя деревянными и 17-ю медными инструментами, двумя смешанными хорами и хором мальчиков; к этому добавлено 8 солистов (три сопрано, два альты, тенор, баритон и бас) и закулисный оркестр.

Композитор разделил симфонию на две части, соответственно тексту, порученному хорам и солистам. В I взят текст католического гимна: «Veni creator spiritus» («Приди, дух животворящий»), во II — восьмистишие из финала II части «Фауста» Гёте:

Все быстротечное —
Символ — сравненье.
Цель бесконечная
Здесь — в достиженье.
Здесь — заповеданность
Истины всей.
Вечная женственность
Тянет нас к ней.

(Перевод Б. Пастернака)

В кульминационной, Восьмой симфонии наиболее отчетливо сказывается основная этическая идея Малера, понимающего музыку как одну из высших сил воздействия на личность и массу.

Призыв к «духу животворящему» заставляет вспомнить во все не церковно-догматические песнопения, а музыку, призывающую человека к человечности, музыку психологического склада, который проявляется в финале Первой симфонии Скрябина, в замыслах пусть туманной и насквозь идеалистической, но гордой идеи скрябинской «Мистерии».

Притягательная сила «вечной женственности» понимается Малером не в прямом, а тем более — не в упрощенном варианте, а в наиболее обобщенном, сублимированном. «Вечно женственное» неотделимо от творческого, действенно-преобразующего мир начала. Возвышенная гуманистическая роль искусства в сочетании с его облагораживающей, действенной силой образуют основу замысла Восьмой симфонии. Но все то страшное, бесчеловечное, что осталось за ее пределами, невозможно одолеть ни страстными протестами, ни закликаниями, ни уходом в глубины философии или дебри метафизики. Как ни странно, но симфония, не то что выношенная, но без преувеличений — выстраданная, оказалась бесконфликтной. В последней из завершенных Малером симфоний, в Девятой, написанной в 1909 году, композитор возвращается к небольшому, почти камерному составу, к отдохновению после звуковых неистовств Восьмой симфонии. И в *Andante* (I часть), и в Лендлере (II), и в Рондо, напоминающем финалы симфоний венских классиков, Малер дает выход сугубо личным чувствам, подчеркивая в финальном *Adagio* глубину страдания. В этом смысле Девятая симфония может быть трактована как антитеза по отношению к предыдущей. Острее, чем когда-либо, композитор испы-

тывал потребность в финальном обобщении своей симфонической эпопеи. И тогда родился замысел Эпилога, заключающего в себе те элементы антитезы, которых так не хватало в Восьмой. Родилась «Песнь о земле». Она основана на стихах китайских поэтов VIII—IX веков Ли Бо, Чэнь Шеня и Ван Вэя, переведенных на немецкий язык Гансом Бетге. В шести частях, написанных для тенора, меццо-сопрано и оркестра,— «Застольная песня», «Одинокий осенью», «О юности», «О красоте», «Пьяница весной», «Прощание»,—Малер создает галерею звуковых полотен о жизни, тоске, веселье, красоте, упоенье и о неотвратимом для всего сущего конце. Композитор не цитирует себя, не обращается ни к темам симфонической эпопеи, ни к текстovým реминисценциям. Ассоциации, связывающие «Песнь о земле» с предыдущими звеньями, возникают сами собой.

В «Песне о земле», как и в Девятой симфонии, Малер отвергает грандиозный исполнительский аппарат Восьмой. Он ведет задушевный разговор, не стесняясь интимных интонаций. В самом начале пира, когда кубки уже наполнены и сидящие за столом протягивают к ним руки, их останавливает голос певца: «Пока не пейте, я спою вам песню». Как надпись «Мане текел фарес», возникшая на стене, согласно древней библейской легенде, здесь звучат слова:

Все страшно в этой жизни,
Смерть нас ждет.

Ни изысканные и хрупкие звучания песни «О юности», ни воспевание красоты (III и IV части цикла) не могут противопоставить свет и добро музыке тех частей, в которых мир предстает в мрачных предчувствиях конца, гибели («Одинокий осенью», «Прощание»). И природа, неизменная спутница и собеседница всех «странствующих и путешествующих», природа, столько раз пробуждавшая в героях малеровских симфоний возвышенные мысли и надежду, здесь, в «Песне о земле», увы, выслушивает прерывистый, бессвязный монолог, трагическое обнажение души («Пьяница весной»).

В начале симфонической эпопеи, в «Марше в манере Калло» из Первой симфонии, лесное зверье резвилось под нарочито банальный мотив. Здесь же, в песне пьяницы, «Человеческая комедия» близится к концу. Поэтому так трагичен контраст между извечной чистотой природы, ее птичьими посвистами, трелями и бессвязным бормотанием человека, подошедшего к последней черте, за которой — небытие.

Тема страдания, расставания с жизнью завершает и «Песнь о земле», и Девятую симфонию, и всю эпопею, включающую десять монументальных партитур. В них заложены плоды философских раздумий Малера, выношенные, выстраданные в условиях страшного мира жестокости, лжи, угнетения.

Как уже говорилось, композитор Густав Малер не был кабинетным философом. Не книги, а сама жизнь вела его в глубь явлений. Видя язвы современного буржуазного общества, движущие силы которого он едва ли постигал, Малер не мог занять позицию «над схваткой». Он в схватке, и в руках у него оружие искусства, разящее зло. Он зовет к свету и правде всей энергией своего таланта.

Адресуясь не к избранным, а к широкой массе слушателей, следуя в этом по пути Бетховена и Чайковского, Малер всегда видел перед собой высочайшую вершину философского симфонизма — Девятую Бетховена. Подобно великому учителю, обратившемуся в финале Девятой к слову — солистам, хору, — Малер испытывает необходимость в помощи слова там, где ему особенно важна конкретность образа, действия, идеи. Именно поэтому во Второй, Третьей, Четвертой, Восьмой симфониях он обращается к «Волшебному рогу мальчика», к Клопштоку, Ницше, а в «Песне о земле» — к китайским поэтам.

Не только герой его симфонической летописи терпит трагические поражения в столкновениях с пошлостью, ложью, цинизмом. Поражения терпит в меньшей степени сам Малер. Десятилетие, во время которого возглавлявшаяся им Венская опера достигла небывалого расцвета, закончилось его вынужденным уходом. Годы, проведенные им в США (1907—1911), оставили горький осадок, вызванный деляческим духом и полным безразличием к настоящему искусству оркестрантов, певцов, менеджеров, публики. Недаром Шаляпин, наблюдавший его работу в Метрополитен-опера, его тщетные усилия сломить рутину, произносил фамилию великого музыканта не «Малер», а «Малёр» (французское *maieur* — несчастный)...

Вскоре по возвращении из Америки в Вену Густав Малер умер. Он прожил 51 год...

Много нерешенных проблем связано с творчеством Малера. Дирижеры, музыканты тщательно исследуют его наследие, углубляются в мир его песенных и симфонических произведений. Осталась неоконченной Десятая симфония. Судя по эскизам, она была задумана как «Данте-симфония». В начале 20-х годов Эрнст Кшенек отредактировал две части, а в 1963 году английский музыковед Дерик Кук завершил по наброскам Малера остальные части симфонии. Но только тогда, когда грандиозная симфоническая эпопея, возвышающаяся над «Жаном Кристофом» и «Сагой о Форсайтах» как философская летопись века, войдет в обиход ценителей симфонической музыки, только тогда можно будет постичь истинное величие малеровского наследия, адресованного современникам и потомкам.

Прав был И. И. Соллертинский, когда писал: «Малер был последним, кто пытался в Европе — внутри буржуазной культуры — построить «симфонический мир» на основе героико-философского пафоса...»

*Рихард
Штраус*

1864—
1949

Редкостная судьба выпала на долю Рихарда Штрауса. Около семидесяти лет длился его поразительно счастливый творческий путь; к нему рано пришла слава. Огромна амплитуда его музыкальной деятельности, включающей композиторский труд, дирижирование, руководство музыкально-общественными организациями, и при всем этом — великолепное здоровье, обусловившее творческую неутомимость и долголетие. И удача — удача, составившая самый климат жизни Рихарда Штрауса, невзирая на отдельные творческие невзгоды.

Сын мюнхенского валторниста — большого мастера своего дела, Штраус начал учиться музыке с четырех лет. Но с первых, колыбельных еще дней он жил в ее атмосфере. Богатством своего звукового мышления Штраус обязан отнюдь не учителям. Музыке он учился у самой музыки. А учителя сыграли не бóльшую роль, чем те, кто научил грамоте Чехова, Ромена Роллана или Стефана Цвейга.

Не достигнув двадцати лет, он бесстрашно становится за дирижерский пульт бок ó бок с великим мастером управления оркестром Гансом Бюловым. А к тридцати годам занимает пост главного дирижера Королевского оперного театра в Берлине — самую высокую трибуну музыкального

исполнительства Германии. Статный, с идеальной дирижерской фигурой, со спокойным лицом, увенчанным куполом огромного лба, светлоглазый, знающий каждую деталь любой сложнейшей партитуры, Рихард Штраус своим появлением за пультом «тонизировал» оркестр. Его первые дирижерские выступления относятся к началу 80-х годов, в последний раз он диктовал свою волю оркестру незадолго до смерти, последовавшей 8 сентября 1949 года. Около 70 лет за пультом!

В списке сочинений Штрауса можно найти немало великолепных произведений камерного жанра. Но они — только ответвления наиболее определяющих творческих магистралей — симфонической и оперной.

В ранних партитурах Штрауса отчетливо звучит голос страстного поборника неоромантического направления, заставляющий вспомнить, наряду с Вагнером и Листом, их предшественника Гектора Берлиоза, одного из основоположников программной симфонической музыки. Талант Штрауса разворачивается очень динамично. В течение одного десятилетия, 1888—1898, возникают программно-симфонические произведения: «Дон-Жуан», «Макбет», «Смерть и просветление», «Тиль Уленшпигель», «Так говорил Заратустра», «Дон Кихот», «Жизнь героя», Домашняя симфония.

Почти всегда, когда говорят или пишут о молодом композиторе, указывают, что он совершал путь к зрелости по ступеням, ведущим к мастерству. В биографии Штрауса этого нет! Две ранние симфонии — только пробы пера. Затем поездка в Италию. Перенасыщенный впечатлениями, Штраус еле сдерживает поток звуковых образов, «устремляющихся» на партитурную бумагу. Так, в 1886 году возникает первая симфоническая поэма «Из Италии», музыка, полная непосредственности и восхищения, своеобразный музыкальный «дневник путешествия».

И через два года — «Дон-Жуан», тоже симфоническая поэма, один из величайших шедевров всей творческой биографии композитора. К огромной галерее портретов севильского обольстителя, созданных Тирсо ди Молина, Мольером, Моцартом, Байроном, Пушкиным, Даргомыжским, Лесей Украинкой, Штраус добавил еще один. Неутомимая страсть к познанию мира бушует в его герое. Бесконечные приключения, авантюры обусловлены не стремлением к легким победам, а праздничным восприятием жизни. Из-под пера Штрауса рождается поразительной яркости характеристика — портрет Дон-Жуана. Четыре валторны в унисон интонируют тему на фоне взволнованно тремолирующих скрипок, и она звучит как дерзкий и пленительный вызов. Партитура «Дон-Жуана» включает несколько отрывков-эпиграфов, заимствованных из одноименной драматической поэмы Николая Ленау, но они играют роль скромных ремарок. Фантазия Штрауса избирает для полета свой путь,

неизмеримо более «земной», чем образ охваченного рефлексией героя Ленау. Оркестр «Дон-Жуана» — феерическое «звуковое пиршество». Поразительное обилие красок, разнообразие инструментальной фактуры, насыщенность динамики, неожиданность тембровых комбинаций, неизбывный поток оптимизма, яркий эмоциональный тонус повествования, острота контрастов — не перечислить всего, что захватывает в «Дон-Жуане», сочиненном двадцатичетырехлетним композитором.

В день первого исполнения «Дон-Жуана», осенью 1889 года в Веймаре, к Штраусу пришла мировая слава. Она закрепляется симфоническими поэмами «Макбет» (1890), «Смерть и просветление» (1890). И несколько снижается в результате сдержанного приема его первой оперы «Гунтрам» (1893). Через два года Штраус берет творческий реванш симфонической поэмой «Тиль Уленшпигель». Слава Штрауса снова резко вздымается.

В памяти каждого из нас живут образы Тиля Уленшпигеля, его отца — Клааса, друга Тиля — Ламе Гудзака, так талантливо нарисованные Шарлем де Костером в его романе. Тиль — обездоленный, но неунывающий и на эшафоте сын Фландрии, поработенной, зажатой в тиски испанскими завоевателями; Тиль, в чье сердце стучится пепел сожженного отца, — не этот Тиль завладел воображением Штрауса. Его увлекли озорные проделки, веселая суматоха, всегда возникающая там, куда вприпрыжку является Тиль, напевая или насвистывая песенку, кувыряясь, кого-то передразнивая, затеявая уморительные проказы.

И сегодня, спустя 80 лет после своего возникновения, штраусовский «Тиль» потрясает остроумием, ослепительной яркостью оркестровых красок, буйством фантазии, из неиссякаемых недр которой возникают вереницы звуковых образов, не менее осязаемых, чем если бы они предстали перед нами на театральной сцене или даже в реальной жизни.

С такой же неистощимой мощью воображения создан симфонический портрет Рыцаря печального образа и его прелестной дамы — Дульцинеи Тобосской. Со страниц партитуры «Дон Кихота» несутся воинственные кличи, звон мечей, напряженные битвы с войсками Алифанфарона, возникает картина поединка с Рыцарем блестящего месяца. Глубоким сочувствием к судьбе идалго из Ла Манчи проникнуто описание смерти благородного героя. Оставленный всеми, чувствуя приближение иного мира, Дон Кихот погружается в воспоминания. Он перелистывает поблекшие страницы книги своей жизни; подобные эхо, проносятся перед ним голоса людей, отзвуки событий, приключений. Затихающее соло виолончели, элегическая фраза кларнета — и все кончено.

Сравнивая «Дон Кихота» с другими симфоническими поэмами, легко заметить обратную сторону программности в тех

случаях, когда композитор не дает своим героям шагу ступить без того, чтобы шаг этот не был зафиксирован на нотном стане. Такая чрезмерная «опека» героя загромождает произведение излишними деталями, очень условно переводимыми на музыкальный язык и приводит к растянутости музыкальной конструкции. Показательно, что «Дон Кихот» длится около 40 минут, в то время как «Тиль Уленшпигель» — 18, а «Дон-Жуан» — 17 минут.

При всем блеске таланта и мастерства, сказывающихся в каждом новом сочинении Штрауса, нельзя не заметить в более поздних партитурах, таких как «Жизнь героя» (1898) и Домашняя симфония (1903), известное снижение симфонической идеи. Штраус никогда не выказывал тяги к постижению философии прогрессивных мыслителей. Он довольствовался Ницше и Шопенгауэром. Идеи первого вызвали к жизни симфоническую поэму «Так говорил Заратустра» (1896), философия второго нашла своеобразное отражение в «Смерти и просветлении» (1889).

Симфоническая поэма «Жизнь героя» — произведение автобиографическое, но в какой-то мере и полемическое, ибо в центре музыкально-драматургического замысла — споры, столкновения, даже битвы героя со своими противниками-критиками. Их — «шелкоперов», «бумагомарак» — Штраус изображает звуками, почти натуралистически воспроизводящими гоготание стада гусей. Себя же композитор символично представляет в той тональности (ми-бемоль мажор), в которой написана Героическая симфония Бетховена. Он намекает на родственность темы не только тональностью, но и фанфарным характером мелодии и инструментальной краской — валторнами.

Дальнейшее снижение «высокого симфонизма» приводит Штрауса к Домашней симфонии, названной автором для большей торжественности на латинском языке — *Sinfonia domestica*. Если в «Жизни героя» было какое-то подобие идейной подоплеки борьбы героя со своими противниками, то в Домашней симфонии Штраус низводит героя с Парнаса, заставляет его спешиться с боевого коня и оценить уют мещанского благополучия. Вместо меча в его руках оказывается добропорядочный зонтик, его окружают не соратники, не единомышленники, а тети и дяди. Добрые люди с несходящими с уст улыбками, они восторженно разглядывают родившегося младенца — дитя героя и, перебивая друг друга, восторженно вопят: «Точь в точь папа», «Точь в точь мама»...

На двенадцать лет Штраус-симфонист замолкает. В эти годы он создает целый ряд опер, речь о которых впереди. Только через год после начала первой мировой войны он возвращается к симфоническому жанру, которому отданы были годы творческой молодости. В 1915 году возникает Альпийская симфония.

Несмотря на напряженную обстановку, вызванную войной, премьера Альпийской симфонии привлекла внимание широкой публики. Всех интересовало произведение, возникшее после столь длительной паузы в данном жанре. Успех был большой. Когда же схлынули волны оваций и вступил в свои права критический голос рассудка, Штраусу (не без оснований) указывали на такую же, как в «Дон Кихоте», дробность эпизодов, напоминающих музыкальный калейдоскоп. Композитора упрекали в том, что вместо конструирования монументальной формы он ограничился «симфоническим репортажем» о пребывании в Альпах. В самом деле, Альпийская симфония делится на точно очерченные эпизоды: «Ночь», «Восход солнца», «Поход в горы», «Лес», «Прогулка вдоль ручья», «Водопад», «Видения в тумане», «Туманы уходят ввысь» и т. д. Не есть ли это признак прихода Штрауса к новому для него стилю симфонического мышления, навеянному импрессионистами? К этой мысли склоняет и обилие тончайших колористических комбинаций в партитуре, и гармонические пятна, напоминающие приемы письма французских коллег Штрауса, и самый образный строй, вызывающий в памяти импрессионистские полотна. . .

Годы «симфонической паузы» заполнены напряженной работой над операми, подобно симфоническим поэмам, следовавшими одна за другой. После раннего опыта в этом жанре — «Гунтрама» (1893), в 1905 году появляется «Саломея», за нею «Электра» (1908), «Кавалер розы» (1910), «Ариадна на Наксосе» (1912).

Интерес к опере не угасает у Штрауса и в последующие годы. В 1917 году он пишет «Женщину без тени», затем «Интермеццо» (1923), «Елену Египетскую» (1927), «Арабеллу» (1932), «Молчаливую женщину» (1935), «Мирный день» (1936), «Дафну» (1937) и «Любовь Данаи» (1940).

Много причин, вероятно, глубоко скрытых в тайниках творчества, обусловили возникновение такой четкой демаркационной линии, разделившей биографию Штрауса на два периода: симфонический и оперный. Сам же Штраус с поразительным простодушием говорит накануне премьеры своей третьей оперы: «Симфонические поэмы не доставляют мне никакого удовольствия». Однако в процессе образования этой демаркационной линии решающую роль играли причины куда более серьезные, чем потеря интереса к симфоническим поэмам. Штраус достиг вершины славы в качестве композитора — последователя Вагнера и Листа и в качестве дирижера, совершающего триумфальные поездки по столицам Европы. Эти концертные турне можно определить как «генеральские смотры симфонических гарнизонов мира». Но в какой-то момент стали сказываться новые тенденции. Еще звучали громогласные выражения восторга, еще пресса по инерции называет Штрауса «первым композитором мира», но температура успеха уже понижается.

В европейской музыкальной жизни все отчетливей ширится интерес к «новой музыке», к русской школе — Мусоргскому, Римскому-Корсакову, Бородину, к французам — Дебюсси, Равелю, Дюка, к Бартоку, к уже появившемуся на музыкальной арене в 1910 году Стравинскому, а вслед за ним и Прокофьеву. Вот тогда-то Штраус охладевает к симфоническому жанру и «модулирует» в направлении оперы.

Уплатив дань Вагнеру в «Гунтраме» — первой своей опере, довольно сухо встреченной публикой, Штраус вызывает бурю в оперном мире начала века «Саломеей». Это годы, когда Оскар Уайльд становится одним из самых модных писателей, и естествен, хотя бы уж потому, интерес к опере на сюжет его драмы. Но «Саломея» волнует и ту часть публики, которая не проявляет увлечения творчеством утонченного мастера английской литературы. Ее привлекает кровавый сюжет, связанный с раннехристианской эпохой, насыщенная эротикой атмосфера, окружающая героиню оперы, Саломею.

... По приказу царя Ирода схвачен и заключен в подземелье пророк Иоканаан. Саломея хочет взглянуть на узника, но начальник стражи, Нарработ, отказывает ей в этом, ссылаясь на строгий приказ Ирода. Зная, что Нарработ страстно любит ее, Саломея искушает его взглядом, движениями и добивается своего — из темницы выводят пророка. Впервые за всю жизнь Саломеей овладевает желание поцеловать мужчину. Саломея протягивает к нему руки, но узник Ирода отталкивает царевну. Не в силах вынести эту сцену, Нарработ закалывается. Саломея, вероятно, даже не заметила упавшее к ее ногам тело начальника стражи. И когда к ней приближается Ирод и просит исполнить для него танец семи покрывал, Саломея ставит условие: она согласна, если Ирод осуществит любое ее желание. Ирод клянется. Сбросив с себя последнее покрывало, Саломея заканчивает танец. «Голову Иоканаана!» — говорит она Ироду. Даже он, по древним преданиям купавшийся в крови, — даже он содрогается. Но Саломея неумолима. Палач протягивает ей голову казненного, и она вливается в мертвые губы. Охваченный ужасом Ирод бросает страже: «Убейте эту женщину!» На мраморные ступени падает труп Саломеи...

В эволюции оперы место «Саломеи» — на скрещивании путей неоромантизма, веризма и экспрессионизма. Напряженность оркестровой ткани, симфонизм ведет начало от первого; чувственная экзальтация и близость к натурализму роднят «Саломею» с творческими принципами Пуччини, Масканы, Леонкавалло; наконец — мрачная, сгущенная атмосфера действия в своем музыкальном выражении ассоциируется с приемами экспрессионистского письма... Стоит добавить, что длящаяся около двух часов опера идет без перерыва.

Сегодня мы воспринимаем ее иначе, чем зрители начала века. Менее всего нас волнуют патологические страсти героев.

Привлекает огромная выразительная сила и самобытность музыки, заключенная в ней яркость чувств, составляющая неотъемлемую черту оперной классики.

Следующей своей оперой, «Электрой», Штраус еще ближе подходит к экспрессионизму, указывая путь, по которому пойдет Альбан Берг в работе над оперой «Воцтек». Драматург Г. Гофмансталь, многолетний творческий соратник Штрауса, переработал трагедию Софокла «Электра» для современного театра. Почти без изменений эта пьеса положена на музыку и образует одноактную оперу. И снова зал взволнован сюжетом, музыкой, этической идеей произведения, хотя действие относится к далекой эпохе Троянской войны и происходит в далеких Микенах. Прав был один из критиков, написавший, что «Саломея» и «Электра» могут быть названы симфоническими поэмами с пением — так велика роль оркестра в этих операх.

После столь мрачных опер, как «Саломея» и «Электра», за Рихардом Штраусом устанавливается слава композитора, особенно склонного к сугубо трагическим сюжетам. Премьера оперы «Кавалер розы» опровергла это мнение и привела к мысли о необычайной многогранности таланта Штрауса. Место действия «Кавалера розы» — Вена, время — 40—80-е годы XVIII века. Обаятельное либретто Г. Гофманстала перекликается с драматургией моцартовских опер «Свадьба Фигаро» и «Дон-Жуан». И в музыке «Кавалера розы» царят обаяние, легкость, веселье, пленяющие нас в операх Моцарта.

...Графиня фон Венденберг с грустью замечает, что время накладывает на нее безжалостные следы увядания. Она еще очаровательна, но рядом с Октавианом Рофрано, своим юным возлюбленным, она не выдерживает сравнения. Нежданное появление дальнего родственника, барона Окса, заставляет графиню мгновенно переодеть Октавиана в женский наряд и выдать за камеристку. Барон собирается жениться, и по обычаю кто-нибудь из достойных молодых людей должен вручить невесте серебряную розу. Графиня соглашается помочь барону и предлагает для роли посланца «некоего» Октавиана, медальон с портретом которого показывает барону. Тот поражен его сходством с камеристкой, но... ничего не подозревает. Встреча Октавиана и Софии, дочери богатого дворянина, не ограничивается вручением розы. Пройдя немало веселых перипетий и испытаний, «кавалер розы» Октавиан становится мужем Софии; старый ловелас и охотник за богатым приданым Окс разоблачен; графиня же, глотая слезы, смиряется, понимая, что лучшая пора жизни уже позади, соединяет руки молодой пары.

Лирика «Кавалера розы» легка и мелодична, в ней Штраус как бы возвращается к стихии пения и погружает действующих лиц в пленительную звуковую атмосферу, напоминающую вальсы его великого венского однофамильца.

На многие годы Г. фон Гофмансталь становится постоянным либреттистом Штрауса. Одаренный стилизатор, он умело сочетает в своих либретто черты, присущие классической драматургии, с требованиями современного театра. Для постановки мольтеровского «Мещанина во дворянстве» Гофмансталь сочинил интермедию «Ариадна на Наксосе». Покинутая Тезеем героиня античного мифа стала под пером Гофмансталя персонажем омузыкаленной *commedia dell' arte*. Развив интермедию до масштабов оперного либретто, драматург заинтересовал ею Штрауса. Так родилась его опера «Ариадна на Наксосе» (1912), рассчитанная на камерную звучность и скромный состав оркестра из 36 человек.

В поисках своего оперного стиля, охладев и к монументальности вагнеровских опер и к героям, воздвигнутым на античные котурны Штраус приходит к сюжетам то добродетельно сказочным, как в «Женщине без тени» (1917), то к «мещанской комедии» — «Интермеццо» (1923), то к античному мифу о Данае, пренебрегшей влюбленным Зевсом ради верности погонщику ослов Мидасу («Любовь Данаи»; 1940). И если в «Кавалере розы» Штраус воскрешает мелодичную легкость ариозного стиля, в «Любви Данаи» трактует вокальные партии в плане крупных оперных форм, то в «Интермеццо» он обращается к жанровым особенностям речитативной оперы, сюжет которой обильно комментируется оркестром, а действие, перегруженное бытовыми подробностями, кажется нарочито прозаичным. В предисловии к опере «Интермеццо», обращаясь к молодым дирижерам со сводом «золотых правил», Штраус пишет: «Недостаточно если ты, знающий текст наизусть, слышишь каждое спетое певцом слово. Публика должна без усилий воспринимать текст. Если она не понимает текста — она спит».

Велико оперное и симфоническое наследие Рихарда Штрауса — эти жанры целиком определяют его творческий облик, хотя и в камерной музыке — сонатах для скрипки, виолончели, фортепиано, в вокальных циклах — заложено немало поэтических мыслей. На протяжении нескольких десятилетий в концертной и театральной практике осуществляется естественный отбор, в результате которого складывается реальный штраусовский репертуар, куда непременно входят «Дон-Жуан», «Тиль Уленшпигель», «Дон Кихот», «Смерть и просветление», «Саломея», «Электра», «Кавалер розы». К этому основному списку по воле дирижеров, режиссеров добавляются еще и другие симфонические поэмы и оперы.

Начав с позиций неоромантизма, овладев феноменальной композиторской техникой, Штраус на протяжении своего долгого творческого пути склоняется то к импрессионистским, то экспрессионистским влияниям, но делает это без рывков, без «сжигания мостов», без «отчаянных поисков». Уверенное

мастерство сказывалось в любой избираемой им манере и в какой-то мере отодвигало упреки в эклектизме, которые в другом случае были бы уместны.

Свой путь Рихард Штраус прошел в бурную эпоху: он пережил франко-прусскую войну и две мировые войны. Но ничто не было в состоянии вселить в него узконационалистические тенденции, чему лучшим доказательством может служить многолетняя дружба с Роменом Ролланом и свободный выбор исполняемого репертуара в черные годы гитлеризма.

Штраус обладал поразительным даром музыкального красноречия, в основе которого было желание заинтересовать слушателей своим повествованием о судьбах героев. И герои, судьба которых связана с античной Грецией, с древней Иудеей, с эпохой средних веков и XVIII веком, вновь оживали на страницах штраусовских партитур. Но какой бы эпохи ни касался Штраус, он всегда оставался прежде всего композитором XX века.

Блестяще прожитая жизнь в последние десятилетия пошла по необычному пути. По приказанию министерства Геббельса Штраус был поставлен во главе Музыкальной палаты, учреждения, ведавшего музыкальной жизнью всей страны. Но не прошло и двух лет, как Штраус решительно отказался следовать указаниям нацистской пропаганды. Он встал в защиту своего либреттиста, еврея Стефана Цвейга; он, несмотря на запрещение, дирижировал концертом из произведений французского композитора Поля Дюка, умершего в 1935 году. А когда война шла к концу, в 1944—45 годах, он создал одно из последних произведений — «Метаморфозы» для струнного оркестра и в нем процитировал траурный марш из Героической симфонии Бетховена; в «Метаморфозах» Рихард Штраус глубоко скорбит о ранах, нанесенных войной человечеству, культуре, величайшим ценностям искусства.

*Пауль
Хиндемит*

1895—
1963

В трагическом списке представителей германской и австрийской художественной интеллигенции, вынужденных покинуть родину после прихода Гитлера к власти, значится и имя Пауля Хиндемита, младшего современника Рихарда Штрауса. Он разделил участь Бертольта Брехта, Генриха и Томаса Маннов, Анны Зегерс, Лиона Фейхтвангера, Арнольда Шёнберга, Стефана Цвейга и тысяч других.

Пауль Хиндемит принадлежал к числу самых крупных музыкантов Германии, к тому поколению, чье творческое формирование совпало с годами подготовки и начала первой мировой войны. Выходец из рабочей среды, он рано стал на путь профессионального музыканта в качестве скрипача, пианиста, ударника оркестровых ансамблей в загородных ресторанах, дансингах, пивных. Здесь он юношей узнал изнанку музыки. И отсюда, из мира музыкальной банальности, устремился в большое искусство. В двух солидных консерваториях (Дармштадта и Франкфурта) он получил образование. Темп его музыкального развития стремителен. В возрасте 20 лет он — концертмейстер Франкфуртского оперного театра. Через десять лет Берлинская Высшая музыкальная школа приглашает его занять место профессора композиции.

Хиндемит принадлежал к числу универсально одаренных музыкантов, которые не могут ограничить себя узкой специализацией. Выдающийся альтист, всегда одержимый творческой жадностью, он вместе с турецким скрипачом Лико Амаром возглавил струнный квартет, с начала 20-х годов завоевавший мировую известность. Хиндемит — один из организаторов знаменитых фестивалей современной музыки в Донауэшингене и Баден-Бадене. Много энергии отдано дирижированию, педагогике, музыкально-критической и научной деятельности. Но над всем берет верх композиторское призвание. В молодые годы Хиндемит, как и многие его ровесники, испытывает влияния Брамса, Гуго Вольфа, Малера. В первых двух квартетах, Веселой симфонiette, Танцевальной сюите, появившихся в начале 20-х годов, звучат отголоски уходящего с арены романтизма. Но не это генеральная линия его творчества.

В Хиндемите — художнике и человеке — сочетались рациональное, математического склада мышление с феноменальной «вычислительной техникой», необходимой при решении сложных задач полифонической музыки, и при этом — интеллектуальный темперамент высокого накала. В нем заложена не знающая преград творческая энергия, претворяющая самые необычные, неожиданные темы, сюжеты, жанры в музыку широчайшей амплитуды: от пикантных скетчей и бытовых танцев до глубоких философских концепций в симфониях и операх; от наивных детских пьесок до невероятно концентрированной мысли в его цикле «Ludus tonalis» («Игра тональностей»), который с равным правом можно назвать и превосходной музыкой и научным трактатом.

Человек, мыслитель и музыкант XX века, Хиндемит с уважением и постоянным интересом относился к великим классикам, особенно к Баху, Бетховену, Моцарту, Брамсу. «Бахианство» Хиндемита — это «десять заповедей» не только эстетики, но и этики его творчества. Композитор неиссякаемой творческой потенции, создававший без перерыва, почти без пауз, произведения разных жанров, он обладал поистине феноменальной композиторской техникой и колоссальной трудоспособностью. Мало к кому из мастеров музыки разных веков с большим основанием можно отнести определение «композитор-виртуоз», чем к Паулю Хиндемиту.

Приведем только один пример его композиторского мастерства: в 1927 году он написал одноактную оперу-скетч «Туда и обратно», сюжет которой построен таким образом, что, достигнув кульминации — убийства героини, действие, шаг за шагом, возвращается к началу. Так же написана и музыка. Её можно играть слева направо и справа налево. Трудно отрицать, что такого рода творческая акробатика носит сугубо формальный характер. Но какого интеллектуального напряжения требует такой «формализм»!

Свою виртуозную технику Хиндемит не подчиняет извне взятой теоретической концепции. Меньше всего он доктринер. Одно из наиболее характерных свойств музыкального мышления Хиндемита — его «железная звуковая логика», дисциплина мысли, последовательно развивающей любую мелодическую, гармоническую, тембральную идею.

В годы, когда одна из фундаментальных основ музыки, тональность, подвергалась атакам с разных плацдармов, объявлялась отжившим понятием, тормозящим «полет в безбрежность», Хиндемит создает стройную, научно обоснованную систему, направленную не на разрушение тональности, а на обогащение ее заключенными в ней самой «ресурсами». В этой системе Хиндемит выказывает одновременно и уважение к классическим традициям, и стремление интерпретации их с точки зрения музыкального языка и приемов композиции нашего столетия.

В 20-е годы в произведениях преимущественно инструментальных Хиндемит отчетливо проявляет черты неоклассицизма, сказывающиеся в ясности, подчеркнутой четкости построений, энергичном движении звуковых потоков, которые сплетаются в сложную полифоническую ткань; в преобладании диатоничности мелодических рисунков. К этому периоду относятся мастерски написанные Второй и Третий струнные квартеты (1921, 1922), Концерт для оркестра (1925), танцевальная пантомима «Демон» (1924), опера «Кардильяк».

На переломе первой и второй половины 20-х годов он создает цикл из семи сочинений, объединенных общим названием «Камерная музыка». В нем уже ясно чувствуются новые веяния, отступающие от неоклассического канона. «Камерная музыка», обозначенная порядковыми номерами, поражает богатством и разнообразием инструментальной фантазии: № 1 написан для ансамбля из 12 инструментов, включая фортепиано, фисгармонию, большое количество ударных; № 2 — тип фортепианного концерта с участием 12 инструментов, трактованных как ансамбль солистов; № 3 — виолончельный концерт с широко развернутой полифонией десяти инструментов; № 4 — пятичастный скрипичный концерт с налетом входящего в моду (1925 г.) джаза; № 5 — концерт для альты и духовых инструментов с добавлением виолончели и контрабаса; № 6 — нежнейшая партитура с солирующим редким инструментом — виоль д'амур — на фоне струнных; наконец, № 7 — концерт для органа с камерным оркестром. Во многих звеньях этой «малой энциклопедии камерной музыки» сказываются тенденции гротеска, сатиры, экстравагантности. Они идут от новых веяний, порожденных сложной психологической атмосферой Германии 20-х годов, страны, несущей бремя контрибуции, репараций, расплачивающейся за преступно развязанную и проигранную первую мировую войну. На почве катастрофической инфляции,

голода, безверия, моральной опустошенности в эти годы в Австрии и Германии рождается глубоко пессимистическое искусство экспрессионизма. Не только в отдельных звеньях «Камерной музыки», но и в фортепианной сюите «1922», рисующей картины ночного города, объятого мраком и ужасом, и в ряде других сочинений разных жанров ощущаются экспрессионистские тенденции, с типичной для них взвинченностью, крикливостью или, наоборот, судорожной застылостью и протрацией.

В 20-е годы Хиндемит обращается и к иным жанрам. Здесь и кровавая мелодрама «Убийца, надежда женщин», и упоминавшийся уже скетч «Туда и обратно», и «Новости дня», опера, посвященная сенсационному бракоразводному процессу, с подробностями в духе американской бульварной литературы, вплоть до арии героини, сидящей в ванне в облаках мыльной пены. Забавляясь, Хиндемит вводит в оркестровую ткань «Новостей дня» пишущую машинку, под торопливый ритм которой хор читает официальные документы.

Шаг Хиндемита в искусстве так четок и целеустремлен, что о нем трудно сказать: композитор, ищущий путей. И все же он их ищет. Вероятно, оттого, что творчество Хиндемита, даже при отдельных отклонениях от сугубо серьезной магистрали, в сторону кабаретной оперы «Новости дня» или тоже одноактного пустячка для театра марионеток «Нуш-Нуши», отдано жанрам строго академическим, — его искания не носят следов сенсационности. В нем постепенно вызревает сознание этической ответственности композитора перед обществом, перед историей. Впервые эта идея дает ростки в сравнительно раннем (1923) опусе, вокальном цикле на стихи Рильке «Житие Марии», в котором сквозь мистико-религиозные покровы проступают живые черты человеческих чувств, размышлений, стремлений постичь вечные вопросы жизни, смерти, истины. Хиндемит высоко ценил эту свою работу и дважды возвращался к ней, создавая новые редакции, в том числе одну — оркестровую.

Прав один из исследователей, говоря: «Почти все, созданное талантом Хиндемита, несмотря на разнообразие жанров его творчества и частое обращение к театру, может быть отнесено к области симфонизма XX века»¹.

Одним из наиболее веских подтверждений этой точки зрения может быть творческая история двух опер Хиндемита и двух симфоний на те же темы: «Художник Матис» и «Гармония мира».

Первая из них отмечает приход Хиндемита к новому этапу, когда композитора меньше всего увлекают чисто формальные проблемы, пусть самые сложные и перспективные. Мрак, на-

¹ Леонтьева О. Карл Орф и Пауль Хиндемит. В сб. «Музыка и современность». М., 1962, с. 250.

двигающийся на Германию с момента установления фашистской диктатуры, вызывает в Хиндемите, как во всех прогрессивных художниках, потребность защитить культуру от варварства, противопоставить насилию и бесчеловечности высокие идеи гуманизма, показать трагическую судьбу художника в условиях гнета и террора. В 1934 году написана опера «Художник Матис»¹ на собственное либретто. В том же году возникла и симфония. Герой оперы и симфонии — реально существовавшая личность, художник Матиас Нойтхардт (1460—1528), известный также по имени Матиас из Грюнвальда. Первая из семи картин оперы дает ясное представление о ее идейной направленности. Солнечным весенним утром Матиас работает над украшением церковной галереи. Внезапно в ворота церковного двора вбегают раненый вождь восставших крестьян — Швальб, с ним — его дочь Регина. И когда Швальб приходит в себя, Матиас выслушивает его взволнованный рассказ о притеснениях, чинимых властью имущими над крестьянами. Матиас отдает Швальбу своего коня, и тот бежит. Когда же в церковный двор врывается погоня, художник смело говорит о том, что помог бежать вожаку крестьянского восстания.

Хиндемит обращается здесь к методу исторического инсказанья: в сюжете, относящемся к XVI веку, он воссоздает картины, ассоциирующиеся с мрачной действительностью фашистской Германии.

На материале оперы написана и симфония в трех частях, по триптиху Матиаса из Грюневальда, украшающему алтарь Изенгеймского монастыря: «Концерт ангелов», «Положение во гроб» и «Искушение св. Антония». За основу I части взята увертюра к опере, тема которой напоминает старинную немецкую песню «Поют три ангела». Ее напев, окруженный густым сплетением полифонических голосов, образует музыку, наполненную энергией и пластичностью. Во II части на фоне засурдиненных струнных вырисовывается скорбная мелодия флейты, как бы оплакивающая уход человека из сонма живых. Для последней части композитор избрал свободную рапсодическую форму, включающую почти речевые интонации инструментов и в заключение — торжественно и радостно звучащее «Аллилуйя», в данном контексте имеющее значение не культового восклицания, а убежденности в торжестве света над тьмою.

Опера «Художник Матиас» поставлена была в Цюрихе в 1937 году и, в отличие от симфонии, ставшей одним из часто исполняемых произведений, в репертуаре не удержалась.

Вторая опера и симфония — «Гармония мира», в центре которой высится фигура великого астронома и математика

¹ Здесь приводится транскрипция имени «Матис» по традиции. Возможна и другая транскрипция — Матиас. Она кажется нам более целесообразной еще и потому, что устраняет возможное недоразумение из-за совпадения с фамилией французского художника Анри Матисса.

Иоганна Кеплера (1571—1630), автора знаменитого трактата «Гармония мира», открывшего важнейшие законы движения планет. Но Хиндемита волнуют не столько научные открытия Кеплера, сколько его судьба: нищета, болезнь, потеря зрения, расправа церковников с его матерью, обвиненной в колдовстве. Волнует Хиндемита дело жизни великого ученого и человека, высоким помыслам которого противостоит тьма злобствующего невежества. Этот образ приобретает для Хиндемита обобщенное значение в свете событий, потрясших человечество XX века.

Свои мысли, патетику преклонения перед научным и жизненным подвигом Иоганна Кеплера Хиндемит передал в симфонии «Гармония мира», впервые исполненной в Базеле в 1951 году и в опере, шесть лет спустя поставленной в Мюнхене.

Увлеченный идеей тотальной гармонии движения небесных светил, Хиндемит распространяет ее и на явления, наиболее для него близкие: «Даже в ничтожнейших музыкальных элементах мы ощущаем проявление тех же сил, которые приводят в движение самые отдаленные звездные туманности»¹. Как часто мы встречаемся с желанием то одного, то другого композитора обосновать свою музыку какой-нибудь философской концепцией. Это мало кому удается...

Применительно к «Гармонии мира» Г. Шнеерсон справедливо говорит: «Для того чтобы почувствовать всю значительность и выразить силу этой музыки, вовсе нет необходимости быть знакомым с туманно мистической программой, лежащей в ее основе. В данном случае композитор Хиндемит берет верх над Хиндемитом — философом»².

Для обозначения частей симфонии «Гармония мира» Хиндемит обратился к Бозэцию, философу VI века, давшему такую классификацию музыкального искусства: *Musica instrumentalis*, *Musica humana* и *Musica mundana*. Этими терминами — «Музыка инструментов», «Человеческая музыка» и «Музыка миров» Хиндемит назвал три части своей симфонии. Легко представить себе, что «Гармония мира» менее всего оперный сюжет. И, хотя Хиндемит основательно потрудился над либретто, привлек материалы биографии Кеплера, развившего учение польского астронома Коперника, драматургия оперы оказалась ближе к концертному, чем к театральному жанру. И все же эпизод, когда умирающий Кеплер слышит музыку небесных сфер, «гармонию мира», оставляет сильнейшее впечатление.

Симфонический вариант, длящийся около 35 минут, — музыка глубокая, возвышенная, прекрасная. В I части — энергичная тема, движущаяся по квартам, запоминается своей стремительной юношеской угловатостью. Во II части возникают плав-

¹ Цит. по кн. Шнеерсон Г. О музыке живой и мертвой. М., 1960, с. 125.

² Там же, с. 127.

ные мелодические ходы, противопоставляющие «музыку человеческую» «музыке инструментов». Наконец, в финале одна за другой следует двадцать одна вариация, образуя некую «полифоническую Галактику», символизирующую «гармонию сфер», «гармонию мира». Могущественно звучит финальный ми-мажорный аккорд, все шире раздвигая свои границы, будто из глубин вселенной льется сверкающий звуковой поток, знаменующий торжество света.

Рядом с ученым Кеплером, художником Матиасом в галерее образов, взволновавших творческое воображение Хиндемита, мы находим Франциска Ассизского. Страницам легенды о нем посвящен балет «Благороднейшие видения» по сценарию балетмейстера Леонида Мясина. Не «житие» святого, а жизнь человека привлекла Хиндемита; не благочестием, а человечностью наполнена музыка его балета; наконец не евангелическая бесстрастность повествования, а патетика отречения от богатства, от почестей во имя справедливости — таковы идеи «Благороднейших видений». Сквозь все пять картин балета, сюжетно напоминающего притчу о блудном сыне, проходит старинный напев подлинной трубадурской песни, воплощающей чистоту помыслов и чувств. В сравнении с большинством оркестровых опусов Хиндемита, музыка «Видений» написана без полифонических подтекстов, с отчетливо выделяющейся ведущей линией мелодического рисунка. Только в финальной пассакалии дан широкий простор полифоническому глубокомыслию.

Сцены отречения от богатства и почета во имя дружбы, символическое обручение с Нищетой, появление группы, страдающих, голодных людей на роскошном пиру у Пьетро Бернадоне и многие другие эпизоды слагаются в театральное представление, напоминающее средневековое моралите.

Так, в «Художнике Матиасе», «Гармонии мира» и «Благороднейших видениях» Хиндемит славит светлый душевный мир человека. К этим партитурам примыкает родственная им по духу симфония «Serena», написанная в 1946 году по заказу одного из оркестров Соединенных Штатов, куда Хиндемит эмигрировал в конце 30-х годов.

Можно собрать целую коллекцию переводов этого названия, так как «Serena» понятие неоднозначное: «светлая», «веселая», «радостная» наиболее близко подходит к самому слову, а «лучезарная», «лучистая» — к музыке. Симфония «Serena» сочинялась в первый послевоенный год, когда люди вздохнули свободно и спокойствие, наконец, овладело ими. Крайние разделы четырехчасовой симфонической структуры радостно провозглашают жизнь. Они поручены полному составу оркестра. II часть — остроумное и свободное варьирование темы Йоркского марша Бетховена с использованием одних духовых инструментов. В следующей же части струнный оркестр, разделенный на две группы, — из которых одна играет пиццикато, — ведет

диалоги элегического характера. Свои реплики присоединяют к оркестру две солирующие скрипки, за ними — два солирующих альты. Да, симфония «Serepa» — радостная симфония, но и в радости печальные воспоминания тревожат душу — таков смысл III части.

За полвека неустанного труда Хиндемитом было написано такое количество музыки, что простое, неаннотированное перечисление ее заняло бы несколько страниц. Приведя выше ряд наиболее значительных произведений, образующих центр его творческой жизни, мы можем только упомянуть еще о нескольких работах, если не для полноты картины, то хотя бы для ее общей характеристики.

Одну ветвь его творчества образуют произведения для таких сольных инструментов, которым большинство композиторов не дарило внимания. Между 1936 и 1943 годами Хиндемитом написаны сонаты для флейты, гобоя, английского рожка, кларнета, фагота, валторны, трубы, тромбона, альтгорна, тубы и арфы. Из одиннадцати сонат — десять для духовых инструментов. Это — творческий подвиг с прямой целенаправленностью: поднять художественный уровень оркестрового исполнения современной музыки, выявить новые приемы, характер использования новых выразительных возможностей духовых инструментов. В этом тоже сказывается профессионализм Хиндемита, одно из проявлений его упоминавшегося уже «бахианства».

Важное место в творчестве Хиндемита занимает музыка, созданная для максимального использования выразительных средств солирующего инструмента, ансамбля или оркестра. Нужно ли особо оговаривать, что композитор не ориентировался на показ виртуозности как самоцели. Он часто использует в жанре концерта своеобразный прием: чтобы сосредоточить внимание слушателей на исполнительском мастерстве, он обращается к сравнительно легко воспринимаемому мелодическим рисунком. Так, в Концерте для альты (1935 г.) использованы напевы старинных песен и партитура сопровождается текстовой аннотацией. В скрипичном концерте музыка Хиндемита звучит на редкость лирично, особенно в последней части. В противовес ему виолончельный концерт (1940 г.) захватывает своим драматизмом, подчеркиваемым столкновениями контрастирующих построений. Концерт для фортепиано легко воспринимается любой аудиторией благодаря ясности мелодических линий и простоте интонаций, в финале базирующихся на мотиве ренессансной песни «Три фонтана».

Принцип «концертирования», то есть состязания, соревнования исполнителей, положен в основу многих симфонических партитур Хиндемита. Так, например, Бостонская симфония (1931 г.) по существу — Концерт для струнного оркестра и медных инструментов. В 1932 году написан Филармонический концерт в ознаменование 50-летия Берлинского симфонического ор-

кестра. Балетная музыка «Четыре темперамента», написанная для труппы Дж. Баланчина, по существу тоже может быть названа фортепианным концертом.

Высоко ценя и творчески поощряя виртуозную технику инструменталистов, Хиндемит, как уже говорилось, показывает образцы и виртуозного владения техникой композиторской. Лучшим тому примером может быть цикл фортепианных фуг, объединенных названием «Ludus tonalis»¹. Цикл включает двенадцать трехголосных фуг и одиннадцать интерлюдий, расположенных в точном соответствии с созданной Хиндемитом системой родства тональностей. Весь цикл предваряется вступлением — прелюдией. Ее исполнение справа налево, то есть от конца к началу, образует своеобразное послесловие.

Человек внешне очень общительный, Хиндемит таил в себе тепло и тоску, проявившиеся при мысли о родине, трагически покинутой. В его «Симфонических метаморфозах», написанных в первые месяцы изгнания, даны вариации на темы Вебера, ценимого в Германии так же, как в нашей стране ценят Глинку, ибо с Вебером связана радостная пора первого цветения национальной оперы в Германии. Здесь Хиндемит выступает не в концертном облачении, не в профессорской шапочке, а в виде «повседневном», как бы сфотографированном «скрытой камерой». Вот почему «Метаморфозы» занимают особое место в его биографии.

Пауль Хиндемит умер 29 декабря 1963 года. Он оставил целую библиотеку написанных им произведений. Их исполняют достаточно активно и слушают всюду с напряженным вниманием. Но пройдет немало времени, пока наследие его станет неотъемлемой частью душевного богатства любителей музыки, ибо наследие это очень велико, а сложность его восприятия уступает место легкости, привычности не так скоро, как хотелось бы каждому из нас.

¹ «Игра тональностей».

Ганс
Эйслер

1898—
1962

В конце 20-х годов в рабочих районах Берлина, а затем в широких кругах германского пролетариата стали распространяться боевые массовые песни Ганса Эйслера — композитора-коммуниста, в дальнейшем сыгравшего выдающуюся роль в истории революционной песни XX века.

В содружестве с поэтами Бертольтом Брехтом, Эрихом Вайнертом, певцом Эрнстом Бушем Эйслер вводит в обиход новый тип песни — песню-лозунг, песню-плакат, призывающую к борьбе против мира капитализма. Так возникает песенный жанр, приобретший наименование «Kampflieder» — «песни борьбы». К этому жанру Эйслер пришел сложным путем.

Г. Эйслер родился в Лейпциге, но прожил здесь недолго, всего четыре года. Детство и юность он провел в Вене. Занятия музыкой начались в раннем возрасте, в 12 лет он пытается сочинять. Без помощи педагогов, учась только на примерах известной ему музыки, Эйслер пишет свои первые сочинения, отмеченные печатью дилетантизма. Юношей Эйслер вступает в молодежную революционную организацию, а когда началась первая мировая война, он активно участвует в создании и распространении агитационной литературы, направленной против войны.

Ему было 18 лет, когда он попал на фронт солдатом. Здесь впервые скрестились в его сознании музыка и революционные идеи и возникли первые песни — отклики на окружающую его действительность.

После войны, вернувшись в Вену, Эйслер поступает в консерваторию и становится учеником Арнольда Шёнберга, создателя додекафонической системы, призванной разрушить веками слагавшиеся принципы музыкальной логики и материалистической музыкальной эстетики. В педагогической же практике тех лет Шёнберг обращался исключительно к классической музыке, ориентируя своих учеников на сочинение по строгим каноническим правилам, имеющим глубокие традиции.

Годы, проведенные в классе Шёнберга (1918—1923), дали Эйслеру возможность изучить основы композиторской техники. В его фортепианных сонатах, Квинтете для духовых инструментов, хорах на стихи Гейне, изысканных миниатюрах для голоса, флейты, кларнета, альты и виолончели сказывается и уверенная манера письма, и наслоения разнородных влияний, в первую очередь, естественно, влияние учителя, Шёнберга.

Эйслер близко сходится с руководителями хорового самодеятельного искусства, очень развитого в Австрии, и вскоре становится одним из наиболее страстных поборников массовых форм музыкального просвещения в рабочей среде. Тезис «Музыка и революция» становится определяющим и нерушимым на всю его жизнь. Именно поэтому он испытывает внутреннюю необходимость пересмотра эстетических позиций, привитых Шёнбергом и его окружением. В конце 1924 года Эйслер переезжает в Берлин, где так напряженно бьется пульс жизни германского рабочего класса, где влияние коммунистической партии растет с каждым днем, где выступления Эрнста Тельмана прозорливо указывают трудящимся массам на то, какую опасность таит в себе все более активизирующаяся деятельность реакции, идущей к фашизму.

Первые выступления Эйслера в качестве композитора вызывают в Берлине подлинный скандал. Поводом для него было исполнение вокального цикла на тексты, заимствованные из газетных объявлений. Задача, которую Эйслер поставил перед собой, была ясна: нарочитым прозаизмом, будничностью нанести «пощечину общественному вкусу», имея в виду вкусы обывателей, мещан, как это практиковали русские футуристы в своих литературных и устных выступлениях. На исполнение «Газетных объявлений» критика прореагировала соответствующим образом, не скупясь в выборе бранных слов и оскорбительных эпитетов.

Сам же Эйслер отнесся к эпизоду с «Объявлениями» достаточно иронически, понимая, что возбуждение переполоха и скандалов в обывательском болоте вряд ли стоит рассматривать как событие серьезное. Продолжая начатую еще в Вене

дружбу с рабочей самодеятельностью, Эйслер получает в Берлине значительно более широкие возможности, связав свою деятельность с Марксистской рабочей школой, одним из очагов идеологической работы, организованным Центральным Комитетом Коммунистической партии Германии. Именно здесь завязывается его творческая дружба с поэтами Бертольтом Брехтом и Эрихом Вайнертом, с композиторами Карлом Ранклем, Владимиром Фоглем, Эрнстом Мейером.

Следует помнить, что конец 20-х годов — время тотального успеха джаза, новинки, появившейся в Германии после войны 1914—18 годов. Эйслера привлекают в джазе тех времен не сентиментальные вздохи, не чувственная томность медленного фокстрота и не суматоха модного тогда танца «шимми» — он высоко оценивает четкость отрывистого ритма, нерушимой канвы маршевой сетки, на которой отчетливо выделяется мелодический рисунок. Так возникают песни и баллады Эйслера, приближающиеся по своим мелодическим очертаниям в одних случаях к речевым интонациям, в других — к немецкой народной песне, но всегда основанные на полном подчинении исполнителя железной поступи ритма (чаще всего маршевого), на патетической, ораторской динамике. Огромную популярность завоевывают такие песни, как «Коминтерн» («Заводы, вставайте!»), «Песнь солидарности» на текст Бертольта Брехта:

Пусть встают земли народы,
Чтобы сила их слилась,
Чтобы стать земле свободной,
Чтобы земля кормила нас!

Или такие песни, как «Песни собирателей хлопка», «Болотные солдаты», «Красный Веддинг», «Песнь о черстве хлеба», получившие известность в большинстве стран мира и испытавшие на себе судьбу подлинно революционного искусства: привязанность и любовь одних социальных групп и ненависть их классовых антагонистов.

Эйслер обращается и к более развернутой форме, к балладе, но и здесь он не ставит перед исполнителем чисто вокальных трудностей — тесситурных, темповых. Все решает страстность, патетика интерпретации, разумеется, при наличии соответствующих вокальных ресурсов. Этот исполнительский стиль обязан в наибольшей степени Эрнсту Бушу — человеку, подобно Эйслеру, посвятившему себя музыке и революции. Драматический актер с широкой амплитудой воплощенных им образов: Яго, Мефистофель, Галилей, герои пьес Фридриха Вольфа, Бертольта Брехта, Лиона Фейхтвангера, Георга Бюхнера — он обладал своеобразным певческим голосом, баритоном высокого металлического тембра. Поразительное чувство ритма, идеальная дикция в сочетании с актерским искусством перевоплощения помогли ему создать целую галерею социальных портретов

в различных жанрах — от простенькой песенки до дифирамба, памфлета, ораторского агитационного выступления. Более точного совпадения композиторского замысла и исполнительского воплощения, чем ансамбль Эйслер — Буш, трудно себе представить. Их совместное исполнение баллады «Тайный поход против Советского Союза»¹ и «Баллады инвалидов войны» производили неизгладимое впечатление.

Приезды Эйслера и Буша в Советский Союз в 30-х годах, их встречи с советскими композиторами, писателями, беседы с А. М. Горьким оставили глубокий след не только в воспоминаниях, но и в реальной творческой практике, так как многие исполнители восприняли стилевые черты интерпретации Буша, а композиторы — специфическую манеру письма Эйслера. Такие разные песни, как «Полюшко-поле» Л. Книппера, «Вот солдаты идут» К. Молчанова, «Бухенвальдский набат» В. Мурадели, «Если бы парни всей земли» В. Соловьева-Седого, при всем их своеобразии, унаследовали гармонические, ритмические, в чем-то и мелодические формулы Эйслера.

Приход фашистов к власти провел демаркационную линию в биографии Ганса Эйслера. По одну сторону оказалась та ее часть, которая связана была с Берлином, с десятилетней напряженной партийной и композиторской деятельностью, по другую — годы скитаний, пятнадцать лет эмиграции, сначала в странах Европы, а затем в США.

Когда в 1937 году испанские республиканцы подняли знамя борьбы против фашистских банд Муссолини, Гитлера и собственной контрреволюции, Ганс Эйслер и Эрнст Буш оказались в рядах республиканских отрядов плечом к плечу с добровольцами, устремившимися из многих стран на помощь испанским братьям. Здесь, в окопах Гвадалахары, Университетского городка, Толедо звучали только что сочиненные Эйслером песни. Его «Марш Пятого полка» и «Песню 7 января» пела вся республиканская Испания. В песнях Эйслера звучала такая же непреклонность, как в лозунгах Долорес Ибаррури: «Лучше погибнуть стоя, чем жить на коленях».

И когда объединенные силы фашизма задушили республиканскую Испанию, когда реальной стала угроза мировой войны, Эйслер переехал в Америку. Здесь он отдает свои силы педагогике, концертным выступлениям, сочинению киномузыки. В этом жанре Эйслер стал работать особенно интенсивно после переезда в крупный центр американской кинематографии — Лос-Анжелес.

И, хотя его музыка получала высокую оценку деятелей кино и даже удостоивалась официальных наград, хотя Эйслер пользовался дружеской поддержкой Чарли Чаплина, жизнь его в Штатах была не сладкой. Композитор-коммунист не вызывал

¹ Эта баллада известна и под названием «Тревожный марш».

симпатий официальных лиц, особенно из числа тех, кому по долгу службы надлежало «следить за идеологией».

Тоска по Германии сказывается во многих произведениях Эйслера. Может быть, всего сильнее в крохотной песне «Германия» на стихи Брехта.

Край моей печали,
Ты теперь вдали,
Сумерки застлали
Небеса твои.
Новый день настанет,
Вспомнишь ты не раз
Песнь, что пел изгнанник
В этот горький час.

Мелодия песни близка немецкому фольклору и одновременно песням, выросшим на традициях Вебера, Шуберта, Мендельсона. Кристальная чистота напева не оставляет сомнений в том, из каких душевных глубин вытек этот мелодический ручеек.

В 1948 году Ганс Эйслер был внесен в списки «нежелательных иностранцев», — так звучало обвинение. Как указывает один из исследователей, «чиновник-маккартист назвал его Карлом Марксом в музыке. Композитор был заключен в тюрьму». А спустя короткое время, несмотря на вмешательство и хлопоты Чарли Чаплина, Пабло Пикассо и многих других крупнейших деятелей искусства, «страна свободы и демократии» выслала Ганса Эйслера в Европу.

Английские власти старались не отстать от своих заокеанских коллег и отказали Эйслеру в гостеприимстве. Некоторое время Эйслер живет в Вене. В Берлин он переезжает в 1949 году. Волнующими были встречи с Бертольтом Брехтом, с Эрнстом Бушем, но самой волнующей была встреча с народом, певшим и старые довоенные песни Эйслера, и его новые песни. Здесь, в Берлине, Эйслер написал песню на стихи Иоганнеса Бехера «Мы воспрянем из руин и построим светлое будущее», ныне являющуюся Национальным гимном Германской Демократической Республики.

В 1958 году торжественно было отмечено 60-летие Эйслера. Он продолжал писать много музыки для театра и кино. И снова Эрнст Буш, чудом спасшийся из застенков гитлеровских концлагерей, запел песни своего друга и соратника. На этот раз «Левый марш» на стихи Маяковского.

7 сентября 1962 года Ганс Эйслер умер. Его имя присвоено Высшей музыкальной школе в Берлине.

Далеко не все произведения названы в этом небольшом очерке. Преимущество отдано песне. Вместе с тем камерная и симфоническая музыка Эйслера, его остроумнейшие музыкальные оформления спектаклей Бертольта Брехта, музыка к десяткам фильмов вошли не только в биографию Эйслера,

но и в историю развития этих жанров. Пафос гражданственности, верность идеалам революции, воля и талант композитора, знающего свой народ и поющего вместе с ним, — все это придало неотразимость его песням, могучему оружию композитора-коммуниста.

Среди произведений монументальных особое место занимает вдохновенная, полная пафоса и искренности кантата «Ленин», написанная на текст Бертольта Брехта.

Сегодня большая группа композиторов прогрессивного лагеря создает музыку новой социалистической Германии. Это товарищи, соратники Эйслера, и среди них — Андре Азриель, Иоахим Верцлау, Отмар Герстер, Гюнтер Кохан, Эрнст Майер, Пауль Дессау. Последний — одна из наиболее значительных творческих фигур в музыкальной жизни ГДР.

Уроженец Гамбурга (1894), Дессау получил музыкальное образование в Берлине. Многие годы он был дирижером, одно время — ассистентом знаменитого дирижера Феликса Вейнгартнера, позже занимал место второго дирижера, деля пульт с А. Никишем, О. Клемперером. В 1925 году Бруно Вальтер, один из самых выдающихся дирижеров мира, пригласил Пауля Дессау занять место первого дирижера Берлинского оперного театра. С 1928 года Дессау близко знакомится с деятельностью рабочих хоров и, подобно Эйслеру, на долгие годы завязывает с ними творческую дружбу.

Человек прогрессивных убеждений, видный музыкально-общественный деятель, он вынужден был в 1933 году эмигрировать из Германии сначала в Париж, а затем — в США. Наряду с Эйслером и Эрнстом Майером (1905) — видным музыковедом, композитором, музыкально-общественным деятелем, Пауль Дессау был одним из наиболее активных авторов массовых революционных песен. В годы гражданской войны в Испании особенно популярна была его песня «Колонна Тельмана».

Подобно Эйслеру, Дессау можно назвать постоянным музыкальным сподвижником Бертольта Брехта. Если Эйслер писал песни на стихи Брехта, музыку к его фильмам и драматическим спектаклям, Дессау является автором ораториально-кантатных и оперных произведений, основанных на драматургии Брехта. Особенно интересны две его брехтовские оперы «Осуждение Лукулла» (1951), «Господин Пунтила и его слуга Матти» (1960) и музыка к драматическому спектаклю «Матушка Кураж».

Из произведений кантатного жанра следует отметить «Интернациональный военный букварь» (1945), «Реквием памяти Лумумбы» (1964).

Центральное место в оперном жанре принадлежит «Осуждению Лукулла», опере, идущей на сцене многих театров. Обращаясь к сюжету из римской истории, Бертольт Брехт, а вслед за ним и Пауль Дессау пользуются приемом исторического иносказания. Свою радиопьесу Брехт писал накануне суда над

группой нацистских преступников и в образе Лукулла, по существу, вывел Гитлера.

...Последняя опера Пауля Дессау «Ланселот» создана в 1969 году и поставлена Берлинским театром «Komische Oper» ко дню 75-летия композитора. Она написана на сюжет пьесы «Дракон» ленинградского драматурга Е. Шварца.

В музыке «Осуждения Лукулла» и «Ланселота» Дессау пользуется широкой палитрой выразительных средств — от музыки романтического плана, характеризующей положительные персонажи, до какофонии и шумовых оргий, подчеркивающих ничтожество персонажей отрицательных.

Яркая антифашистская направленность творческой и общественной деятельности Пауля Дессау завоевала талантливому композитору видное место среди прогрессивных музыкантов нашей эпохи рядом с Гансом Эйслером, незабываемым музыкантом-трибуном.

Карл
Орф

р. 1895

На бурном фоне музыкальной жизни нашего века музыка Карла Орфа звучит необычно. Ее не возносят на щит за приверженность традициям и не обстреливают за отсутствие авангардистских крайностей. В ней заложено редкое качество — она проста той благородной простотой, которая покоряет любую аудиторию. Премьеры сочинений Орфа собирают музыкальную элиту многих стран, а тысячи детей Зальцбурга, где подолгу живет и творит этот человек, с нетерпением ждут встреч с ним, новых песен, игр, соревнований в музыкальной сообразительности, не отдавая себе отчета в том, что и песни, и игры, и участие в диковинном оркестре — все это слагается в «систему Орфа», глубоко продуманную систему музыкального воспитания детей. Не только дети, но и взрослые с пристальным вниманием слушают рассказы этого красивого и уже немолодого человека, рассказы, способные увлечь и хмурых и веселых. Этот чародей открывает детские сердца скрипичным ключом. И сердца эти всю жизнь будут радостно откликаться на истинно прекрасное.

Орф — уроженец Мюнхена; там же он окончил консерваторию. Несколько лет затем отданы были дирижерской деятельности в Мангейме и Дармштадте. Тогда же возникают его ранние произведе-

дения, редко укладывающиеся в рамки обычного оркестра или ансамбля. Дух творческого экспериментаторства очень силен в Орфе, сильно в нем и стремление объединить, сдружить несколько разных искусств под гегемонией музыки. Не сразу Орф находит себя, свой почерк. Подобно многим, вероятно большинству молодых композиторов, он проходит через годы соблазнов, увлечений. Двадцатилетним юношей он захвачен модным тогда литературным символизмом. Морис Метерлинк владеет его творческими помыслами. Оперы «Смерть Тентажиля» и «Аглавена и Селизета», симфония с хором и солистами «Теплицы», симфоническая поэма «Монна Ванна» воплотили поэтические образы Метерлинка. Музыкальная речь Орфа изобилует оборотами, напоминающими изысканность Дебюсси и оркестровое красноречие Рихарда Штрауса. Новая серия поисков музыкального «философского камня» приводит Орфа к классикам XVII века. Особенно захватывает его музыка гениального Клаудио Монтеверди (1567—1643), одного из основоположников оперы. Орф создает свободную редакцию «Орфея» Монтеверди, своеобразный авторизованный перевод музыки XVII века на современный музыкальный язык. Так же чутко, оберегая стиль Монтеверди, редактирует он отрывки из его оперы «Ариадна» и фрагмент — «Танец неприступных». При этом Орф сохраняет свою «соавторскую» интонацию. Увлеченный лютневой музыкой XVI столетия, он сочиняет полный прелести «Маленький концерт для чембало и духовых инструментов» на лютневые темы, поражающие своей изысканной простотой.

Вероятно, изучение творчества великих мастеров прошлого и научило его превыше всего ценить их мудрую простоту, результат огромного труда направленного на отсеkanie всего лишнего, что затемняет смысл, мешает пропорциям стать совершенными. Пример ваятеля, освобождающего скрытую в мраморной глыбе идеально соразмерную фигуру от напластований ненужного, аморфного материала, может быть перенесен и в музыкальную сферу. Именно этому Карл Орф учится у классиков. Как бы ни был увлечен Орф сочинением, транспозицией старой музыки, у него оставался еще достаточный заряд любознательности, чтоб бывать в драматических театрах, балетных студиях, вслушиваться в сумятицу музыкального быта, пусть даже самого банального. Знаток Иоганна Себастьяна Баха, поклонник и «генеральный консул» самого Монтеверди, Орф никогда не проявлял нетерпимости к музыке улицы. Никакая музыка не могла его шокировать, даже танцевальная окрошка «музыки навеселе». В этом он похож на своего современника Курта Вайля, автора музыки знаменитой «Оперы нищих».

Все написанное Орфом до середины 30-х годов, несомненно, представляло интерес, но не вызывало его. В Германии этих лет кривая появления новых музыкальных произведений, возникновения новых имен, новых жанров день ото дня поднима-

лась все более круто. Именно потому в суতোлке музыкальной «ярмарки на площади» имя Орфа звучало не слишком часто.

Путь Карла Орфа к славе шел издалека. В XIII веке возникла рукопись, включающая стихи и песни студентов, горожан, монахов, странствующих актеров, шпильманов и прочего люда. В сборнике, приличия ради, уголок отдали благочестию. Больше же всего здесь было песен любовных, сатирических, застольных, написанных на нескольких языках: на вульгарной (не литературной) латыни, старофранцузском, старобаварском. В 1847 году сборник впервые издали под названием «*Ságmína bygana*» — «Баварские песни». Прошло еще около 90 лет, и «Кармина бурана» попала в руки Орфа. Тогда-то и сказался его светлый талант. Надышавшись духом баварской старины, мысленно побывав на деревенских гулянках, на майских танцевальных играх, в тавернах, в компании молодых и немолодых гуляк, слушая шутки, сопровождаемые гулким, как из винной бочки, хохотом, Орф все это и многое другое, что привиделось ему за чтением драгоценного сборника, пересказывает музыкой. Так в 1937 году родилось сочинение для хора, солистов, танцоров и оркестра «Кармина бурана», жанр которого автор определил как «сценическую кантату». Взяв из сборника больше двадцати песен, Орф смонтировал их и создал драматургическую композицию из 3 частей: «Весна», «В таверне» и «О любви».

Песни славят весеннюю природу, расцветающую под лучами Феба, и Флору, украшающую весь мир свежей зеленью. И Май песни приветствуют за то, что в людские сердца он вселяет любовь. И девушек, просящих странствующего торговца продать им румяна, чтобы парни их крепче любили. В таверне звучат другие песни: здесь хвалят чревоугодие, поют о чувствах лебедя, попавшего в кастрюлю и жалующегося на превратности судьбы; кто-то высмеивает церковное пение, а с особой охотой все славят Бахуса, умножающего веселье людей. Затем наступает черед воздать хвалу любви. И в честь Венеры заводят песню. Но даже Венера подвластна Фортуне. Она всемогуща, он нее зависят судьбы людей и богов. Гимном, восхвалением Фортуны начинается и заканчивается «Кармина бурана».

Решающим для Орфа оказался приход к жанру, сочетающему черты оратории, кантаты, оперы, драматического спектакля и элементы хореографии. Для этого необычного синтетического жанра, в котором можно проследить влияние средневекового театра (но у Орфа лишенного какой бы то ни было культовости), возник замысел триптиха, включающего кроме «Кармина бурана» еще «Катулли Кармина» и «Триумф Афродиты»¹.

Второе звено триптиха — «Катулли Кармина». «Сценические игры» — так Орф обозначил его жанр. За основу текста взяты

¹ Части триптиха датированы 1937, 1943 и 1950-гг.

стихи римского поэта Валерия Катулла. Композитором дописан текст пролога и эпилога. В «Катулли Кармина» воспевается страстная, полная восторгов и страданий любовь Валерия Катулла к Лесбии. Под этим именем скрыта знатная римлянка, красавица Клодия, капризная и неверная возлюбленная поэта.

Орф избрал крайне экономный состав исполнителей: хор, несколько солистов и инструментальный ансамбль, состоящий из 4-х роялей и набора ударных. Пролог звучит как ожившая сцена вазовой живописи, сцена прославления жизни, любви, юности. Музыка пролога — бесконечное рондо — напоминает сверкающий красками хоровод, пронсящийся по залитой солнцем лужайке. Неожиданно раздается старческое хихиканье, сластолюбивое и циничное: «Любовь проходит, как дуновение ветра». Но голоса умудренных опытом старцев не в силах погасить ликования жизни. Сквозь страдания отвергнутой любви, мучительные уколы ревности, насмешки гуляк, предательство друзей пронсит Катулл свое чувство. И юноши и девушки в финале сценической игры как факел возносят пламенное чувство Катулла.

Третье звено — «Триумф Афродиты» — Орф назвал «сценическим концертом». Здесь гимны, песни, танцы в честь, во хвалу любви и ее богини Афродиты достигают экстатической силы и яркости. И снова композитор добивается ярчайшей выразительности самыми простыми средствами. Гармонический язык Орфа одновременно и сложен и прост, так как воспринимается он легко, не настораживая слуха непривычностью. И только при анализе партитуры можно обнаружить, как необычна и сложна технология кажущейся простоты.

Самое поразительное в этой музыке то, что она при всем мастерстве, в нее вложенном, с интересными гармониями, полифонией, сложными ансамблями, производит впечатление непосредственности. Так естественно звучат голоса: иногда — по канонам «бельканто», рядом — фальцетом, затем — громким шепотом, выкриком. Но всегда, в каждой из трех частей триптиха, ярко, радостно, могуче, слава жизнь, солнце.

Путь Орфа к «сценической кантате» увел его на следующих этапах к оперной сцене, потому что Орф — прирожденный мастер театра. Даже в статических, по-концертному трактованных эпизодах «Катулли Кармина» и «Кармина бурана» исполнители помимо воли начинают чуть-чуть «лицедействовать». Это заложено в самой музыке, так как театр — стихия Орфа.

Итак — путь к театру. В 1937—38 годах Орф пишет оперу «Луна» на сюжет, заимствованный у сказочников братьев Гримм. Это история о том, как четыре парня украли луну, принесли в свою деревню и зажили припеваючи, получая за освещение по талеру в неделю от населения. Все шло хорошо. Но вот один из четырех умер, завещая свою волю: в гроб к нему положить принадлежащую ему четверть луны. За первым по-

следовал второй, затем — третий, четвертый, и вся луна по частям оказалась на том свете. Там четыре друга встретились, склеили небесное светило и стали допивать недопитое на земле. Да так основательно, что апостол Петр отнял у них луну и водворил ее, к радости людей, на место. «Луна» по существу не опера, а музыкальный спектакль, поначалу даже задуманный для кукольного театра. По духу своему и характеру «Луна» близка творчеству веселого и мудрого художника Жана Эффеля, создавшего свою знаменитую книжку «Сотворение мира».

Сказка об умной крестьянской девушке, ставшей женой короля, есть у многих народов. Орф написал на такой сюжет свою оперу «Умница». Так в 1942 году родилось произведение, полное очарования театральности, напоминающей бессмертную «Принцессу Турандот» Вахтангова. Обаяние театральности, рождающейся на глазах у зрителя, интермедии, разыгрывающиеся параллельно главному действию, и музыка, завораживающая своей сказочностью, детскостью и тонким очарованием таинственности и лирики, сделали «Умницу» Орфа одной из популярнейших опер в репертуаре десятков театров десятков стран.

Следующий свой шаг Карл Орф сделал снова в сторону баварского фольклора и назвал спектакль «Дочь Бернауэра» «баварской драмой». В основе драмы — историческая правда: в XV веке наследник баварского престола Альбрехт полюбил дочь брадобрея, красавицу Агнес. Заботясь о чистоте династии, король приказал убить ее. История прекрасной Агнес много раз пересказывалась в немецкой литературе и в театре. Орф создал спектакль (1947) с участием драматических актеров, хора, оперных солистов и оркестра, спектакль, по существу и срежиссированный композитором, до такой степени точно, подробно и интересно описано в партитуре сценическое действие.

В последние годы Орфа привлекают античные сюжеты: «Антигона», «Царь Эдип» и, наконец, «Прометей». К решению каждого из них он подходит совершенно своеобразно, не стесняя себя ни жанровыми, ни стилистическими традициями.

Поразительная творческая свобода Орфа обусловлена масштабами его таланта и высочайшим уровнем композиторской техники. Все это и создает «Театр Орфа» — одно из интереснейших явлений в музыкальном театре наших дней.

.. Уже многие годы Карл Орф работает в Зальцбурге, руководя «Институтом Орфа», где создана целая система эстетического воспитания детей, система, в которой участвуют все искусства. Зальцбург стал местом паломничества не только как город Моцарта, но и как город, где ведется поразительная работа Орфа. Что бы ни делал в искусстве Карл Орф — все освещено его талантом и добротой к людям.

Когда-то Толстой сказал: «Писатель должен писать только то, чего не написать он не может». И если это справедливо для всех деятелей искусства, то именно так и пишет Карл Орф.

Клод
Дебюсси

1862—
1918

Клод Ашиль Дебюсси родился в небольшом городке Сен-Жермен-ан-Ле, недалеко от Парижа. Мальчика, как полагалось в семьях среднего буржуазного достатка, обучали игре на фортепиано. Ему повезло. Его учительницей была Мотэ де Флервий — ученица Шопена. Нам трудно судить о ее пианистическом методе обучения. Но одно — несомненно: в своего ученика она вселила огромную любовь к музыке. Одиннадцати лет он поступил в Парижскую консерваторию, во главе которой стоял Амбруаз Тома, автор многих опер, в том числе широко известной «Миньоны».

Консерваторские годы Дебюсси не отмечены никакими событиями. Его выдающиеся способности ни у кого из педагогов не вызвали сомнений: ни у Дюрана, преподававшего гармонию, ни у знаменитого специалиста по сольфеджио Лавиньяка, ни у пианиста Мармонтеля. К занятиям Дебюсси относился серьезно, даже с рвением. Но по-настоящему дружил он только с одним учителем — Эрнестом Гиро. К нему, в класс композиции, Дебюсси попал восемнадцатилетним юношей, к тому времени многому научившимся у синклита своих наставников. Чему они его научили? Технологии композиторского ремесла. Конечно, Дебюсси сочинял музыку и в те ранние годы, но оценивалась

она преимущественно с позиции кодекса академических «законов» композиции: правильно — неправильно. Свежесть мысли, оригинальность были не в чести. Дух этот шел от главы консерваторской администрации, от Амбруаза Тома, насаждавшего солидный, но бескрылый академизм.

Иным был Эрнест Гиро, человек широкого кругозора, отлично знавший поэзию, водивший дружбу с художниками, отвергнутыми официальными салонами, горячо обсуждавший со своими учениками острые эстетические проблемы дня. Молодежи, а особенно Дебюсси, импонировало и то, что Гиро был ближайшим другом так трагически рано умершего Жоржа Бизе.

Что писал Дебюсси в эти ранние годы? Вот перед нами несколько его романсов, сочиненных четырнадцати-шестнадцатилетним юношей: «Звездная ночь» на стихи Теодора де Банвий, «Прекрасный вечер», навеянный Полем Бурже, «Хлеба в цвету» на слова Андре Жиро. В этих ранних, в чем-то даже наивных опусах уже сказываются типичные черты Дебюсси: тонкость лирической интонации, избегание открытого эмоционального высказывания, некий холодок застенчивой юности. Но в них уже проглядывает одна примечательная черта — стремление к «пейзажности», к живописным образам, проявившаяся задолго до личных и творческих контактов с художниками-импрессионистами.

В жизнь восемнадцатилетнего Дебюсси ворвалось событие, наложившее заметную печать на его дальнейшую творческую биографию. Совершенно неожиданно молодой музыкант оказался сначала в сверхфешенебельном швейцарском курорте Интерлакен, а затем в Венеции, Риме, Вене и, наконец... в Москве. Надежда Филаретовна фон Мекк, миллионерша, известная как меценатка Чайковского, обратилась к Мармонтелю с просьбой рекомендовать какого-нибудь молодого пианиста, свободно читающего «с листа», на должность «домашнего музыканта». Он должен был играть по желанию «патронессы» всякую музыку, участвовать вместе с нею в четырехручном ансамбле и, если понадобится, давать уроки фортепиано ее детям. Мармонтель рекомендовал своего любимого ученика — Дебюсси. Вот первый отзыв о нем в письме фон Мекк Чайковскому: «Очень обширное достоинство... это то, что он в восторге от Вашей музыки».

Пылкий, впечатлительный юноша попадает в Москву в годы, когда во всю ширь развернулось творчество Могучей кучки, когда недавно отзвучали премьеры «Лебединого озера» и «Евгения Онегина» (обе в Москве). Дебюсси окунулся в совершенно неведомый ему музыкальный мир, непохожий на все то, что ему доводилось слышать, играть, изучать в Париже. Он захвачен богатством и новизной гармонического языка «кучкистов», заморожен самобытностью их партитур; его поражают свежесть, даже терпкость интонационных ходов музыки Боро-

дина, Мусоргского, Римского-Корсакова, пленительная мягкость мелодики Чайковского. Не случайно много лет спустя, уже после смерти Дебюсси, Жан Кокто и Дариус Мийо сетовали на то, что на путях французской музыки композиторы Могучей кучки расставили «русскую западню»...

Дебюсси с глубоким интересом воспринимал русскую музыку. Он обрабатывает для 4-х рук танцы — Испанский, Неаполитанский и Русский — из «Лебединого озера», играет со своим русским коллегой П. Данильченко в четыре руки произведения Глинки (особое впечатление на него производит «Арагонская хота»). Как только вышел из печати клавир «Орлеанской девы», Дебюсси по просьбе фон Мекк неоднократно проигрывает всю оперу Чайковского. Он изучает романсы Бородина, а позже, вспоминая свои впечатления от симфонии-сюиты «Антар» Римского-Корсакова, заявляет: «Ничто не может устоять перед мощью этой музыки».

В 1933 году московский профессор математики К. Богушевский — страстный библиофил, приобрел у букиниста груду рукописных нот. Среди разрозненных листов вдруг мелькнула нотная тетрадь с надписью на французском языке: «Ашиль Дебюсси, Симфония си минор для фортепиано в 4 руки». Вскоре советское Музыкальное издательство опубликовало ее. В первом из трех разделов — *Andante* — можно уловить влияние Брамса. Но и в нем, как и в дальнейшем изложении, явно сказывается близость к русской музыке 70-х годов. Особенно во втором разделе — «Балетной арии», которая ассоциируется с вальсовыми темами Чайковского, бородинским «Ноктюрном» из Второго квартета, побочной темой из до-минорной симфонии Танеева. «Русские впечатления» не следует возводить в решающий фактор формирования молодого Дебюсси. Но вряд ли справедливо говорить о них вскользь, как это делают многие зарубежные исследователи.

После поездок в Россию (1880, 1881, 1882) Дебюсси вернулся в Париж. Перед ним встала задача добиться Римской премии¹. Эту почетную премию завоевала кантата «Блудный сын». Несмотря на то, что Дебюсси явно «приглаживает» свою манеру письма и где-то даже старается походить на Амбруаза Тома, в «Блудном сыне» уже отчетливо слышится самобытный талант молодого композитора. Особенно — в арии Лии, матери Азаэля, покинувшего родной дом. Эта ария занимает особое место в наследии Дебюсси по яркости эмоционального тонуса. Ибо наиболее типичны для его музыки тенденции «антиромантические», стремление не допустить открытого выражения чувств.

¹ Римская премия давала лауреату возможность провести в Риме три года с целью усовершенствования. Она присуждалась решением жюри во главе с директором консерватории.

Годы, проведенные Дебюсси в Риме, не оправдали его ожиданий. И написанные там сочинения — скорей формальные отчеты о проделанной работе, чем истинные плоды вдохновенного труда. Среди них — симфоническая ода «Зюлейма» на стихи Г. Буайе, навеянная «Альмансором» Г. Гейне, кантата «Дева-избранница» с текстом Д. Россетти, хор «Весна» на стихи Ж. Барбье.

В последние десятилетия XIX века французские музыканты оказываются вовлеченными в орбиту острых творческих споров о Рихарде Вагнере. Дебюсси проходит несколько стадий в своем отношении к гениальному автору «Кольца нибелунга». Сильнейшее впечатление производит на него «Тристан и Изольда», опера, слышанная им впервые в Вене в период странствий по Европе с фон Мекк. Пряные хроматические гармонии «Тристана» пробуждают в Дебюсси стремление к еще более изысканным звучаниям, к нарушению «кодекса звуко сочетаний», который составляет основу «функциональной гармонии», то есть учения о системе подчинений аккордовых последовательностей определенным правилам, на протяжении нескольких столетий считавшихся незыблемыми.

Шаг за шагом Дебюсси раскрепощает определенные категории аккордов, так называемых «неустойчивых» звуко сочетаний от предуказанного правилами их «поведения». Игнорируя опоры, к которым им «надлежит» стремиться, они как бы повисают в воздухе, обретая, по терминологии наших дней, некую «невесомость», так как они вышли за пределы сферы притяжения «устоев» или опор. Возникает типичная для Дебюсси гармоническая атмосфера, насыщенная сложными звуковыми «пятнами». По-новому Дебюсси трактует и оркестр. Густой, перуплотненной звуковой ткани вагнеровских партитур Дебюсси противопоставляет прозрачные, кружевные звучности, в которых ни одна тембровая деталь не теряет индивидуальности. Если основная мелодическая мысль поручена, например, флейте, то ее не «подкрепляет», не удваивает никакой другой инструмент. Дебюсси часто прибегает к причудливым, «завуалированным» звучностям, на фоне которых то здесь, то там сверкнут на мгновенье звуковые блески, подобно яркому и для господствующего колорита неожиданному мазку на полотне художника-импрессиониста.

Нет сомнений, что на понимание Дебюсси живописной природы оркестра оказал большое влияние Римский-Корсаков, особенно двумя своими партитурами: «Шехеразадой» и «Испанским каприччио».

Сколь высоко мы ни ценили бы влияние на Дебюсси факторов «чисто музыкальных» — национальные традиции музыки, вагнерианство («Тристан») и позже антивагнерианство, воздействие русской школы, мы должны признать, что ограничиться только этим музыкальным рядом невозможно при анализе фор-

мирования его творческой личности. Его творческий портрет был бы неполон, если бы не были учтены постоянные контакты композитора с другими искусствами и, прежде всего, с живописью и поэзией. К театру он равнодушен, хотя, казалось бы, в таком крупном центре театральной культуры, как Париж, легко было найти жанры и спектакли на все вкусы. Он постоянный посетитель выставок, вернисажей; его восхищают полотна Эдуарда Манэ, Сислея, Ренуара, Клода Монэ. Ему близка вся та группа французских живописцев-современников, которая вырвалась на волю из оков академического искусства и устремилась на воздух, к Сене, взморью, скалам Антиба; туда, где, запрокинув голову, можно любоваться формой, колоритом, движением облаков, где игра светотеней и отражения в воде дают эффекты, о которых и не подозревали затворники академических мастерских.

В такой же мере его захватывает поэзия символистов — Шарля Бодлера, Поля Верлена, Стефана Малларме. Он дружит с Анри де Ренье, многие страницы романов которого своей утонченностью напоминают стихотворения в прозе.

Вернувшись из Италии, усталый, разочарованный, с ощущением зря потраченного времени на академические отписки, а не на творчество, Дебюсси с жадностью погружается в остродискуссионную атмосферу литературно-художественных салонов. Дом архитектора Ванье и салон Стефана Малларме становятся для него самыми любимыми центрами интеллектуальной жизни. Ему, не перешагнувшему еще своего тридцатилетия, не терпится перевести на язык музыки впечатления, ощущения, образы, рождающиеся под влиянием поэзии и живописи.

Первыми возникают «Забытые ариетты» на стихи Верлена с таким типичным подзаголовком: «Песенки, бельгийские пейзажи и акварели». Впервые стихи Верлена нашли в музыке идеальный по стилю отклик; впервые музыка так близко подошла к импрессионистской живописи. Вслед за верленовским циклом, включавшим «Экстаз», «Слезы моего сердца», «Тень деревьев», «Зелень», «Деревянную лошадку», «Сплин», Дебюсси пишет музыку к Пяти поэмам Шарля Бодлера: «Балкон», «Вечерняя гармония», «Игра воды», «Задумчивость» и «Смерть влюбленных».

Так, в конце 80-х годов было создано одиннадцать вокальных миниатюр, очень показательных для той новой манеры письма, которая возникла на перекрестке музыкальных, поэтических и живописных впечатлений Дебюсси. В определении этой новой манеры первым должно прозвучать слово «изысканность». Оно одинаково приложимо к характеру интерпретации текста, и тончайшему распределению светотеней фортепианной партии и к той типичной для Дебюсси завуалированности эмоционального тонуса, при которой душевная взволнованность скорей угадывается, чем слышится.

Дебюсси ввел слушателей в новый звуковой мир еле ощутимых красочных оттенков, неожиданных гармонических пятен, ясной, естественной вокальной декламации, мир, в котором, в отличие от романтического искусства, эмоциональные состояния даны не в прямых высказываниях, а в отдаленных отзвуках.

Найденную им в камерном жанре манеру письма Дебюсси переносит в жанр симфонический и в начале 90-х годов пишет свою знаменитую Прелюдию к «Послеполуденному отдыху фавна», музыку, навеянную одноименной эклогой Стефана Малларме. Жанр эклоги, представляющей собой диалог персонажей античной буколической поэзии, давно стал объектом историко-литературных исследований, но Малларме заново обратился к нему: в его воображении теснились образы нимф, дриад, козлоногих, звучали переливы флейты Пана, струился пряный аромат нагретого полуденным солнцем клочка земли на берегу Эгейского моря... Эту полуденную истому, испуганные возгласы купающихся дриад, к которым подкрадывается косматый покровитель пастухов, завораживающий напев его цевницы Дебюсси воссоздал музыкой, ставшей классическим образцом импрессионистского искусства. «Фавн» Дебюсси своей пластической выразительностью неоднократно привлекал внимание хореографов, начиная с Вацлава Нижинского, поставившего его в виде хореографической картины в 1912 году. После первого исполнения «Послеполуденного отдыха фавна» Дебюсси получил очень взволновавшее его письмо Малларме: «Ваша иллюстрация «Фавна» не только не диссонирует с моим текстом, наоборот, она превышает его ностальгией, изумительной чуткостью, мечтательностью и богатством».

Еще полной раскрылось дарование Дебюсси в трех симфонических «Ноктюрнах», написанных в конце 90-х годов. Первый из них — «Облака»: в нем композитор, по его словам, передает настроение, возникающее при созерцании вечной картины неба, по которому медленно, меланхолично движутся белоснежные облака, истаивающие в серой дымке. Во втором ноктюрне, названном «Празднества», Дебюсси поставил перед собой задачу особенно сложную: воспеть извечно пульсирующий ритм светящейся атмосферы, сквозь которую движется праздничный кортеж, приближающийся издалека и уходящий вдаль. Третий ноктюрн — «Сирены» — пронизан мягко колышущимся ритмом морских волн, на которых сирены поют свои песни, полные призыва и соблазна.

В фортепианном цикле «Эстампы» Дебюсси снова выступает как гениальный музыкант-пейзажист. Причудливый колорит «Пагод» (первого из трех «Эстампов») особенно впечатляет из-за использования экзотического пятиступенного звукоряда; серия жанровых сцен, где слышны звон гитары, ночные шорохи, приглушенный шепот лирических излияний, объединяется характерным ритмом испанских танцев во втором «Эстампе» —

«Вечер в Гренаде». Третий — «Сады под дождем» — один из шедевров импрессионистской звукописи.

Дебюсси обращается к жанру фортепианной миниатюры на протяжении всего своего творческого пути, испытывая потребность передать тончайшие образы и ощущения, пользуясь богатейшими возможностями гармоний-тембров инструмента, которым сам владел в совершенстве. Так возникают его прелюдии, названия которых звучат как поэзия: «Что видел западный ветер», «Феи — восхитительные танцовщицы», «Звуки и запахи реют в вечернем воздухе», «Терраса, освещенная лунным светом», «Девушка с волосами цвета льна». Таковы некоторые пьесы из двух тетрадей, каждая из которых содержит 12 прелюдий. И, снова подчеркиваем, импульсами для музыки, в большинстве своем, становятся зрительные образы.

С наибольшей силой это свойство дарования Дебюсси сказывается в его симфонической сюите «Море», имеющей типичный для изобразительного искусства подзаголовок: «Три эскиза». «Море» написано в 1905 году. Не будет большим преувеличением, если мы скажем, что оно написано с натуры, так как в нем отразились (судя по высказываниям самого композитора) впечатления от побережья океана и Средиземного моря. Первую из трех частей Дебюсси назвал «От зари до полудня на море», вторую — «Игра волн», последнюю — «Диалог ветра с морем».

Очень тонко писал о «Море» Дебюсси один из крупнейших советских композиторов Н. Я. Мясковский: «...В моментах, когда он (Дебюсси.— Л. Э.) берется запечатлеть свое восприятие природы, происходит что-то непостижимое: человек исчезает, точно растворяется или превращается в неуловимую пылинку, и над всем воцаряется точно сама вечная, изменчиво неизменяемая, чистая и тихая, всепоглощающая природа; все эти бесшумные, скользящие «облака», мягкие переливы и взлеты «играющих волн», шелесты и шорохи «весенних хороводов», ласковые шепоты и томные вздохи беседующего с морем ветра — разве это не подлинное дыхание природы! И разве художник, в звуках воссоздавший природу, не великий художник, не исключительный поэт?»

Работу над самым крупным своим произведением, оперой «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси начал в 1892 году. Премьера оперы состоялась через десять лет, весной 1902 года. Но к партитуре «Пеллеаса» композитор возвращался неоднократно, стремясь добиться более тонкого, рафинированного выражения еле уловимых смен настроений, чувствований героев драмы бельгийского поэта-символиста Мориса Метерлинка.

«Пеллеас и Мелизанда» создавалась в годы, когда еще не угасла дискуссия о Вагнере, о его грандиозных по масштабам, по исполнительскому аппарату; по сверкающей оркестровой звучности операх тетралогии «Кольцо нибелунга»; когда

завершается жизненный путь Верди, а творчество его приобретает все новые и новые миллионы слушателей; когда появляются оперы Пуччини «Тоска» и «Чио-Чио-Сан»; наконец, когда огромный успех сопутствует выходу на европейские сцены опер русских композиторов. О «Пеллеасе и Мелизанде» чаще всего писали как о произведении «антивагнерианском». Это верно. Интимная драма, все перипетии которой живописуются оркестровыми красками и речитативными интонациями, разительно отличается от огромных, насквозь симфонизированных полотен Вагнера. Но музыка «Пеллеаса» в такой же мере противостоит яркости и непосредственности высказываний героев опер Верди, экспрессии героев опер Пуччини, Масканьи, Леонкавалло; она безмерно далека и от эпических, исторических опер русских композиторов, от их стремлений к реалистическому воссозданию действительности.

«Пеллеас и Мелизанда» в самом деле стоит особняком среди опер, составляющих репертуар музыкальных театров начала XX века. И эту «позицию» она сохраняет по сей день, хотя много переменилось на оперной сцене за семьдесят лет, прошедших после премьеры.

Вот вкратце ее содержание.

Внук престарелого короля Аркеля — Голо, заблудившись в лесу, встретил у ручья Мелизанду. Он не знает, кто она. Голо видит только, что она боится всех и всего. Она становится женой Голо, о чем он извещает письмом мать и короля. . . С тоской провожает Мелизанда глазами корабль, привезший ее в Аллемонд. Все здесь кажется ей мрачным. И только в разговорах с Пеллеасом — братом Голо — она отходит душой. Их встречи чисты, как и их помыслы. Но всегда остаются какие-то непонятные недомолвки. Однажды на закате Мелизанда расчесывала свои длинные волосы у окна. Кудри ее золотым потоком устремились вниз и почти достигли земли. Пеллеас, пришедший проститься с нею перед отъездом в далекий край, целует ее волосы. Это видит Голо. В нем зарождается ревность. И, когда в покоях короля Аркеля, относящегося к Мелизанде с симпатией, Голо грубо что-то выговаривает Мелизанде, король строго останавливает его. Но поздно. Ничто не может унять ревнивых чувств Голо. Мелизанда и Пеллеас встречаются в поздний час у фонтана, здесь выследивший их Голо убивает брата. . . У ложа умирающей Мелизанды собрались король, Голо и лекарь. Родив дочь, Мелизанда умирает так же кротко, как жила.

Здесь приведена только сценарная схема произведения, наибольшие ценности которого заключаются в деталях, оттенках, недомолвках, в угадывании смысла вскользь брошенного слова, еле заметного жеста и т. д.

Основной упрек, который справедливо адресуют опере Дебюсси, — упрек в статичности; в преобладании музыки, выражающей душевное состояние, а не действие. В «Пеллеасе»

обращает на себя внимание превалирование медленных, даже затянутых темпов. Все эти особенности музыки «Пеллеаса и Мелизанды» в сумме определяют ее нетеатральность, в результате которой это великое, избыточное музыкой поразительной красоты произведение по сей день испытывает несчастную сценическую судьбу.

В последующих сочинениях Дебюсси, таких, как «Детский уголок» (фортепианный цикл), песни на стихи Карла Орлеанского, Франсуа Вийона, Тристана Эрмита, музыкальный язык становится все более простым, все отчетливее чувствуются национальные истоки. В письме к одному из своих друзей Дебюсси писал: «Мне кажется, что есть смысл вернуться к французской традиции, не той узкосовременной, но той истинной, которая идет по следам Рамо»¹.

Дебюсси, как и его друзья поэты-символисты, художники-импрессионисты, в своем творчестве не касался проблем, сюжетов, связанных с современностью. Но когда началась первая мировая война, и на маленькую Бельгию вильгельмовская Германия обрушила всю мощь своей военной машины, когда по дорогам потянулись трагические толпы беженцев, Дебюсси написал «Рождественскую песню о бездомных детях» на собственный текст. Небольшое произведение для голоса и фортепиано позволило нам узнать новые черты творческого облика композитора.

В последний период своей жизни Дебюсси писал преимущественно камерные произведения. Особенный интерес представляет задуманный им и неполностью осуществленный цикл сонат для разных инструментов. Завершены только сонаты для виолончели и фортепиано, для флейты, альты и арфы, для скрипки и фортепиано. К ним примыкает редкой красоты и мелодического благородства пьеса для флейты соло под названием «Сиринкс» — отголосок «Послеполуденного отдыха фавна».

Музыку Дебюсси часто сближают с живописью. Первыми могут возникнуть здесь вопросы об аналогиях технического порядка: при «переводе» его музыки на язык живописи чему отдать предпочтение — маслу, пастели, акварели, гравюре? Вероятно, первой отпадает мысль о гравюре с ее четкими черно-белыми контрастами. И классические образцы масляной живописи окажутся далекими от поисков «тончайшего», «интимного», «завуалированного», что всегда волновало Дебюсси. Наиболее органично сближение его манеры письма с акварелью и пастелью, дающими безграничные возможности колористических нюансов, ближе всего подходящих к определениям: «вполголоса», «шепотом», «напевая». Даже огромная палитра оркестра нередко трактуется Дебюсси так, будто это не единый массив ста инструментов, а содружество множества квартетов,

¹ Жан Филипп Рамо (1683—1764) — французский композитор.

трио, солирующих голосов, ведущих изысканную беседу. Даже самая монументальная партитура Дебюсси — «Пеллеас и Мелизанда» — производит впечатление написанной пастелью, а не маслом.

Вводя в обиход новые гармонические краски, пряные, бархатистые, искрящиеся во всех регистрах звукового спектра, Дебюсси сдерживает динамику, как бы боясь спугнуть царящее в музыке поэтическое очарование. Если же говорить об особенностях его музыки языком грамматических терминов, можно сказать, что «существительные» преобладают над «глаголами», а «прилагательные» развертываются бесконечной гаммой, окрашивая, затуманивая, освещая контуры его «безглагольных» построений.

Достоинство это или недостаток? Ни то ни другое. Это — свойство гениального композитора, в музыке которого, в мышлении которого созерцательность преобладает над действительностью, статика над динамикой. Именно эти черты роднят его с художниками-импрессионистами.

...Сын участника боев Парижской Коммуны, осужденного после ее разгрома на четыре года тюрьмы, он проявлял полное равнодушие к большинству событий, волновавших европейское общество. Все силы его огромного таланта направлены на постижение и отображение в музыке тончайших проявлений эстетических чувств, на восприятие прекрасного.

Композитор оказавший огромное влияние на музыкальную культуру XX века, Дебюсси испытывал особую привязанность к России, к ее музыке. Многократные посещения Москвы и Петербурга; преклонение перед гением Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина, Чайковского; личная дружба с Игорем Стравинским; творческое общение с выдающимся балетмейстером Михаилом Фокиным и неутомимым пропагандистом русского искусства Сергеем Дягилевым, наконец прямые и косвенные влияния, оказанные русской музыкой на его творчество, — все это находит отражение в его музыке, которая является одним из самых тонких и поэтичных явлений художественной культуры нашего века.

*Морис
Равель*

1875—
1937

Когда говорят о французской музыке нашего века, то рядом называют два имени: Клод Дебюсси и Морис Равель. Это естественно, ибо, действительно, два этих великих композитора определили наиболее важные тенденции развития французской музыкальной жизни от 80-х годов XIX века и до середины следующего столетия, когда стали проявляться новые тенденции, в значительной степени порожденные спорами о наследии Дебюсси и Равеля, а иногда и в виде своеобразной антитезы к их творчеству.

Антиромантические тенденции, столь ярко выраженные в музыке Дебюсси центрального этапа его пути, в еще более острой форме проявились в музыке Равеля.

Великий мастер графически четких мелодических построений (вспомним тему его гениального Болеро!), колорист, создавший партитуры, соревноваться с которыми трудно кому бы то ни было (вспомним его Испанскую рапсодию, балет «Дафнис и Хлоя», «Цыганку», хореографическую поэму «Вальс»), Равель ввел в обиход музыки XX века гармонический язык, значительно более острый, колкий, терпкий, чем тот, которым обворожил поколение за поколением автор «Пеллеаса и Мелизанды».

Мастерски используя насметное богатство сочных звуковых красок, Равель с непостижимой суровостью осуждает самую мысль о чувственном обольщении музыкой. Даже в Болеро, даже в «Цыганке», навеянной листовскими рапсодиями, он не поддается соблазну забыться, потерять контроль над движением музыкальной мысли и позволить ей подчиниться велениям сердца. Но тут-то и происходит это чудо, когда музыка, независимо от воли автора, вступает в контакт с чувствами слушателей, овладевает их душевным миром и ведет за собой, с каждым шагом увлекая все больше и больше.

Один из исследователей современной французской музыки, автор фундаментальной монографии о Дебюсси — Стефан Яроцинский, утверждает, что причислить Равеля к сонму музыкантов-импрессионистов, не просто ошибка, а ошибка школярская. И тем не менее трудно возразить против явных признаков влияния Дебюсси на Равеля не только в раннюю пору его творчества, но даже тогда, когда Равель «стал на ноги» и создал немало произведений высокого совершенства. Музыкальная юность Равеля проходила в те годы, когда имя Дебюсси и его музыка известны были каждому, кто хотя бы прикасался к французскому искусству.

Мог ли Равель пройти мимо такого явления, как Дебюсси, и, будучи моложе его на тринадцать лет, не откликнуться, не поддаться чарам его музыки, а следовательно, и влиянию импрессионистской эстетики? Вспомним основные этапы становления творческой личности Равеля.

Он родился 7 марта 1875 года в небольшом городке Сибур, недалеко от испанской границы, в доме на бульваре Нивелль, переименованном в бульвар Мориса Равеля еще при жизни композитора. Случай, в истории музыки редчайший!

Отец Равеля — француз, родившийся в Швейцарии, мать — баска. Не от нее ли Равель унаследовал любовь к испанской музыке, нашедшую выражение в целой серии сочинений: от скромного вокализа «Хабанера» до симфонических партитур Болеро, Испанской рапсодии и оперы «Испанский час»?

К двенадцати годам он был уже достаточно подготовлен, чтобы поступить в младший класс Парижской консерватории, а в четырнадцать — стать полноправным «студентом».

Случилось так, что и в консерватории Равель попадает в «испанское окружение»: его учитель композиции — Шарль Беррио — страстный поклонник испанского искусства; ближайший друг Равеля, каталонец Рикардо Виньес — пианист огромного дарования, готовый сутками напролет играть музыку своей родины; оба они — Равель и Виньес — переживают увлечение композитором Э. Шабрие. Под его влиянием возникает одна из ранних фортепианных пьес Равеля — Гротескная серенада (1893).

Формирование личности Равеля проходит в тесном контакте с семьей. Отец — инженер-изобретатель — прививает сыну

любовь к математике и технике (до конца жизни Равель будет увлекаться заводными игрушками и даже конструировать их). Инженер Равель любит и знает музыку, литературу, дружит с людьми искусства. Он завсегдатай кафе «Новые Афины», где атмосфера насыщена горячими спорами о театре, живописи, музыке. Сюда он вводит своего девятнадцатилетнего сына и этим как бы подчеркивает право юноши на дальнейшую самостоятельность. Здесь отец знакомит Мориса с Эриком Сати, по выражению Ромена Роллана, «чудаковатым Сократом французской музыки».

Равель менее подвержен влиянию парадоксов Сати, чем его младшие современники, объединенные в творческую группу «Шестерка» (о которой речь впереди), но пылкие, облеченные в необычную форму афоризмы Сати оставляют яркий след в его сознании. Истый француз, воспитанный в духе рационализма отцом, поклонником философии Декарта, Равель уже тогда, в годы юности, приходит к убеждению, что высшее мастерство художника заключается в рациональном, экономном отборе выразительных средств. Даже в ранних произведениях — Гротескной серенаде, «Балладе о королеве, умершей от любви», в Античном менюэте — замечается эта типичная для Равеля скупость в использовании звукового материала: ни одной лишней ноты, все идеально соразмерно.

Одиссея творческой юности Равеля отмечена немалыми соблазнами, но ее основной путь пролегает между Сциллой и Харибдой, влияний Эммануэля Шабрие и Эрика Сати. Они очень разные — аскетически строгий, угловатый, безразличный к мнению и вкусам публики Сати, гордящийся скандалами, вызываемыми исполнением его музыки, и «гуляка праздный» нередко вульгарный, не боящийся обвинений в банальности Шабрие, автор нежнейшей «Оды музыке», Романтических вальсов и знаменитой, увековечившей его имя симфонической пьесы «Эспанья», в которой наряду с поэтическими страницами звучит нарочито, подчеркнуто «по-простецки» изложенная музыка испанского рынка, корриды, сцены перебранки кумушек у колодца и т. д.

Равелю импонирует освобождение от чар вагнерианства, дошедшее до язвительных музыкальных карикатур на автора «Кольца» (Габриель Форе пишет едкую безделушку «Тетралогическая кадрили», Шабрие сочиняет «Пародию на любимые темы из „Тристана“»). Он не поклоняется Вагнеру. Его влечет иная музыка. Колокола «Бориса Годунова» пробудили интерес Равеля к русским композиторам; балакиревский «Исламей» заставил по-новому трактовать темброво-гармонические возможности фортепианной фактуры, а Половецкие пляски из «Игоря», потрясшие его как музыка с другой планеты, через много лет отразились в оргии пиратов балета «Дафнис и Хлоя». Но более всего Равеля ошеломит «Шехеразада» Римского-

Корсакова. К теме «Шехеразады» Равель обращается неоднократно. Одно время он думал об опере на этот сюжет; написана была только увертюра, вызвавшая нелепую, в свое время нашу-мевшую рецензию критика Пьера Лало, и в дальнейшем не выносившего музыку Равеля. Вот что Лало писал об увертюре, попутно раздавая «критические оплеухи» классикам: «Если г. Равель думает, что его увертюра построена по классическому плану, то нужно признать, что г-н Равель одарен богатой фантазией. Его манера письма напоминает Грига, а еще больше Римского-Корсакова или Балакирева — та же бессвязность в композиции и в тональностях, но эти черты, довольно странные уже у модели, доведены до абсурда учеником»¹.

В одном Лало был прав — в наличии влияний «кучкистов» и Грига. К «Шехеразаде» Равель придет еще раз и напишет вокальный цикл на стихи Л. Леклера. В трех частях цикла («Азия», «Волшебная флейта» и «Равнодушный») нет ни фольклорной достоверности, ни приевшихся рецептов «ориентализма», граничащих с банальностью. Это музыка изысканная, как бы поддающаяся очарованию фантастики, сквозь дымку которой проступают неясные очертания пейзажей и легких, как в мираже проносящихся видений. С уверенностью можно сказать, что в вокальную «Шехеразаду» вплетаются звуковые нити, напоминающие музыку Дебюсси.

В то время как парижское общество разделилось на поклонников и противников «Пеллеаса и Мелизанды», Равель безоговорочно примкнул к первым. Некоторые симфонические произведения Дебюсси он переложил для фортепиано в 4 руки и постоянно говорил о своем старшем собрате только с восхищением. Но путь тем не менее избирает свой.

С Римской премией решительно не везло. Несколько раз ему «перебегали дорогу» люди среднего дарования. В первый раз вместо него премию получил некий А. Капле, второй раз — Эме Кунс, в третий — Л. Лапарра (ни один из трех не оставил никакого следа во французской музыке). К этому времени (1902—1904 гг.) имя Равеля было достаточно известно в музыкальных и более широких кругах. Ситуация складывалась скандальная. Естественно, возникал вопрос о компетентности, об объективности жюри. Вопрос о Равеле попал в печать. Среди людей, обличавших консерваторские порядки и несправедливую оценку выдающегося композитора, выступил Ромен Роллан. «Всякая музыка рядом с его музыкой кажется несовершенной», — таково было мнение Роллана о Равеле, несколько категоричное, но неподдельно искреннее.

«Дело Равеля» привело к падению «музыкального кабинета» Франции: директор Консерватории Т. Дюбуа вынужден был подать в отставку. Его место занял композитор Габриэль

¹ Цит. по кн. Ц и п и н Г. Морис Равель. М., 1964, с. 13—14.

Форе, учитель Равеля. Тогда-то Равель проявил типичную для него шепетильность и отказался от Римской премии, дабы не подумали, что решающую роль в ее присуждении сыграл Форе. И это в то время, когда он вынужден был поместить в газетах объявление с предложением давать уроки музыкальной теории и всерьез помышлял о получении места служащего в одной из контор Голландской Индии. В Париже жить было не на что.

Равель был тогда уже автором восхитительной фортепианной пьесы «Игра воды», фортепианного цикла «Отражения» (состоящего из «Ночных мотыльков», «Печальных птиц», «Лодки в океане», «Утренней песни шута», «Долины звонов»). В «Отражениях» легко услышать влияние Дебюсси, но Дебюсси более мужественного, четкого, не избегающего контрастных сопоставлений света и тени; Дебюсси, лишенного типичной для него «растушевки» контуров. «Отражения» ближе к графике, чем к живописи.

Высоким мастерством отмечен Квартет (1902—1903 гг.), над которым Равель долго работал, много раз перерабатывая партитуру. Боясь, как бы переделки не отразились пагубно на произведении, Дебюсси в письме к Равелю заклинал его: «От имени богов музыки и от себя лично умоляю Вас ничего уже не трогать в своем квартете». Можно понять волнение Дебюсси — речь шла об одном из шедевров камерной музыки XX века.

I часть квартета пленяет сосредоточенным покоем. Ее сменяет живая, импульсивная музыка II части, рождающая какие-то бородинские ассоциации. Редко, когда Равель позволял себе отдавать музыку во власть мечтательности, замороженности так, как в III части квартета. В финале же он заставляет слушателей перенестись мгновенно в мир, где бушующая энергия и натиск стирают хрупкие очертания лирики. Квартет самое близкое традициям романтизма произведение Равеля.

В 1908 году на долю Равеля выпал первый крупный успех, связанный с исполнением Испанской рапсодии. Успех пришел при втором исполнении. Первый же раз «Малагуэнья» (II часть) была освистана, и в целом Рапсодия не произвела впечатления на публику. Рапсодия состоит из 4 частей: «Прелюдия к ночи», «Малагуэнья», «Хабанера» и «Празднество». Для «Хабанеры» Равель использовал тему своей юношеской (1895 г.) фортепианной пьесы. Испанская рапсодия написана под явным влиянием русской музыкальной «испанистики» (Арагонская хота и, конечно, Испанское каприччио).

Вот оркестровый колорит, о котором иначе, чем «сверкающий», не скажешь. Здесь царит не только буйство звуковых красок, вступающих в необычные сочетания, здесь царит ритм — стальной и прихотливый, мгновенно меняющий направление, динамику, образный строй звуковых потоков. Рапсодия — одна из вершин творчества Равеля.

Следующим этапом станет одноактная опера «Испанский час», написанная по либретто Франк-Ноэна. Ее сюжет напоминает итальянские интермедии XVIII века. Жена часовщика Торквемадо — прекрасная Концепсьон — хочет воспользоваться отсутствием мужа и пофлиртовать со своими поклонниками: погонщиком мулов Рамиро, поэтом Гонзальве и старым банкиром, решившем попытаться счастья на лирическом поприще.

Веселая путаница кончается тем, что уставшая от стихотворной болтовни поэта, томных вздохов, доносящихся из часового футляра, куда спрятался банкир, тронутая услужливостью Рамиро и восхищенная его силой, Концепсьон избавляется от своих назойливых кавалеров и, оставшись наедине с Рамиро, дарит ему знаки своего внимания. Наступает знойный «испанский час».

Опера имела успех и вошла в репертуар многих театров. Десять лет спустя в письме к своему другу — И. Годабской — Равель писал: «В августе [1919 г.] в лондонском Ковент-Гардене исполняли «Испанский час»; артисты выходили кланяться 17 раз. По отзывам газет, это был самый крупный успех за последние 30 лет».

Равель, человек огромного обаяния, покоряющей простоты, становится центром притяжения для литераторов, композиторов, художников. Наподобие вечеров, устраивавшихся друзьями Шуберта и называвшихся «шубертиадами», у приятелей Равеля возникают своеобразные «равелиады», где царит дух глубокого уважения к творчеству, внимания друг к другу и искренняя сердечность отношений.

Какая-то, казалось бы, незаслуживавшая серьезной реакции царапина в отношениях Равеля и Дебюсси неожиданно привела к разрыву именно потому, что Равелю чужды были половинчатые отношения с людьми, духовно близкими ему.

Среди приятелей Равеля было несколько русских: Стравинский, Дягилев, Нижинский, Ида Рубинштейн, Фокин. Именно Фокину и принадлежит идея создания балета на античную тему. С этим замыслом он носился еще в бытность свою в Петербурге, но, не встретив сочувствия и поддержки со стороны дирекции Мариинского театра, остыл к нему.

Знакомство с Равелем всколыхнуло давний замысел великого балетмейстера. Родилось одно из высших выражений гения Мориса Равеля, балет «Дафнис и Хлоя». Дуновение ароматного ветра в миртовых рощах; юноши и девушки, пришедшие к гроту-алтарю Пана; встреча Дафниса и Хлои; состязания в танце грубого волопаса Доркона с Дафнисом, чья пляска аполлонически совершенна; похищение Хлои пиратами; отчаянье, гнев, рыдания, мольбы Дафниса, обращенные к небу; вещий знак богов, услышавших голос Дафниса; молнии, подземный гул, приведшие в ужас пиратов; чудесное избавление Хлои и возвращение ее невредимой к Дафнису — вот эпизоды антич-

ного романа Лонга, или Лонгуса, ставшего музыкой, жанр которой Равель определил как «хореографическую симфонию в трех частях».

Премьера «Дафниса и Хлои» дана была в начале лета 1912 года на сцене парижского театра Шатле в исполнении труппы Русского балета в антрепризе Сергея Дягилева.

На полтора часа зрители чудом искусства Равеля, Фокина, художника Бакста, великих артистов — Тамары Карсавиной и Вацлава Нижинского — оказались перенесенными в античную Элладу, в атмосферу ожившей вазовой живописи.

Равель и не помышлял о стилизации античности. Музыка «Дафниса и Хлои» по ясности мелодических линий, пряности гармоний, по изысканности оркестрового колорита, включающего и хоровые краски, по рационально выверенным пропорциям формы — явление чисто французское. Но в ней есть та этическая чистота непосредственности, которая каждым проявлением своим вяжется с перипетиями античного романа о юных Дафнисе и Хлое.

Дружба с Стравинским, Фокиным, Дягилевым еще больше сблизила Равеля с русским искусством; об этом можно судить по нескольким произведениям разного плана и масштаба: то это небольшая фортепианная пьеса «В манере Бородина», то замысел инструментовки «Женитьбы» Мусоргского, а то огромные работы, показывающие, как глубоко проник Равель в дух русского искусства. Достаточно вспомнить о его работе над партитурой «Хованщины», оперы, как известно, незавершенной Мусоргским. Дягилев, замышлявший постановку «Хованщины» в Париже, заказал Стравинскому и Равелю новую редакцию оперы и полную партитуру. К сожалению, судьба партитуры неизвестна. По-видимому, она сгорела во время пожара поместья Стравинского Устилуг на Волыни.

Другое же обращение Равеля к музыке Мусоргского — инструментовка фортепианного цикла «Картинки с выставки» — привело к возникновению одной из самых поразительных партитур столетия, широко бытующей на симфонических эстрадах всего мира.

Русским связям Равеля мы обязаны также возникновению гениальной пьесы Болеро, едва ли не самой популярной его композиции. Участница балетной труппы Дягилева Ида Рубинштейн, чье своеобразное дарование, внешность, танцевальная манера привлекали внимание ценителей балета, заказала Равелю «Испанскую танцевальную сцену» для солирующей танцовщицы (т. е. для себя) и группы балетных кавалеров. Сюжет по существу, мало оригинальный, построенный на темах соблазна, соперничества, ревности, кровавой развязки.

Сочиненная Равелем тема состоит из двух разделов, каждый из которых длится 17 тактов. Ее начинает флейта, продолжает кларнет, и так — от инструмента к инструменту — переходит

этот вычеканенный мелодический контур, с каждым разом обретая все большую силу, все более напряженную динамику, что в сочетании с неизменным, гипнотизирующим ритмом ударных производит завораживающее впечатление. Ни одна нота темы не изменена, никаких подголосков, никакого обогащения мелодии, ничего, кроме неуклонно, ступень за ступенью нарастающей мощи звучания. Даже тональность (до мажор) остается неизменной и только перед самым финалом внезапно сдвигается, что вместе с динамическим скачком производит впечатление, будто оркестр осветили сто прожекторов.

Следует заметить, что Равель многократно обращается к балетному жанру, что, вне всякого сомнения, связано с парижскими сезонами Русского балета, показавшего, какие возможности заключаются в подлинно симфонизированном балете («Жар-Птица», «Петрушка», «Весна священная» Стравинского, Половецкие пляски Бородина, «Шехеразада» Римского-Корсакова). Так возникает очаровательный детский балет «Моя матушка гусыня», пять миниатюрных сказочных сцен: «Павана Спящей красавицы», «Мальчик с пальчик», «Дурнушка, императрица китайских статуэток», «Красавица и чудовище» и «Волшебный сад».

Равелем написана хореографическая поэма «Вальс», симфонизированное преломление жанра венского вальса в его развитии от Шуберта и до династии Штраусов. Правда, Равель предварил свою поразительную по блеску и изобретательности партитуру пояснением, столь туманным, что споры о ней, о ее содержании, сюжете не умолкают по сей день, особенно в хореографическом мире. Не заглядывая в неудачные комментарии, а только вслушиваясь в музыку, легко сделать вывод, что движение становится все более лихорадочным и неудержимо стремится к финальной катастрофе.

Кроме того, есть основание полагать, что в 1914 году по предложению Дягилева. Равель работал над оркестровкой «Карнавала» Шумана. Но о местонахождении рукописи, равно, как и о том, доведена ли она до конца, мы пока ничего не знаем. По-видимому, эта партитура должна была заменить существующую с 1910 года в Петербурге оркестровую редакцию «Карнавала».

Начавшаяся первая мировая война не только нарушила творческие планы Равеля, но на несколько лет изменила все течение его жизни. В письме к своему другу Сиприену Годабскому Равель вскоре после объявления войны писал: «Вот уже третий день... этот набат, эти плачущие женщины и особенно этот ужасающий энтузиазм молодых людей; а сколько друзей уже ушло на войну, и ни о ком из них я ничего не знаю. Я больше не в силах выносить этот жестокий, непрерывный кошмар. Я или с ума сойду, или стану одержимым навязчивой идеей».

То, что Равель назвал «навязчивой идеей», было его неодолимым желанием стать в ряды тех, кто сражается за Францию. Небольшой рост Равеля, сублинное сложение препятствовали его зачислению в армию. Проявив невероятную настойчивость, он стал шофером санитарной машины и достойно нес службу. Но и в армии, в трудах и лишениях, он не расставался с нотной бумагой.

Французский патриот, Равель вместе с тем был далек от малейшего проявления шовинизма. И, когда к нему обратилась «Лига защиты французской музыки», организация с явным националистическим уклоном, с предложением вступить в ее ряды, Равель ответил письмом, полным достоинства и широты взглядов: «...Я не думаю, чтобы для «охраны» нашего национального художественного наследия нужно было запретить публичное исполнение во Франции современных немецких и австрийских произведений, еще не ставших всеобщим достоянием... Для меня, например, неважно, что г-н Шёнберг австриец по национальности... Я восхищен тем, что г-н Барток, Кодай и их последователи — венгры, и что они так ярко выражают в музыке свою национальную самостоятельность».

Это не была только декларация. Равелю действительно были близки идеи интернационализма, в чем легко убедиться, обратившись к списку его произведений. Выше достаточно подробно говорилось об испанской и русской линиях в творчестве Равеля. Добавим только, что в 1916 году он пишет несколько хоров на собственные тексты, и среди них — «Николетта», в которой снова обнаруживаются поразительно близкие Мусоргскому черты. В данном случае речь идет о сходстве с вокальной пьесой Мусоргского «Козел». Кроме того, им написаны циклы Греческих песен, Еврейских песен, Мадагаскарских песен; влияние негритянской музыки проникает в его скрипичную сонату и фортепианный концерт, цыганско-венгерская музыка зазвучала в его скрипичной рапсодии «Цыганка», написанной по заказу венгерской скрипачки Д'Араньи.

Духом же французской культуры проникнуто большинство его партитур. Здесь и балет «Моя матушка гусыня», и цикл «Могилы Куперена», каждая из шести частей которого — Прелюдия, Фуга, Форлана, Ригодон, Менуэт и Токката — посвящена памяти одного из его фронтовых товарищей, а все произведение в целом может быть названо звуковым надгробием в честь героев Франции.

Послевоенные годы — годы триумфа Равеля. Рядом со Стравинским и Рихардом Штраусом его называют одним из величайших композиторов современности. Болеро, Испанская рапсодия, «Дафнис и Хлоя», опера «Дитя и чудеса», вокальные и фортепианные циклы, камерные ансамбли (в их числе — замечательное Трио) захватывают все более широкие круги исполнителей и слушателей.

Великий мастер, не допускавший никаких погрешностей в том, что сам он называл высоким термином «métier» — ремесло, Равель обогатил мировую музыку произведениями, написанными в самобытной, четкой, ослепительно яркой манере. Новые гармонические краски, неслыханно богатая оркестровая палитра, как бы отлитая из звонкой бронзы,— и все это пронизано темпераментом и нерушимой логикой.

Равель был блестящим пианистом, тончайшим знатоком «тайн» фортепианной звучности и виртуозной техники, о чем можно судить по двум его концертам, сочиненным в 1931 году: ре-мажорному и соль-мажорному. Первый из них написан для левой руки по заказу пианиста Пауля Витгенштейна, потерявшего правую руку на войне. О другом концерте, посвященном Маргарите Лонг, Равель писал: «Это Концерт, в самом точном значении слова, написанный в духе концертов Моцарта и Сен-Санса». Из камерных пьес Равеля заслуженной популярностью пользуется фортепианная сюита «Ночной Гаспар».

Последние годы жизни Равеля были трагическими. Полученная в результате автомобильной катастрофы на фронте травма сказалась через много лет. Три последних года жизни Равеля — цепь непрерывных страданий. Последние написанные его рукой нотные листы носят заголовок: «Три песни Дон Кихота к Дульцинее». Они предназначались для Федора Шаляпина...

Равель не принадлежит к числу композиторов, чье творчество воспринимается легко и бездумно. Но музыка его обладает свойством, присущим классически совершенным произведениям: с каждым исполнением она нравится, восхищает, захватывает все больше и больше. Только гениально одаренный музыкант мог сочинить тему Болеро и создать его уникальную симфоническую конструкцию. Только гениально одаренный музыкант-драматург мог с такой яркостью и силой воплотить в звуковых образах сюжет античного романа о Дафнисе и Хлое; только великий первооткрыватель новых просторов музыкального искусства мог жестом волшебника распахнуть дверь в новый мир и явить людям Испанскую рапсодию, «Могилу Куперена», «Ночного Гаспара». Таким музыкантом был Морис Равель, таким он останется в веках.

«Шестерка»

В тот год, когда умер Дебюсси, а вернувшийся с войны Равель в сутолоке литературно-художественных салонов вслушивался в разноголосицу новых мнений, суждений и возобновлял прерванные войной личные контакты с друзьями, видный литератор, критик, либреттист Жан Кокто (1892—1964), близко связанный со многими французскими музыкантами, выступил с книгой «Петух и Арлекин», ставшей, по выражению одного из исследователей, «своего рода эстетической библией новейших течений модернизма, противопоставлявшего себя расплывчатости импрессионистского и символистского искусства»¹. Кокто писал: «Хватит облаков, волн, аквариумов, наяд, ночных ароматов. Нам нужна музыка земная, музыка повседневности. Мы хотим музыки острой и решительной... Чтобы быть правдивым, нужно быть твердым. Художник, понимающий действительность, не должен бояться лиризма».

В своем бунтарстве против импрессионизма и неоромантизма Кокто не был одинок. С проповедью радикального пересмотра импрессионистской эстетики выступал и Эрик Сати (1866—1925), композитор, мыслитель и мастер острых парадоксов.

¹ Шнейерсон Г. О музыке живой и мертвой, с. 63.

Напомним, что и Равель в юности не избежал влияния Сати. Эрик Сати был «возмутителем спокойствия» французской музыки тех лет, когда улеглись страсти, вызванные Дебюсси, и сам автор «Пеллеаса и Мелизанды» оказался канонизированным академическим искусством. Мраморный столик кафе, завсегдатаем которого был Сати, стал своеобразной кафедрой, откуда Сати произносил свои саркастические монологи. А вокруг — шумно реагировала, благоговейно внимала, подливала масло в огонь острыми репликами композиторская молодежь. Сати подкреплял свои «теоремы» произведениями, от одних названий которых музыканты благонамеренного лагеря приходили в ужас: «Три пьесы в форме груши», «Бюрократическая сонатина», «Неприятные очерки», «Три танца навыворот». В какой-то степени Сати пародировал поэтические названия прелюдий Дебюсси.

Кокто был больше пропитан снобизмом, утонченностью сюрреализма, Сати же был неизмеримо более прямолинеен в своем ниспровергательстве. Из среды ищущих новых путей в искусстве молодых композиторов, восторженно внимавших и Жану Кокто и Эрику Сати, выделялись Артур Онеггер (1892—1955), Дариус Мийо (1892—1974), Франсис Пуленк (1899—1963), Луи Дюрей (1888), Жорж Орик (1899) и Жермен Тайефер (1892). Они образовали группу, вошедшую в историю французской музыки под названием «Шестерка». Несмотря на индивидуальные различия, обусловленные характером и уровнем дарования, их объединяло многое. Прежде всего они заявляли о пресыщенности романтической музыкой, в которой их «шокирует» многословие и чрезмерная открытость эмоциональных высказываний. Их пугали и отталкивали грандиозные масштабы и громкость музыки Вагнера, а символика «Кольца нибелунга», в их представлении, давно обветшала.

С другой стороны, они сходились на том, что пора развеять чары импрессионистской изысканности; они устали от шепота, от туманной дымки, от дурманящих ароматов ночных цветов. Именно об этом точно и кратко говорил Кокто в «Петухе и Арлекине». Он и стал одним из идеологов «Шестерки». Но решающую роль в формировании эстетических взглядов этой группы играли не элегантные колкости Кокто, не проповеднические статьи и фейерверк застольного остроумия Эрика Сати, а грозные события эпохи. В годы, когда на Марне и Ипре решалась судьба Франции и весь мир следил за героизмом защитников французской крепости Верден, искусство загадочных недомолвок, «предощущений», зыбких очертаний и утонченной символики оказалось несовременным и в чем-то даже шокирующе неуместным. Это вовсе не значит, что на смену рафинированной культуре должна была прийти тяжелая поступь походного марша. Изменился весь строй жизни, мыслей, изменились темы,

тональность и динамика бесед. Иной стала лирика. Поразительно ярко рассказывает Ромен Роллан в своем небольшом романе «Пьер и Люс» о встрече двух подростков в подземном мраке метро, куда их загнала воздушная тревога; о чувстве, чистом как первая зеленая травка, пробившаяся к свету сквозь сумрачные слои прошлогодних листьев и снежных покровов, и о гибели Пьера и Люс под обрушившимися сводами храма... Ни недомолвок, ни символичности, ни завуалированности. Трагическая правда об эпохе, полной трагизма...

Грохот битвы проник во все уголки Франции, спугнув из-под мостов Сены и чаек, опозитизированных живописцами, и самих художников, покидавших берега реки, по которой тянулись печальные караваны судов с красными крестами на белом фоне...

Когда в Компьенском лесу генералы побежденной Германии ставили свои подписи под актами капитуляции и над полями сражений воцарилась пугающая непривычностью тишина, Дариусу Мийо, Артуру Онеггеру, Жермен Тайефер было по двадцать пять лет; Орик и Пуленк еще не справляли своего двадцатилетия. Один только Луи Дюрей числился в стариках, ему шел тридцатый год. Кстати, он первым и покинул содружество «Шести».

В своих воспоминаниях известный французский музыкальный критик Элен Журдан-Моранж писала: «В памяти возникают небольшие, но дерзновенные для того времени концерты (речь идет о периоде между 1918 и 1930 годами.— Л. Э.), которые проводились по инициативе Феликса Дельгранжа в мрачном ателье на улице Юген на Монпарнасе. Мы исполняли там только что появившиеся произведения: струнный квартет Луи Дюроя, сонаты Мийо и Пуленка, квартет Тайефер, трио Орика, сонату Онеггера и др.»¹

Все вместе они собирались сравнительно редко. В их дружбе не было того духа «артельности», которым так сильны были наши «кучкисты». Но и их притягивала друг к другу, «омагничивала» сила, именуемая чувством современности.

«Шестерка» объединяла людей разного творческого уровня. Наиболее яркими фигурами, сыгравшими значительную роль в европейской музыке 20—60-х годов, стали Мийо, Онеггер и Пуленк.

Дариус Мийо — воспитанник Парижской консерватории. Война прервала его регулярные занятия, и в 1916 году он уезжает не несколько лет в Бразилию в качестве секретаря посла Франции (послом был известный французский поэт Поль Клодель). Увлечение латиноамериканским фольклором привело Мийо к созданию сборника фортепианных пьес под названием «Saudades do Brazil» — «Бразильские города». Позже возник-

¹ Журдан-Моранж Э. Мои друзья музыканты. М., 1966, с. 91.

ла оркестровая редакция. Уже в этом сравнительно раннем произведении сказываются типичные черты манеры письма Мийо: графическая острота интонационно-ритмического рисунка, терпкость гармонического языка, нередко включающего и политональные¹ построения, аскетичность фактуры. И во всех случаях — исключительная экономия выразительных средств.

После двухлетнего пребывания в Бразилии Мийо возвращается в Париж. Тогда-то и складывается «Шестерка».

Дариус Мийо — автор огромного количества сочинений. Им написано 17 симфоний (из них — 5 для камерного оркестра), 5 фортепианных и 3 скрипичных концерта, 18 струнных квартетов, 12 опер, из которых наиболее известны «Христофор Колумб», «Бедный матрос», «Медея», «Несчастья Орфея», около 15 балетов, в том числе «Бык на крыше», «Сотворение мира» (по негритянской легенде), «Весенние игры», «Сны Якова». К этому списку следует добавить десятки кантат, вокальных и инструментальных ансамблей, симфонических увертюр и сюит (среди них — особенно популярная у нас Провансальская сюита и «Скарамуш» для 2-х фортепиано).

Мийо всегда жил интересами общества и эпохи, занимал прогрессивную позицию в оценке политических ситуаций, волновавших мир в период между двумя войнами. Славные революционные традиции Франции сказываются во многих произведениях Мийо, в частности в его вкладе в коллективный труд — музыке к спектаклю «Свобода», поставленному в конце 30-х годов.

Творческая дружба связывала Мийо с Роменом Ролланом. К его пьесе «14 июля» Мийо написал музыку, пронизанную пафосом песен тех дней, когда пала Бастилия. В 1937 году, к открытию Всемирного конгресса против расизма и антисемитизма, Мийо создал кантату с выразительным названием «Рука, протянутая всем». Естественно, что Мийо должен был покинуть Францию, когда ее оккупировали фашисты.

Шесть лет он провел в США. Чувства и переживания, испытанные им, изгнанником, вызвали к жизни наиболее глубокие его произведения. Не случайно именно в годы войны и в послевоенные годы им написано 12 симфоний, Французская сюита, опера «Боливар», посвященная национальному герою стран Латинской Америки. По возвращении на родину в 1946 году он с присущей ему творческой одержимостью приступает к работе над крупными произведениями, следующими одно за другим. Отметим Четвертую симфонию, посвященную 100-летию революции 1848 года (программные названия частей дают ясное представление о драматургии и идейной направленности произведения: I часть — «Революция», II — «Погибшим республиканцам», III — «Завоевание свободы», IV — «Памяти

¹ Политональность — одновременное звучание нескольких тональностей.

1848 года»). В 1954 году Мийо пишет монументальную кантату «Огненный замок» памяти жертв, замученных в гитлеровских лагерях смерти.

Интересен творческий путь и другого участника «Шестерки» — Артура Онеггера. Уроженец Гавра, он провел значительную часть юности в Швейцарии, на родине своих родителей. Музыкаой занимался с детства, но несистематично, то в Цюрихе, то в Гавре. Всерьез он начинает учиться композиции в 18 лет в Парижской консерватории у Жедальжа (учителя Равеля). Здесь он знакомится с Мийо. В книге «Мои друзья музыканты» Э. Журдан-Моранж так пересказывает слова Онеггера: «Мийо,— говорил он мне,— оказал на меня огромное влияние, он обладал как раз тем, чего мне не доставало: смелостью и легкостью. Мийо заставил меня слушать современную музыку».

Признание приходит к Онеггеру в начале 20-х годов, когда крупнейшие симфонические эстрады мира обошли его оратории «Царь Давид», «Юдифь» и музыкальная трагедия «Антигона». Написанные в традициях героических ораторий Генделя, они покоряли вместе с тем свежестью музыкального языка и эмоциональной яркостью изложения многих сцен.

Сенсационным успехом сопровождалось исполнение в 1923 году симфонической пьесы «Пасифик 231», одного из самых ярких проявлений урбанистической музыки. Оркестр воспроизводит звучание вырывающегося пара, гудки, стук колес, работу поршней и шатунов, ибо герой произведения «Пасифик 231», — паровоз. Увлечение урбанизмом сказывается и в других произведениях: симфонической картине «Регби» и балете «Подводная лодка». В противовес романтическому культу чувства и импрессионистскому культу тончайших нюансов ощущения, в противовес опозитизированию действительности, Онеггер демонстративно обращается к «прозе жизни», видя в этом одно из выражений современности. Не звукоподражательные эффекты привлекают его в «Пасифике» и «Подводной лодке», а восхищение человеческим разумом, вдохнувшим жизнь в стальную конструкцию. Онеггер возводит на пьедестал динамизм как наиболее яркое выражение современности. Своим, сложным путем идет Онеггер к реализму. Может быть, поэтому в поисках верного направления он так часто и охотно обращается к жанрам, полупрезрительно именуемым «прикладной музыкой», куда снобы относят музыку к драматическим спектаклям, фильмам, радиокомпозициям. Правда, в драматическом театре его привлекают глубокие сюжеты: «Федра», «Саул», «Прометей», «Гамлет».

Онеггер ищет не только новые сюжеты и жанры, но и нового слушателя. Он говорит: «Музыка должна переменить публику и обратиться к массам. Но для этого ей нужно изменить свой характер, стать простой, несложной и в крупных жанрах. Людям безразличны композиторская техника и поиски. Именно та-

кую музыку я пробовал дать в «Жанне на костре». Я старался быть доступным для рядового слушателя и интересным для музыканта». Произведение, о котором здесь идет речь, — десятичастная оратория «Жанна на костре» на текст Поля Клоделя, впервые исполненная в мае 1938 года в Базеле. Онеггер не ошибся. Патриотическая идея, вдохновившая композитора, захватила тысячи слушателей прежде всего благодаря воздействию музыки ярко образной, динамичной и в самом деле доступной даже для неискушенной аудитории.

И в черные дни истории Франции, дни фашистской оккупации, Онеггер продолжал путь, начатый «Жанной на костре». Его Вторая симфония для струнных инструментов и солирующей в финале трубы (1941), по драматизму, правдивости образов, пафосу интонаций, зовущих к борьбе, по яркости финальной темы освобождения и народного торжества может быть причислена к лучшим музыкальным произведениям, вызванным к жизни трагедией фашистского нашествия и борьбой за свободу. Место Второй симфонии Онеггера — рядом с Седьмой и Восьмой симфониями Шостаковича.

И в третьей, так называемой Литургической, симфонии Онеггер обращается к суровым темам, порожденным войной. Существует подробная аннотация композитора к этой симфонии. В ней он пишет: «Моя симфония есть драма, в которой играют... три действующих лица: Горе, Счастье и Человек». О I части Онеггер говорит: «В «Dies irae» я стремился выразить... ужас беспощадно преследуемых поколений народа...» II часть, по его словам, — «полное боли размышление молитва...» Финал концентрирует в себе всю жестокость, низость темных сил, враждебных человеку. «Это расправа зверей с духовными ценностями», — писал об одной из тем финала Онеггер. «Длинной, певучей мелодией, — говорит композитор о другой теме финала, — я хотел выразить желание страдающего человечества: «Освободи нас от всего этого».

После Четвертой симфонии, в сравнении с предыдущими звучащей более просветленно и названной композитором «Базельские удовольствия», Онеггера снова обступают образы тьмы и отчаяния. Образы эти наполняют драматически насыщенную, пропитанную раскаленными эмоциями Пятую симфонию. Это — последнее крупное произведение композитора, прошедшего сложный путь: от увлечений некоторыми элементами неоклассицизма («Царь Давид»), урбанизма («Пасифик 231»); через крутой перевал «Жанны на костре» — к последним симфониям, повествующим о жгучих проблемах современности.

Наконец, третий из наиболее крупных представителей «Шестерки» — Франсис Пуленк, фигура несколько менее яркая, чем Мийо и Онеггер. ПИАНИСТ по образованию, ученик Р. Виньеса, ближайшего друга Равеля, он был в области композиции почти самоучкой. Светский человек, «денди» послеверсальских лет,

он поклонялся многим идолам музыкальной современности, и амплитуда жанровых колебаний его музыки простиралась от оформления мюзик-холльных представлений до мистической «Литании Черной деве Марии». Столь же пеструю картину дают и его композиторские поиски, в которых сказались влияния Франсуа Куперена — классика французской клавесинной музыки XVIII века, Пуччини, Равеля, Стравинского, джаза...

И все же, сквозь самые различные влияния, поиски, «дендизм», с годами откристаллизовываются творческие устремления композитора, ближе и ближе подходящего к подлинному ощущению современности. Этот процесс можно проследить хотя бы по выбору поэтов, на чьи стихи Пуленк писал свои вокальные произведения: 1931 год — четыре поэмы Гийома Аполлинера; 1935 — пять поэм Поля Элюара; 1947 — три песни Гарсиа Лорки.

Среди наиболее значительных сочинений Пуленка следует назвать оперу «Диалог кармелиток», балет «Лани», написанный по заказу С. Дягилева, лирическую трагедию «Человеческий голос» — произведение своеобразное, представляющее собой один из ярчайших образцов редкого жанра монооперы¹.

Важно указать, что каждый из участников «Шестерки» как музыкант и гражданин прошел испытание временем, наполненным суровыми и страшными событиями начала 40-х годов; каждый в меру своего дарования служил Франции. Свои лучшие партитуры создают в эти годы Онеггер и Мийо; стихи Гийома Аполлинера, Поля Элюара звучат в песнях Пуленка; Дюрей становится одним из руководителей Федерации популярной музыки, а в послевоенные годы возглавляет музыкально-критический отдел «Юманите». По многим произведениям этой группы прогрессивных композиторов видно, что им близок пафос гражданской поэзии Франции от Руже де Лиля, Шенье, Луи Фесто до Люсьена Гольда, Анри Басиса.

Так сложилась закономерная эволюция не только эстетических, но и политических взглядов одного из самых прогрессивных отрядов французской художественной интеллигенции. Показательно и то, что наставник их юности, неистовый Эрик Сати, последние годы своей жизни был в рядах Коммунистической партии Франции. Следует помнить и о том, что становление их общественных и эстетических взглядов мало походило на идиллическую картину. Это была упорная борьба против непрестанной агрессии реакционных музыкантов, стремившихся увести музыку с общественной арены.

Один из крупнейших композиторов современной Америки Аарон Копленд писал: «„Шестерка“ символизирует новый тип

¹ Сюжетная канва оперы — телефонный разговор женщины с оставившим ее возлюбленным, о репликах которого можно судить лишь по реакциям героини...

композитора XX века. Они навсегда (я надеюсь) покончили с устаревшим представлением о композиторе, как о субъекте с гривой длинных волос, проживающем и умирающем от голода на чердаке. Для «Шестерки» творец музыки — вовсе не верховный жрец искусства, но обыкновенный парень, который не прочь посетить ночной клуб, как и всякий другой человек. Что они хотят — это создавать «Музыку повседневности». Не того рода музыку, которую принято слушать, опустив голову на руку, музыку мечтаний и эмоциональных туманностей. С этим навсегда покончено. Отныне мы будем слушать музыку с широко открытыми глазами, музыку „земную“».

Верно отмечая антиромантические тенденции «Шестерки», Коппленд не проследил или, проследив, не придавал значения дальнейшему процессу развития наиболее активных участников этой группы. В «ликвидации гривы длинных волос» мало смысла, если все-таки остаются «субъекты... проживающие и умирающие от голода на чердаках»...

Лучшее, что создано Мийо, Онеггером и Пуленком, направлено против примирения с системой, порождающей голодную смерть человека на чердаке. И если, расставшись с романтическими иллюзиями и импрессионистскими утонченностями, они увидели реальный мир, прошедший через ужасы первой войны и вступивший в преддверие второй, прошли вторую войну, осознав такие страшные понятия, как «Освенцим», «Треблинка», «Бухенвальд», надо ли удивляться, что для них дым печей Майданека заволок солнце, и музыка, рассказывающая об этом мире, задышалась и кричала громче и отчаянней, чем музыка их предшественников-экспрессионистов, в сознании которых остались «только» картины первой мировой войны.

Но, в отличие от экспрессионистов, воспевавших смерть и деструкцию мира, Онеггер, Мийо, Пуленк в наиболее значительных своих произведениях военных и послевоенных лет восстают против силы, порождающей мрак и смерть. Вступившая в жизнь вслед за «Шестеркой» молодая поросль французских композиторов вместе со старшими товарищами непосредственно, оружием своего искусства участвовала в борьбе против фашизма.

Эльза Триоле писала: «Новый дух пронизывал все области нашего искусства настолько, что понадобилось даже подыскать новый термин для его обозначения — «участвующее искусство» (*l'art engagé*)...»

От себя добавим: исходя из направленности и общественной роли, искусство это следует назвать воинствующим!

В этом его смысл, идея, пафос.

Ян
Сибелиус

1865—
1957

20 сентября 1957 года в поселке Ярвенпяя на берегу живописного озера Туусула закончил свой жизненный путь Ян Сибелиус — великий художник Финляндии, один из самых крупных композиторов нашего века. Здесь он провел пятьдесят три года. Он избрал это уединенное место ради тишины, отеняемой только голосами природы, ради постоянного общения с нею. Здесь он размышлял о жизни и о смерти, об исторических судьбах своей Суоми, о суровой, величавой красоте и тихих задумчивых пейзажах «страны тысячи озер».

Вспоминая сагу за сагой весь сказочный богатырский эпос, великий музыкант переводил на свой язык и заносил на пятилинейные строки древние руны о Лемминкайнене, Ильмаринене, о мрачной как бедствие стране Похьеле и благодатном крае Калевалы, крае волшебной мельницы Сампо.

Как все истинно великие композиторы Сибелиус самобытен. Но есть в его творчестве черта, заставляющая вспомнить о Глинке, Шопене, Верди, Сметане. Черта эта — близость его музыки народным истокам, органическая потребность излагать свои мысли, рассказывать о людских страстях, событиях, о восходах и закатах, соснах, шхерах, о рыбаках далеких островов на родном языке, гонятом каждому финну. В музыке Сибелиуса

нет цитат из народных песен и танцев. И необходимости в этом он не испытывал, ибо силой своего воображения Сибелиус проникал в глубь самого процесса народного песнетворчества. В финском изобразительном искусстве часто встречается сюжет, связанный с исполнением древних рун. Сидя друг против друга и взявшись за руки, два пожилых человека поют бесконечную цепь эпизодов Калевалы, а рядом сидящий старик аккомпанирует им на кантеле.

Эти образы сопутствуют Сибелиусу во все годы его долгой жизни. Не боясь преувеличений, можно сказать, что уже в детстве народная песня вошла в его душевный мир.

...Рано потеряв отца, он воспитывался матерью, вышедшей из очень музыкальной семьи. В возрасте неполных шести лет будущий композитор уже пытается импровизировать на фортепиано. Кое-что он даже записывает. Пятнадцатилетним юношей Сибелиус участвует в качестве пианиста в концертной жизни родного города Тавастгуса. Именно к этому времени относится начало его страстного увлечения скрипкой. В воображении пылкого юноши рождаются мечты о карьере концертирующего скрипача-виртуоза. Им не дано сбыться, слишком поздно он взял в руки скрипку. Но, может быть, особая любовь к этому инструменту отозвалась через годы и годы, когда создан был Концерт для скрипки с оркестром, одно из красивейших произведений Сибелиуса, едва ли не самый популярный скрипичный концерт в музыке XX века.

«Камерная музыка — великая страсть моей юности», — позже признается он. Вместе с сестрой, игравшей на фортепиано, и братом, виолончелистом-любителем, Сибелиус переиграл множество произведений для трио. Вероятно, совместное музицирование и знакомство с литературой для трио послужило толчком для собственных опытов в жанре камерной инструментальной музыки. Шестнадцатилетний композитор сочиняет Трио для фортепиано, скрипки и виолончели, а вслед за Трио — Фортепианный квартет. В этой музыке слышны увлечения юноши романтическим искусством, особенно Мендельсоном и Шубертом.

Путь Сибелиуса к профессиональным занятиям музыкой был не прост. Как это нередко случалось в бюргерской среде, музыкальная профессия была не в почете: она не внушала надежд на обеспеченное существование. Поэтому Сибелиус должен был после окончания среднего учебного заведения поступить в Хельсинкский университет. Искренние старания, борьба с музыкальными соблазнами ни к чему не привели. Исправного студента из Сибелиуса не получилось. Меньше всего его увлекают статьи римского права и Кодекс Наполеона. Не будучи музыкантом формально, он им давно уже был. Он был Сибелиусом.

Кончилась эта эпопея, как и должна была кончиться: в 1885 году он поступил в только что открывшийся в Хельсинки Музыкальный институт. Это было первое в Финляндии высшее музы-

кальное заведение, сыгравшее во многом решающую роль в развитии финской музыкальной культуры, что, в свою очередь, имело немалое значение для поднятия на новую ступень идей национального самосознания. Исторические судьбы Финляндии сложились так, что до 1809 года она входила в состав Швеции, испытывая на себе воздействие чужеземной культуры. Затем больше ста лет Финляндию, как Великое княжество, «опекало» русское самодержавие. И только Великая Октябрьская революция предоставила финскому народу право самостоятельно решать все вопросы своего государственного устройства.

В XIX веке музыкальное образование в Финляндии развивалось под знаком немецких влияний, проводимых такими композиторами, как Р. Фальтин, А. Ингелиус, Ф. Пациус, Ф. Шанц. Они перенесли на финскую почву специфические черты немецкого музыкального романтизма. Только в творчестве, педагогической деятельности и фольклорных изысканиях предшественников Сибелиуса — Роберта Каянуса (1856—1933) и Мартина Вегелиуса (1846—1906) стали, по существу, проявляться национально-самобытные черты финской музыки.

Поступив в Хельсинкский Музыкальный институт (консерваторию), Сибелиус стал учеником Вегелиуса по композиции и русского музыканта М. Васильева — по скрипке. В студенческие годы Сибелиусу везло на встречи с интересными людьми, оказывавшими большое влияние на формирование его личности, его художественных взглядов. Одним из них был знаменитый уже тогда пианист Ферруччо Бузони, одно время преподававший в Хельсинкской консерватории, другим — К. Флодин — широко образованный музыкант, третьим — композитор Р. Каянус, автор первых симфонических эпизодов из «Калевалы».

Дарование Сибелиуса было столь несомненным, что после окончания консерватории в 1889 году он получил государственную стипендию для продолжения образования в любом из крупных центров европейской музыкальной культуры.

Два года, проведенные в Берлине и Вене, раздвинули музыкальный кругозор композитора, незадолго до отъезда за рубеж получившего первые печатные экземпляры своих камерных произведений. Культ Вагнера в Берлине вовлек в свой круг и молодого финского музыканта. Но по-настоящему ошеломили его симфонические поэмы Рихарда Штрауса, в эти годы начинавшие свое победное шествие по европейским эстрадам. В Вене Сибелиус был обворожен величественным и душевным, в чем-то родственным ему творчеством Брамса.

За два года в сознание Сибелиуса вторглось так много новых впечатлений, идей, противоборствующих высказываний «вагнерианцев» и «браминов» (сторонников Брамса), столько музыки он услышал в первоклассном исполнении, столькими рукопожатиями обменялся с выдающимися музыкантами, что впору было растеряться. Но стрелка компаса постоянно, а для

Сибелиуса — символично указывала на север. В 1891 году он возвращается на родину. Хотя до поездки за рубеж и в годы странствий созданы были произведения разных жанров, инструментальных и вокальных, творческая история Сибелиуса начинается с 1891—92 годов. Все созданное ранее — предыстория.

Первое крупное сочинение Сибелиуса возникает именно в эти годы. Это вокально-симфоническая поэма «Куллерво», сюжет которой заимствован из «Калевалы».

Вечер премьеры пятичастной «Куллерво» стал триумфальным началом пути Сибелиуса как национального композитора. Дальнейшая судьба «Куллерво» странна. Несмотря на успех в вечер первого исполнения, композитор изъял из обихода рукопись партитуры, оркестровые партии и подверг их более чем полувековому заточению. Следующее исполнение «Куллерво» состоялось только после смерти великого музыканта.

На протяжении многих лет образы «Калевалы» тревожат творческое воображение композитора. Возникают четыре симфонические легенды: «Лемминкяйнен и девы из Саари», «Лемминкяйнен в Туонеле», «Туонельский лебедь», «Возвращение Лемминкяйнена»; за ними — симфоническая фантазия «Дочь Похьолы». Образами, родственными героям «Калевалы», полны и другие партитуры Сибелиуса: симфонические поэмы «Финляндия», «Бард», «Сага» и «Тапиола» — одно из последних крупных сочинений композитора. Продолжая линию программного симфонизма, типичного для неоромантической школы (Вагнер, Лист, Рихард Штраус), Сибелиус идет своим путем. Среди его программных полотен мы встречаем такие, в которых сюжет, фабула, жизненные события героев детально конкретизированы в литературной программе или широко известны благодаря знакомству слушателей с литературными первоисточниками («Калевала»). Но и в этих случаях Сибелиус менее всего озабочен воспроизведением деталей в музыке. Тематический материал не дробится, не идет «в услужение» к поэтическому или прозаическому тексту. Темы большинства симфонических поэм, основанных на героическом эпосе, напоминают древние циклопические сооружения, сложенные из массивных глыб и при этом сохраняющие удивительную и через тысячелетия восхищающую нас соразмерность.

Никогда не впадая в стилизацию музыки ушедших веков, Сибелиус часто обращается к архаическим оборотам мелодий, а рядом с ними, подобно другому великому скандинаву, Григу, пользуется любым случаем, чтобы произнести несколько музыкальных четверостиший о природе. Так, на суровый пейзаж «финских хладных скал» внезапно из-за густой пелены облаков падает луч солнца, и все обретает иной характер. Никогда не впадая в назойливую «живописность», Сибелиус создал во многих оркестровых и камерных произведениях целую галерею суровых и прекрасных звуковых пейзажей своей родины.

Сохранилось чрезвычайно интересное и важное высказывание самого композитора о проблеме фольклора и индивидуального творчества: «Моя музыка в «Куллерво» является настолько типичным и верным воплощением финской природы и финской души, что многие говорили, будто я использовал в ней подлинные народные мелодии, в особенности каденции и интонации старых рунопевцев. Но в «Куллерво» я не обращался к ним, как это предполагали, по той простой причине, что в то время... я совершенно не был знаком с исполнением рун». Это высказывание с уверенностью можно отнести ко всему творчеству композитора, для которого были наиболее типичны естественность, непосредственность музыкального выражения, а вовсе не цитирование народных напевов.

В такой же мере органично звучит в музыке Сибелиуса патриотическая идея. Не от случая к случаю возникают произведения, воспевающие родную страну. Эта величавая и бесконечно разнообразная тема проходит сквозь большую часть написанной им музыки.

Годы расцвета творческих сил Сибелиуса совпадают с напряженным периодом истории финского общества. К концу XIX века царское правительство провело ряд мер, имевших своей целью задушить те мизерные «свободы», которые в свое время дарованы были Великому княжеству Финляндскому. Отныне Финляндия попадала в условия жесточайшей цензуры, лишалась национальных форм самоуправления, принуждалась считаться с законодательным произволом генерал-губернатора Финляндии Бобрикова. Новые факты великодержавного национализма царских властей вызвали бурные протесты. Наиболее остро и непримиримо реагировала «Искра», на страницах которой гневно выступил В. И. Ленин в защиту поправленных прав народа Финляндии.

Вскоре после опубликования реакционного царского манифеста, в начале 1899 года, произошло событие, одной из центральных фигур которого стал Сибелиус. Кружок патриотически настроенной финской интеллигенции организовал вечер, программа которого включала разные номера, в том числе и выступление симфонического оркестра. Для него Сибелиус написал музыку, сопровождавшую чтение стихов и «Живые картины», имевшие всем понятный символический смысл. Успех был шумный. Но наибольший энтузиазм вызвала симфоническая поэма «Финляндия», игравшая в тот вечер роль финала сюиты «Живых картин». Как указывает один из историков финской музыки, «благодаря этому сочинению весь мир узнал, что на далеком Севере живет народ, небольшой, но мужественно борющийся за свое существование».

Человек с широкими гуманистическими взглядами, подлинный патриот, чуждый каких бы то ни было признаков национализма, Сибелиус высоко ценил музыку русских композиторов.

Римский-Корсаков, Бородин, Чайковский были ему особенно близки, а с Глазуновым его связывала теснейшая дружба. «Сколько незабываемых вечеров мы провели с Глазуновым в Петербурге и в Хельсинки, как много мы играли друг другу», — вспоминал Сибелиус.

В конце 90-х годов в жизни Сибелиуса произошло другое важное событие. Финское правительство объявило его своим пожизненным стипендиатом. Это дало ему возможность целиком отдаться творчеству, освободившись от педагогической работы и других видов музыкальной деятельности, к которым он вынужден был обращаться. Поселившись в Ярвенпяя (37 километров от Хельсинки), в доме, в честь жены названном «Айнола» (дом Айно), Сибелиус весь ушел в мир своих музыкальных образов. Здесь, в Айноле, была создана большая и лучшая часть его произведений.

Оглянемся на то, что сегодня мы называем «творческим наследием» Яна Сибелиуса, начиная с камерной музыки. Он написал около девяноста романсов, преимущественно на стихи финского поэта Рунеберга. В этих вокальных миниатюрах сказывается та интимность застенчивой лирики, которая ассоциируется с романсным творчеством Грига.

Страсть к камерной инструментальной музыке с годами не улеглась. В разные периоды Сибелиус пишет произведения разных масштабов от крупной циклической формы квартета, фортепианной сонаты до фортепианных, скрипичных, виолончельных миниатюр: новеллетт, багателей, танцев, характерных пьес.

Совсем иным предстает Сибелиус в хоровой музыке, где наряду с относительно крупными формами типа кантаты есть песни того склада, какие в наши дни называют «массовыми». Сибелиус ориентировался не столько на профессиональные хоровые капеллы, сколько на широко разветвленную сеть любительских самодеятельных коллективов, обществ, кружков, издавна поддерживающих хоровую культуру Финляндии на высоком уровне. Среди тридцати с лишним хоровых сочинений Сибелиуса, особо выделяются мастерством композиции и художественной значимостью кантаты «Наша родная страна», Университетская кантата, «Песнь земли» и «Гимн земле», «Происхождение огня» и баллада для хора и симфонического оркестра «Пленная королева».

Сибелиус охотно обращался и к жанру музыки к драматическим спектаклям, насыщая действие звуковыми образами большой выразительной силы. В этом жанре наиболее значительны его музыкальные оформления спектаклей «Пеллеас и Мелизанда» Метерлинка, трагедии Шекспира «Буря», пьесы финского драматурга Ярнефельта «Куолема» («Смерть») один из музыкальных эпизодов которой — Грустный вальс — приобрел мировую известность.

Значительное место в творческой биографии Сибелиуса занимают программно-симфонические произведения — поэмы, увертюры, фантазии, сюиты. Среди них уже упоминавшиеся Четыре симфонические легенды из «Калевалы». Эта симфоническая тетралогия являет собой одно из высших проявлений могучей творческой силы Сибелиуса. Продолжая линию программного симфонизма Берлиоза, Листа, Чайковского, Сибелиус, как бы внутренне дискутирует с Рихардом Штраусом, воспроизводящим литературную программу в мельчайших подробностях музыкальной звукописи.

Он решительно возражает против «раскрашивания» литературных образов музыкой. В своих программно-симфонических произведениях Сибелиус стремился выразить характеры действующих лиц, атмосферу и эмоциональный тонус действия, создать такую драматургическую конструкцию музыкального произведения, которая соответствовала бы фабуле, сюжету, форме произведения литературного. Эти принципы и нашли наиболее полное выражение в тетралогии о Лемминкяйнене, ставшей одним из самых своеобразных и глубоких образцов симфонической музыки XX века.

Те же принципы глубокого постижения душевных движений героев, воссоздание эмоциональной атмосферы, а не иллюстрации хореографической драмы, положены в основу балета — пантомимы Сибелиуса «Скарамуш», написанного в 1913 году по заказу Копенгагенского Королевского театра.

Обратимся к жанру симфонии, определяющему у композиторов не только масштабы их дарования, мастерства, но глубину постижения мира и его отражения в звуковых образах.

Семь симфоний создавались Сибелиусом на протяжении четверти века, между 1899 и 1924 годами.

Вспоминая, сколько новых явлений возникло в музыке за это бурное двадцатипятилетие, можно предположить, что и Сибелиус был вовлечен в круг поисков новых выразительных средств гармонического языка, принципов полифонии, новой тембральной палитры в годы, когда столькими открытиями поразили мир Скрябин, Равель, Стравинский, Барток. Ни от чего не отгораживаясь, зная все, что звучало в современном музыкальном мире, одно принимая восторженно, другое — сдержанно, третье вовсе не принимая, Сибелиус шел своим путем.

Разумеется, между Первой и Седьмой симфониями, равно как и между их «ровесниками» в других жанрах, существуют стилистические различия. Но обусловлены они глубинным процессом творческой эволюции, а не внешними влияниями. Хотя вполне возможно, что и внешние факторы играли свою роль. Но только предварительно они проходили сложный путь в глубинах эстетического мышления композитора, всегда вынашивавшего свою идею.

Сибелиус принадлежал к той группе композиторов, которые выделяли симфонию в особую категорию музыкального мышления, считая, что не структурные особенности многочастной, циклической формы, а ее мировоззренческое содержание является определяющим. В этом смысле он родственен таким титанам симфонизма, как Бетховен, Чайковский, Малер. А по эмоционально напряженной манере «защиты» своих героев и идеалов он был ближе всего к Чайковскому.

Подчеркнем, что речи нет о каком бы то ни было сходстве музыкального материала. С симфониями Чайковского Сибелиуса роднит эмоциональная насыщенность, глубина идейного замысла, демократичность языка произведений. Симфонизм Сибелиуса родственен и творчеству Бородина, его симфониям, «Князю Игорю», «Песне темного леса», «Спящей княжне», музыке, с такой щедростью воплощающей образы и идеи богатырского эпоса.

Семь симфоний Сибелиуса — сложный мир. Но мир ясный, где все сказано отчетливо и значимо, где нет «общих мест», а музыка выражает душевное состояние, действия, конфликты, катастрофы, где часто серебристый перебор струн кантеле чередуется с суровой архаикой; в этом мире все выражено правдиво — такова воля композитора; все подчинено законам музыкальной логики, воспринимаемой и понимаемой каждым, кто умеет слушать симфоническую музыку.

Уже в Первой симфонии (1899 г.) слышится особый талант Сибелиуса — сказителя, рассказчика, умеющего приворожить внимание слушающих его. Во многих симфониях Сибелиус пользуется приемом настройки слушателей на свою «образную волну», устанавливая контакт уже тогда, когда звучит только введение в симфоническое повествование. Этим приемом композитор «вовлекает» слушателей в творческую предысторию симфонической драмы.

Во вступлении к симфонии грустный запев кларнета воспринимается с какой-то тревогой, вероятно, потому, что тремолирующие литавры создают предгрозовое настроение.

Мелодические линии начала I части, сливаясь, образуют могучий звуковой поток. И в лирическое пение II части врываются отголоски жизненной драмы. В III части небо проясняется, но и сюда, пусть ненадолго, вклинивается траурный эпизод воспоминания или, может быть, напоминания. Даже в финале, энергичном и монументальном, общая линия развития не находит оптимистического завершения, не находит потому, что композитор не кривит душой, не изменяет правде ради импозантного заключения симфонии.

Особое место в творческой биографии Сибелиуса занимает Вторая симфония (1901 г.) — симфоническое сказание о борьбе за свободу родной земли. Нет необходимости в точно сформулированной литературной программе, настолько ясен образный

строй этой симфонической саги. В начале симфонии музыка живописует финский пейзаж, природу, порой сумрачную, а порою и веселящую глаз, как росистая лужайка в солнечное утро. Родная земля! И рядом — другая тема, взволнованная, тревожная. По существу, I часть — развернутое вступление к инструментальной драме. Предельного напряжения развитие достигает во II части, наполненной образами жестокой битвы и глубокой скорби. Уход в мир фантастики в III части — дань романтическим традициям. Но и здесь отблески патриотической темы звучат очень определенно. В финале мечта опережает действительность и вызывает к жизни музыку, полную радости, торжества, уверенности. Она звучит как гимн. Пожалуй, после Пятой симфонии Чайковского и Пятой Глазунова в европейской музыке не было симфонического финала, наполненного таким оптимизмом.

В симфонической летописи Сибелиуса мы встречаем совершенно другие по характеру содержания симфонии, к которым можно бы применить название вокального цикла Мусоргского — «Без солнца». Такова Четвертая симфония (1911 г.), произведение, если не автобиографическое, то несомненно, субъективное. Это как бы погружение в глубины страдающей души. И в Шестой симфонии (1923 г.) царит мрак, лишь кое-где освещаемый лирическими эпизодами.

Совершенно иной мир предстает в Третьей симфонии (1907 г.). По безраздельно царящему в ней светлому колориту, тону уюта и покоя, ее можно назвать «бесконфликтной симфонией», своеобразным лирическим интермеццо на суровом и мужественном фоне большинства оркестровых сочинений.

В 1915 году, когда Финляндия торжественно праздновала 50-летие своего великого барда, впервые исполнялась его Пятая симфония. В ней и по-новому воспеты, но постоянно волнующие композитора образы родной природы (I часть), и поступь исполина (II часть), и торжественный апофеоз финала слагаются в «гимн благодарения» жизни, народу, стране. Внутренне Пятая симфония родственна Второй.

Свою последнюю симфонию — Седьмую, состоящую из одной только части, Сибелиус создал в 1924 году, на пороге 60-летия. Симфония впитала в себя мудрость и покой музыканта, на склоне лет оглядывающего пройденный путь, снова и снова вспоминающего далекие годы, образы и события. Он еще раз заявляет о бодрости духа великолепным дифирамбом в честь самой жизни; он уводит нас за собой в лесной фантастический мир, где все полно таинственных чудес; скорбь траурного эпизода возвращает нас ко многим подобным картинам, в которых оплакиваются герои, несбывшиеся надежды; и снова звучит мажор, повелевающий гордо поднять голову и устремить глаза к солнцу.

Еще только один раз, в 1925 году, Сибелиус склоняется

над многострочной партитурной бумагой, когда работает над последним своим симфоническим произведением, поэмой «Тапиола». Снова его окружают сказочные существа и манят в глубь финских лесов, где обитает лесной бог Тапио. На этот раз великий сказитель прощается с романтическим миром фантастики. Ему предстоит в следующем году проститься и с героями «Калевалы», им он посвятит Гимн Вяйне.

Еще несколько сочинений для скрипки, фортепиано, романсов, хоров создаст Сибелиус. Но музыка эта озарена косыми лучами заходящего солнца... В Ярвенпяя наступила тишина... Тридцать лет прожил вдохновенный певец Финляндии, почти не прикасаясь к нотной бумаге.

Много написано о Сибелиусе. И каждый автор стремится приподнять завесу с «тайны молчания». Тайна ли это? Задолго до конца пути, едва ли не на половине его, умолк Россини. Шестнадцать лет молчания отделяет «Отелло» Верди от «Аиды». Последние четверть века своей жизни провел Глазунов в творческом безмолвии, изредка прерываемом сочинением новых произведений, увы, не украсивших его путь.

Над своей Восьмой симфонией — недопетой «лебединой песней» — Сибелиус работал много лет. Несколько раз появлялись сообщения об окончании ее. Но сам маститый композитор откладывал опубликование симфонии, возможно, чувствуя, что она будет прослушана с уважением, но не с восхищением...

Сибелиус не был бездеятелен даже в годы глубокой старости. Он живо интересовался всем, что происходило в мире, в том числе и в мире музыкальном. Давние связи с русской музыкой перешли в связи с музыкой советской и советскими композиторами. Выдающиеся советские музыканты навещали великого финского собрата в Ярвенпяя. Здесь он радушно принимал Ю. Шапорина, А. Хачатуряна, Д. Кабалевского, Д. Ойстраха, Э. Гилельса.

Когда Сибелиусу исполнилось 90 лет, день этот в Финляндии стал общенародным праздником. В ответ на поздравления ленинградских музыкантов маститый композитор прислал телеграмму: «Сердечно благодарю за вашу любезную поздравительную телеграмму... Она меня очень обрадовала, и я горжусь тем, что вы высказали о моих композициях. Русскую музыку я очень хорошо знаю. Она всегда производила на меня глубокое впечатление, и я искренне радуюсь тому огромному росту, который она в последнее время показала».

*Бела
Барток*

1881—
1945

В истории музыки можно насчитать немало произведений, появление которых будоражило умы, сеяло зерна дискуссий, ссорило друзей, вызывало громы и молнии официозов, раскалывало аудитории на «отцов и детей». Чаще всего это были оперы, симфонии, балеты, то есть жанры монументальные, «солидные». С камерной, а тем более фортепианной музыкой ничего подобного не случалось и, казалось, случиться не могло. Но вот в 1911 году, в Будапеште, впервые прозвучало «Варварское аллегро» Бела Бартока и сразу же насторожило зал. В подчеркнутом ритме этой небольшой фортепианной пьесы, в угловатой мелодии, многим казавшейся лишенной и тени привычной «мелодичности», в грохоте фортепиано, будто на этом благородном инструменте играли наотмашь, чувствовалась устрашающая сила, идущая напролом, из дремучей древности, может быть доисторических далей. Музыка точно отвечала названию, она действительно похожа была на омузыкаленное варварство. Но люди непредубежденные почувствовали, как талантливо это бросающее вызов «музыкальному уюту» произведение, сколько творческой отваги вложено в нарочитую «несогласованность» двух рук, игравших в разных тональностях. Талантливость этой непривычной музыки, понятая одной

частью аудитории, вызвала аплодисменты; необычность, нарочитая грубость музыки, шокируя другую часть публики, была принята в штыки.

«Варварское аллегро» на два года опередило «Весну священную» Стравинского, на три года — «Скифскую сюиту» Прокофьева — две грандиозные партитуры, несущие грозовые заряды энергии, способной снести, ниспровергнуть, разметать все на своем пути. Была ли направлена эта энергия на определенный объект, или она «вольно» бушевала, как гроза в природе? Барток отвечает на это со свойственной ему четкостью: «К музыке этого рода мы подсознательно стремились, утомленные любовью к растянутости и болтливости романтизма». Вероятно, не только антиромантические тенденции роднят Бартока со Стравинским и Прокофьевым, но также и протест против чрезмерной изысканности, изощренности музыкального импрессионизма, которому каждый из них в той или иной степени платил дань в молодые годы.

Имя Бартока, известное музыкальным кругам европейских стран и раньше, после 1911 года стало привлекать более широкое внимание. С этим именем связана одна из самых значительных глав истории европейской музыки XX века и целая эпоха развития венгерской музыкальной культуры.

Человек и музыкант исключительной самобытности, он только в годы ученичества следовал по стопам своих предшественников. Всю дальнейшую жизнь он отважно шел без оглядки на традиции, правила и запреты, доверяя только своим творческим убеждениям.

Подобно большинству музыкантов, Барток стал заниматься музыкой в детские годы. Первой его музыкальной наставницей была мать, к мудрым советам которой он прислушивался до самой ее смерти. Композиции он учился у Ласло Эркеля — сына знаменитого оперного композитора Ференца Эркеля — «венгерского Сметаны», как его часто называют. Свое образование Барток закончил в Будапештской музыкальной академии, где его учителями были Янош Кесслер по композиции, а по фортепиано — Иштван Томан, ученик Листа. Высшей оценкой молодого музыканта при окончании академии было то, что педагогический синклит отказался экзаменовывать его. В благодарность Барток сыграл Испанскую рапсодию Листа, как выразился один из профессоров, «для удовольствия присутствующих». Бела Барток уже в ранние годы слыл пианистом высочайшего уровня. В 1903 году по просьбе группы преподавателей академии он сыграл по оркестровой партитуре «Жизнь героя» Рихарда Штрауса, через несколько дней повторил ее для пленума педагогов академии, но уже наизусть, а вслед за этим был приглашен на такой же «сеанс» в Вену, куда дошли слухи о феноменальном исполнении сложнейшей партитуры.

Ранние произведения Бартока свидетельствуют о влияниях Листа, Вагнера, Брамса. Неоромантические веяния определяют выбор тем, стихов в вокальных произведениях, в частности обращение его к Гейне, сочинение «Любовных песен» для двухголосного хора с фортепиано.

Впервые отчетливо дает о себе знать венгерский национальный характер музыки в Четырех песнях на стихи Лайоша Поша. Сочиняя эти песни, Барток был далек от мысли серьезно заняться проблемами фольклористики. К ним он еще придет. В то время его вполне убеждали пламенные рапсодии Листа, в народных венгерских истоках которых он не сомневался. Позже он убедился в том, что его великий предшественник отбирал материал для своих рапсодий без должной строгости к их этнографической чистоте и подлинности.

Барток, человек, много размышлявший над судьбами Венгрии, живущей под бременем короны Габсбургов, часто споривший с друзьями не только на музыкальные, но и на политические темы, задумал монументальное произведение патриотического характера. Так в 1903 году родилась симфоническая поэма «Кошут», посвященная национальному герою Лайошу Кошуту, вождю венгерской революции 1848 года. Десятичастное программное произведение Бартока носило явно выраженный публицистический характер. Исполненная впервые в 1904 году, симфоническая поэма имела широкий общественный резонанс. Наибольшее возмущение сторонников Габсбургов вызвала VIII часть, в которой нарочито искаженной, переведенной из мажора в минор, проводится мелодия австрийского национального гимна.

Поэма «Кошут», ставшая заметным событием музыкальной жизни Венгрии, открыла собой нескончаемый список сочинений Бартока. В течение нескольких лет возникают Рапсодии для фортепиано и оркестра, в значительной степени развивающие традиции Листа; затем — Двадцать венгерских песен для голоса и фортепиано — результат одной из фольклорных «вылазок» Бартока; за ними — больше двадцати фортепианных пьес, в том числе и детских, построенных на материале народных песен и танцев.

«Здесь крестьянская мелодия играет исключительно роль запева, — писал Барток, — важным является то, что находится рядом с ней и под нею... Важно, чтобы музыкальные одеяния, в которые мы облачаем мелодию, всегда можно было вывести из самой мелодии и ее отдельных характерных черт — явных или скрытых; нужно, чтобы мелодия и все, что мы к ней добавляем, производили впечатление неразрывного единства».

Не только венгерская музыка привлекала и увлекала Бартока. В круг его исследовательских и творческих интересов входила музыка румынская, словацкая, украинская, арабская, сербская, турецкая, музыка американских негров и индейцев.

Вместе с другим выдающимся венгерским музыкантом, Золтаном Кодаем (1882—1967), композитором и музыкально-общественным деятелем, Барток создал новую, неизмеримо более точную и прогрессивную методику исследования музыкального фольклора в тесной связи с изучением поэтических текстов и образов, соединенных с ритмом и интонациями. Барток нашел множество примеров, подтверждающих, что в венгерском народном творчестве многие песни и инструментальные наигрыши, особенно скрипичные, не укладываются в общепринятую и в известной мере нивелированную систему записи интервалов, что так называемый полутон не есть минимальный элемент звуко-ряда, так как возможны и четверти, и трети тона, зафиксированные в народном исполнительстве.

Вероятно, отсюда, из глубинных истоков народной музыки, закономерности образного содержания которой он научился понимать и по-своему претворять, и возникла та первозданная, терпкая и пугающая, как гортанные выкрики незнакомого племени музыка, которая впервые обнаружилась в «Варварском аллегро».

В том же 1911 году Барток впервые обращается к театру и сочиняет одноактную оперу «Замок герцога Синяя Борода» по либретто Бела Балаша. Легенда о коварном многоженце Синей Бороде много раз попадала на оперные, опереточные и балетные сцены. Вместе с либреттистом Барток своеобразно переосмыслил ее.

В замке герцога тайна окружает каждую из семи дверей, так как за каждой — важная часть его жизни. За одной — оружие, за другой сокровища, за третьей — комната пыток, за остальными — сад, озеро слез, опочивальня Синей Бороды; за седьмой — тени трех его жен, из которых одна была Утром, другая — Полднем, третья — Закатным часом его жизни. А сейчас герцог привел в замок Юдифь. Полюбив его, она оставила жизнь, полную света и радости, оставила отца, брата и жениха. Герцог открывает таинственные двери только после уговоров Юдифи. Она отважно переступает порог комнаты теней трех жен: Утра, Полдня и Заката. Отныне она станет тенью, воспоминанием его Ночей.

В символической форме здесь рассказывается о семи дверях мужского сердца и о любви, пришедшей на склоне жизни, на пороге вечной ночи. Музыкальный язык оперы отличается от ранних и от соседних опусов. Язык этот — на пути от импрессионизма к экспрессионизму. Наличие двух стилевых тенденций можно услышать даже в коротких вступлениях характеристиках, звучащих перед открытием каждой из семи комнат.

Вслед за первой оперой появляется и первый балет — «Деревянный принц». Автором либретто выступает тот же драматург Бела Балаш. Барток сблизился с ним во время встреч

в творческом объединении передовых венгерских художников, называвшимся по числу его участников «Восьмеркой». В дни вернисажей Барток нередко показывал и свои произведения, а Бела Балаш выступал с пояснительным словом. В пейзажах и жанровых картинах живописцев, в устных рассказах Балаша, в музыке Бартока одинаково отчетливо звучал взволнованный сказ о Венгрии.

В балете «Деревянный принц» использованы мотивы народной сказки.

...Принц увидел Принцессу и в то же мгновение полюбил ее. А она его даже не заметила и ушла в свой крохотный замок, стоящий на зеленом холме. Принц бросился за ней, но Фея заворожила лес, и он загородил дорогу. Чтоб привлечь внимание Принцессы, Принц снимает свой великолепный плащ, набрасывает на жезл, состригает свои золотые кудри, прикрепляет их к короне и тогда поднимает над головой жезл с короной, локонами и плащом. Принцесса оживилась, ей понравилась эта кукла. Не обращая внимания на Принца, некрасивого, остриженного, она схватила куклу и принялась с ней танцевать. Принц загрустил. И когда Принцесса с куклой умчалась в танце, из леса вышла Фея. Взмахнув волшебной палочкой, она повелела Природе соткать для Принца плащ из цветов, из тончайших шелковинок сделать кудри. А кукла надоела Принцессе, она ее бросила, и кукла развалилась. Принцессе стало скучно. Она побежала вниз, увидела преображенного Принца и влюбилась в него. Но он, помня обиду и боль, не пожелал даже взглянуть на нее. Не помогли и слезы принцессы. Тогда она состригла свои золотые, длинные до земли волосы и сразу стала очень некрасивой. Принц взглянул на нее, пожалел, подошел к ней, плачущей, несчастной, обнял ее и поцеловал. Принцесса и Принц в то же мгновение стали такими, какими были раньше. Они протянули руки друг другу и прожили длинную-длинную счастливую жизнь...

В 1917 году балет был поставлен на будапештской сцене и с тех пор живет в репертуаре многих театров мира.

Ближайшие после «Деревянного принца» годы (1913—1918) отданы работе преимущественно над камерными произведениями, связанными с фольклором: это Румынские танцы и Румынские рождественские песни для фортепиано, Восемь венгерских песен для голоса и фортепиано, Словацкие народные песни для мужского хора, Пятнадцать венгерских крестьянских танцев для фортепиано. В эти же годы возникает Второй квартет, возможно, написанный под влиянием трагических событий военных лет.

Окончание первой мировой войны, Октябрьская революция и мировой отклик на нее оказывают огромное воздействие на размах и интенсивность венгерского революционного движения, в результате чего 21 марта 1919 года в Венгрии провозглашена

была Советская власть. С первых же дней венгерской революции Барток, ни тогда и ни позже не принадлежавший ни к какой политической партии, энергично включается в новую жизнь страны. В интервью, данном представителям печати, он говорил о необходимости обратить внимание на музыкально одаренных детей беднейших слоев населения; о настоятельной потребности радикального пересмотра системы народного образования с тем, чтобы среди других мероприятий ввести обучение пению с листа и записи мелодий по слуху.

В 1918—19 годах Барток пишет свой второй балет — «Зачарованный Мандарин». Печать экспрессионистского искусства здесь очень заметна. Барток говорит, что в мире, в котором возможны войны, где уничтожены нормальные человеческие чувства, мораль, культура, даже любовь приобретает характер, приближающий ее к пляске смерти.

Действие «Зачарованного Мандарина» разворачивается на дне большого города. Красивая молодая девушка — приманка в руках трех бродяг. Один за другим в комнате девушки оказываются кавалеры. Но ни один не устраивает притаившихся за ширмой бродяг. ... На улице появляется странная фигура человека в необычном одеянии, на котором сверкают драгоценности. Это Мандарин. Он так пугающе необычен, что девушка отшатывается от окна. Поздно! Он ее увидел. Слышны тяжелые шаги по лестнице. Входит Мандарин. Его лицо — каменно неподвижная маска, на которой сверкают раскосые глаза, следящие за каждым движением девушки. Она отбегает в другой угол комнаты. Мандарин — за ней. Девушка танцует. Мандарин бросается к ней, они борются. Тогда из засады появляются трое и настигают свою жертву. ...

В Мандарине еле теплится жизнь. Девушкой овладевает странное чувство человеческой нежности к умирающему. Она опускается на пол, обнимает Мандарина и, убаюкивая, провожает в последний путь. ...

Музыка «Зачарованного Мандарина» поражает сочетанием экспрессионистской мрачности и человеческого тепла. Известный немецкий балетовед Эберхард Реблинг писал: «Барток был фанатическим искателем правды. Он выступал с предельной решительностью против несправедливости, лицемерия и бесчеловечности. ... Роднит оба балета Бартока торжество истинной человеческой любви над внешним блеском, над злом, над всем, враждебным жизни».

В начале 20-х годов, вскоре после предательского разгрома Венгерской революции, против наиболее прогрессивных сил венгерского общества ведется умело организованная травля в прессе, в учреждениях, общественных организациях. Барток и два виднейших музыкальных деятеля: Золтан Кодай и Эрне Донани находятся под постоянным огнем провокаторов и прихвостней контрреволюционного режима. Не желая мириться

с унижительной ситуацией на родине, Барток предпринимает серию длительных концертных турне по всей Европе и США. Всюду его музыка и его исполнительский талант вызывают горячий прием. С особенным успехом проходят его выступления в Советском Союзе в 1928—1929 годах. Его концерты в Москве, Ленинграде и других городах приняты были с энтузиазмом. Он дирижировал Танцевальной сюитой, «Двумя портретами», играл свой Первый концерт для фортепиано, написанный в 1926 году.

Бела Барток прошел через несколько фаз во взаимоотношениях между собственным творчеством и фольклором. В ранние годы, идя за Листом, он обращался к подлинным материалам и «регушировал» их гармоническими красками и фактурно-виртуозным варьированием. Нередко в европейской литературе о Бартоке упоминается имя Мусоргского, композитора, оказавшего влияние на своего венгерского собрата. Речь идет не о влиянии музыки Мусоргского, а о влиянии принципов, лежащих в основе его творчества, — принципов, идущих, в конечном счете, от Глинки: не заимствовать, а учиться у народной музыки.

В своем научном труде «Венгерская песня», выпущенном в свет в 1924 году и переведенном на многие языки, Барток анализирует связи между интонационно-ритмическим строем песни, ее текстовыми образами и крестьянским бытом. Книга Бартока стала классическим исследованием о народном музыкальном творчестве.

Когда в 1930 году Барток написал «Cantata Profana» («Светскую кантату») для двух хоров, солистов и оркестра, он суммировал свои изыскания в фольклоре, не прибегая к подлинным мелодическим материалам. В основу сюжета кантаты легла румынская народная баллада об отце, девять сыновей которого ничем кроме охоты не хотели заниматься. Как-то уйдя в лес, они пропали. Отец нашел их, но они превратились в оленей и отказались возвращаться домой. Они стали частью природы.

Как в «Деревянном принце», так и в «Светской кантате» Барток воспевает мудрость и красоту природы, переключаясь с Малером, великим пантеистом. Здесь он широко пользуется приемом венгерского народного исполнительства, которое называют «raglando rubato». Это — свободное, почти речевое интонирование инструментального текста. Такие инструментальные речитативы, в высшей степени выразительные, становятся одной из типичных черт многих произведений Бартока.

Среди сочинений 30-х годов, рядом с блестящим Скрипичным концертом, центральное место занимает «Музыка для струнных, ударных и челесты» — одно из самых выдающихся симфонических произведений нашего века. Барток ограничил себя струнным составом оркестра, посадив слева и справа от дирижера поделенную надвое струнную группу, а в центре фортепиано, арфу, литавры, другие ударные и челесту. I часть — строго традиционная fuga, медленная музыка задумчивого

характера. С нею контрастирует по темпу и характеру II часть, Аллегро, написанное в сонатной форме. В следующей части Барток как бы переносит в условия современной музыки листовские приемы рапсодического «сказывания», импровизирование. Здесь много колористических неожиданностей: glissando литавр, особый прием звукоизвлечения у струнных, дающий почти флейтовую звучность, виртуозные диалоги фортепиано, челесты, арфы. В финальной части «Музыка» с наибольшей определенностью звучит по-венгерски; она пришла на родную почву.

«Музыка для струнных, ударных и челесты» написана по заказу Базельского камерного оркестра в ознаменование его 10-летия. С тех пор (1936) она прочно закрепилась в репертуаре ведущих симфонических оркестров мира, в том числе и советских оркестров.

К «Музыке» — по времени и по стилю — примыкает Соната для 2-х фортепиано и ударных, произведение, в своем роде уникальное, ибо такого типа камерный ансамбль появляется впервые. Если говорить о предках такого ансамбля, то можно назвать «Свадебку» Стравинского, появившуюся в 1923 году.

В конце 30-х годов Барток закончил огромный труд одиннадцати лет, названный им «Микрокосмосом» и состоящий из 153-х пьес для фортепиано разной степени трудности и сложности. «Микрокосмос» являет собой уникальную в фортепианной литературе антологию творчества композитора в одном жанре.

Значительный вклад в камерную музыку Барток внес своими 6-ю квартетами, создававшимися на протяжении трех десятилетий. Рядом с квартетами Шостаковича они составляют одно из наиболее глубоких проявлений музыкальной мысли нашего времени. По масштабам и глубине последние два квартета Бартока можно назвать симфониями для 4-х инструментов.

В 1940 году Бела Барток, гордость нации, один из самых выдающихся композиторов мира, покидает родину и удаляется в добровольное изгнание. В Нью-Йорке вскоре после приезда Барток и его жена Дита Пастори, отличная пианистка, впервые выступают с исполнением Сонаты для 2-х фортепиано и ударных. Успех был огромным.

Свою научную работу Барток сосредоточил в Колумбийском университете. В конце этого же года он был удостоен докторской степени как «выдающийся педагог и исследователь, как признанный международный авторитет в области венгерской, словацкой, румынской и арабской народной музыки, как композитор, создавший индивидуальный стиль — одно из высших достижений музыки XX века».

В 1943 году возникает одно из величайших творений Бартока — Концерт для оркестра, сочиненный по заказу Бостонского оркестра и впервые исполненный в декабре 1944 года.

По существу, это пятичастная симфония для большого оркестра (тройной состав деревянных и медных инструментов, увеличенное число струнных, две арфы). Виртуозный характер партий отдельных солистов и целых групп, сложность ансамблевых диалогов, наличие тембровой полифонии ставят перед исполнителями труднейшие задачи. Барток дал краткое определение Концерту: «Общий характер произведения представляет собой — не считая «развлекательной» II части — постепенный переход от суровости I части и мрачной песни смерти III — к утверждению жизни в последней». Почему-то Барток не упоминает о IV части («Прерванное интермеццо»), в которой звучит почти цитатно одна из тем Седьмой симфонии Шостаковича. Обращение Бартока к «Ленинградской симфонии» (тема проводится несколько раз) только подтверждает наличие в Концерте для оркестра скрытой программы, связанной с современностью, с годами войны.

Последние произведения великого композитора датированы 1945 годом: Концерт для фортепиано № 3 и Концерт для альты. В первом из них 17 заключительных тактов композитор не успел наинструментировать; альтовый концерт тоже не окончен. Работу над ними завершил друг Бартока, венгерский дирижер и композитор Тибор Шерли. Незадолго до этого Барток написал Сонату для скрипки соло по заказу Иегуди Менухина. Сочетание баховских традиций с языком и техникой инструментальной музыки XX века придает четырехчастной сонате специфический характер.

26 сентября 1945 года в Вестсайдском госпитале под Нью-Йорком умер от лейкемии Бела Барток. Венгрия уже была свободна. Композитор незадолго до кончины мечтал о возвращении на родину, но знал, что теперь это уже невозможно.

В 1955 году, отмечая выдающуюся роль Бартока в истории мировой музыкальной культуры и в связи с 10-летием со дня его смерти, Всемирный Совет мира постановил присудить ему Международную премию мира. 27 июля того же года премия была торжественно вручена его семье.

В 1956 году весь мир отметил 75-ю годовщину со дня рождения великого композитора, пианиста и ученого Бела Бартока, одного из тех великих музыкантов, которые прокладывают в искусстве новые пути и указывают дальнейшие магистрали, по которым человечество поднимается к вершинам музыкального прогресса.

Джордже
Энеску

1881—
1955

В нашем столетии и на исходе прошлого почти совсем не было музыкантов-универсалов, таких, какие бывали в XVIII веке: скрипач, отлично играющий на клавесине, сочиняющий музыку, умеющий при этом руководить хором и инструментальным ансамблем, заниматься педагогикой, читать лекции и играть на органе. . . С середины XIX века, по сравнению с веком предыдущим, на убыль пошли и вундеркинды. Выросла культура. Опыт показал, что не каждая комбинация из беглости детских пальцев, локонов, бархата и кружевных воротничков в сумме дает Моцарта. К концу XIX века требования к каждой специальности в музыке так выросли, а процесс профессионализации потребовал от каждого музыканта столь напряженной отдачи духовных и физических сил, что тут уж не до многогранностей, ослепительно сверкавших в былые времена.

Но оглядываясь на последние десятилетия прошлого века, листая пропыленные специфической библиотечной пылью газетные листы, неоднократно встречаешь настораживающее: «румынский Моцарт». Встречаются и портреты девятилетнего мальчика в стандартном «вундеркиндском» обмундировании, с маленькой скрипкой в руках, а вокруг портретов — гирлянды, гирлянды прила-

гательных в превосходных степенях, слагающиеся в хвалебный гимн чуду, каким является «маленький румынский Моцарт Джордже Энеску». Мимо этих рекламных ухищрений легко пройти. В самом деле, стоят ли они внимания?!

Но вот газеты более позднего времени. И опять портрет того же, только повзрослевшего мальчика, взгляд которого иначе чем пытливым не назовешь. Рядом — никаких превосходных степеней, а просто сухая информация о том, что румынский скрипач Джордже Энеску, двенадцати лет от роду, окончил Венскую консерваторию с медалью. Здесь уже стоит задуматься. Венская консерватория — сама респектабельность, одно из самых солидных, строго академических учреждений музыкального мира. Венская консерватория и сенсация — явления несовместимые. И тут уж нужно читать всерьез, вчитываться, зачитываться, листая газету за газетой. Год от года усиливается каскад заметок, рецензий, статей; затем — исследований, нотных тетрадей, партитур, монографий, обозначенных двумя этими, уже так волнующими словами: «Джордже Энеску». Да, это явление поразительное. Скрипач, композитор, дирижер, пианист, педагог, блестящий лектор, органист, музыкальный писатель, и все — на уровне высокого профессионализма. Так и кажется, что талант бурным потоком устремился с гор и вызвал к жизни и цветению великую силу музыкального искусства. Взволнованное любопытство поведет нас вверх по течению к истокам, к тому, может быть, неприметному роднику, откуда начал свой бег стремительный поток.

И вот мы у истока. Перед нами село Ливени, Дорохойского уезда. Здесь 19 августа 1881 года родился великий сын Румынии. Один из его биографов, Андрей Тудор, пишет: «В 1881 году, когда родился Энеску, современная румынская музыка находилась еще в зачаточном состоянии: ей едва исполнилось полвека»¹. Конечно, здесь речь идет о музыке профессиональной. А народная музыка издавна звучала на бесконечных равнинных просторах, где лэутары, бродячие музыканты румынского и цыганского происхождения, собирались в небольшие группы, «тараф», и на одной или двух скрипках, цимбалах, контрабасе, иногда и кларнете, не зная нот, мечтательно прижмурив глаза, тянули длинную мелодию «дойны», в которую внезапно врвался бешеный, «как наперченный», ритм пляски.

Это та музыка, которую три первых года жизни только и слушал Энеску. А через год его стали учить музыке, потому что не учить его было бы преступлением, до того несомненно в ребенке расцветал талант.

Учил его — и этим вписал свое имя в историю — лэутар Николае Киору. За ним — инженер, хорошо игравший на

¹ Тудор А. Энеску. Издат. литературы на иностр. языках. Бухарест, 1957, с. 6.

скрипке,— Мишу Золлер. Он и подготовил Джордже к поступлению на подготовительный курс Венской консерватории. Мальчику было тогда семь лет. В следующем году он впервые выступил в большом публичном концерте на курорте Слэник-Молдова. В 1890 году Джордже Энеску зачислили на старший курс Венской консерватории: по скрипке — к Гельмесбергеру, по теоретическим дисциплинам — к Роберту Фуксу.

Джордже играл в консерваторском оркестре. Радостная взволнованность овладевала им в те дни, когда в репетиционный зал входил и усаживался поближе к оркестру седой, бородатый человек с светлыми глазами, Иоганнес Брамс. Когда играли симфонии Бетховена или Шуберта, на пультах лежали рукописные партии, списанные с рукописных партитур еще при жизни гениальных музыкантов. На мальчика с романтическим воображением это производило большое впечатление.

Можно представить себе, как после Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена, одиннадцатилетнего мальчика-музыканта потряс Вагнер. Здесь, в Вене, он слушает «Лоэнгрин», «Летучего голландца», «Тангейзера», наконец, всю тетралогию «Кольцо нибелунга». Процесс формирования Энеску-музыканта паразителен по интенсивности и темпу.

В июле 1893 года ему вручены диплом и медаль, свидетельствующие об окончании Венской консерватории с отличием. Вскоре он «отчитывается» перед румынской столицей, выступая с концертом, программа которого и исполнение покорили самых взыскательных ценителей.

На переломе детства и юности, в 1895 году, он пишет симфонию. Она вошла в список его сочинений под трогательным названием Школьной симфонии. В том же году четырнадцатилетний музыкант переезжает в Париж и поступает в консерваторию. Он становится учеником знаменитого педагога скрипача Мартена Марсика, образованнейшего музыканта, автора трех скрипичных концертов. Композиции он учился у Жюля Массне и Андре Жедальжа, учителя Равеля. О своем ученике Массне восхищенно говорит: «Ему 12 лет (Массне ошибся, Энеску было тогда 14 лет — Л. Э.), и он оркеструет как мастер».

Хотя Марсик много дал молодому скрипачу и Энеску занимался с увлечением, все же довольно скоро стало сказываться, по выражению самого Энеску, соперничество между скрипкой и нотной бумагой.

В этом соперничестве, как ни странно, побеждали оба: скрипач, чье мастерство росло с каждым днем, и композитор, в семнадцать лет вышедший на европейскую эстраду. В 1898 году пользовавшийся большой популярностью в Париже дирижер Эдуард Колонн впервые исполнил «Румынскую поэму» Энеску, сюиту для симфонического оркестра.

Год 1898-й был очень удачным и насыщенным событиями в жизни молодого музыканта. После парижской премьеры,

в марте того же года последовало исполнение «Румынской поэмы» в Бухаресте, триумфально принятой общественностью, которая оценила «Поэму» как начало нового этапа румынской музыкальной культуры.

Творчество Джордже Энеску возникло на почве, подготовленной его предшественниками. Гавриил Музыческу (1847—1903), воспитанник придворной Певческой капеллы в Петербурге; крупнейший собиратель фольклорных материалов Чаприан Порумбеску (1853—1883, его именем названа Бухарестская консерватория); мастер хорового письма Георге Дима (1847—1925); Думитру Кириак (1866—1928), прославившийся обработкой румынских баллад, песен и дойн, сыграли историческую роль на ранних этапах развития национальной музыкальной культуры Румынии. «Кто будет основоположником нашей национальной музыки? Когда появится и у нас свой Глинка?» — вопрошала румынская газета в 1895 году. Исследователь творчества Энеску Е. Мейлих пишет: «Румынским Глинкой, признанным главой румынской национальной композиторской школы и явился Джордже Энеску. Гениальный музыкант, впитавший вместе с воздухом родных полей румынские доины и наигрыши лэутаров, в то же время глубоко изучил и творчески воспринял лучшие достижения мировой музыкальной культуры»¹.

Событием первостепенного значения явилось сочинение в 1901 году Джорджем Энеску двух Румынских рапсодий для симфонического оркестра.

Традиции рапсодического повествования о народной жизни, идущие от Листа, от его Венгерских рапсодий, не просто восприняты, но и продолжены Энеску. Он обратился не к фортепиано, а к оркестру, дающему возможности не только мелодического, но и тембрального воссоздания характера народной музыки. Каждая из двух Рапсодий имеет свой облик, свое лицо. Первая рапсодия пронизана танцевальностью. Здесь и пламенная пляска, и пластические диалоги, и имитация своеобразных приемов игры лэутаров, и широко использованные интонации подлинной песни: «У меня есть лей, и я хочу его пропить».

Мир образов и настроений Второй рапсодии совершенно иной. Она эпична; напевам доины придан даже архаический характер. Музыка рождает воспоминания о временах даков и гетов, племен, населявших румынские земли в незапамятные времена. Другая линия звуковых образов связывалась в сознании композитора, вероятно, с тяжелой эпохой турецкого ига.

Если об Энеску, только что шагнувшем из детства, Массне говорил как о мастере оркестровки, то в Рапсодиях он выступил действительно во всеоружии таланта и мастерства, помноженных на пламенную любовь к родной земле.

¹ Джордже Энеску. Воспоминания. Вступит. статья, с. 25. Л., 1966.

Не будет преувеличением сравнить Рапсодии Энеску по значению для румынской музыки со значением «Камаринской» Глинки для истории русской симфонической культуры. Вспоминная меткое определение Чайковского, можно сказать что румынский симфонизм XX века, «как дуб в жёлуде», заключается в двух Румынских рапсодиях Джордже Энеску. Возникла новая поросль румынских композиторов. Каждый избрал свой путь: М. Жора (1891), Т. Рогальски (1901), И. Перлл (1900), А. Александреску (1893—1959), Дину Липати, талантливый пианист и композитор, так рано умерший (1917—1950). Но в творчестве каждого из них звучат отголоски Рапсодий Энеску, отголоски, рождающие свой отклик, свою музыку.

Рапсодии принесли Энеску мировую славу и вошли в репертуар десятков оркестров и дирижеров. Они неоднократно становились основой хореографических спектаклей.

Годами Энеску оттачивал свой мелодический стиль. Пройдя от вариационного развития интонационного зерна (наподобие приемов, используемых лэутарами), гармонических видоизменений звуковой атмосферы, тембрально-фактурных вариантов и т. д., он пришел к откристаллизовавшимся мелодическим контурам, повседневно учась у Баха высокому искусству развертывания мелодических линий.

Прелюдия из его Первой сюиты изложена унисонным звучанием оркестра. Композитор уверовал в полноту выразительных возможностей ничем не подкрепленной мелодии. Покоренный этой музыкой Густав Малер дирижировал Первой сюитой Энеску в Нью-Йорке в 1911 году.

Жизнь Джордже Энеску в Париже, особенно в послеконсерваторские годы, наполнена энергичнейшей деятельностью во всех областях творчества и исполнительства. Не довольствуясь неустанным сочинением музыки (3 симфонии: 1905, 1912, 1919 гг. Децимет; струнные квартеты, оркестровые сюиты, кантаты, романсы), выступлениями с сольными концертами, Энеску участвует в созданных им ансамблях: в трио, где он играл партию скрипки, Фурнье — партию виолончели, а Казелла — один из виднейших итальянских композиторов, современник Энеску — партию рояля; а также в квартете, где с ним играли Анри Казадезюс, Луи Фурнье и Фриц Шнейдер.

Список его партнеров по сонатным вечерам, в которых он играет то партию скрипки, то — фортепиано, включает такие имена: А. Корто, Ж. Тибо, П. Казальс, А. Казелла, Рих. Штраус, Б. Барток, М. Равель, И. Менухин, Д. Ойстрах, Л. Оборин.

Большая полувека длится неустанная концертная деятельность Энеску — скрипача, пианиста, дирижера. Но он не ограничивается показом своего исполнительского мастерства, своей музыки. Энеску выступает в качестве страстного пропагандиста музыки, незаслуженно неизвестной или малоизвестной. В этом он похож

на Листа, знакомившего Европу с великими классиками и со своими современниками.

Многократно Энеску объединял классическую музыку в целые циклы и знакомил с ними румынскую аудиторию. Такие концертные циклы без преувеличения можно назвать историческими. Он продирижировал всеми девятью симфониями Бетховена, сыграл все его скрипичные сонаты; организованный им квартет из румынских музыкантов сыграл в трехнедельный срок с перерывами в два-три дня все квартеты Бетховена. Двенадцать концертов посвящены были истории сонаты, от XVIII века до современников, мало известных широкой публике, таких, как д'Энди, А. Бертален, Ф. Бузони, Л. Вьерне, Г. Форе, А. Жедальж, К. Дебюсси.

В возрасте 66-ти лет он сыграл все шесть сонат Баха для скрипки соло. Уже на склоне лет он был первым исполнителем в Румынии скрипичного концерта Хачатуряна, первым у себя на родине продирижировал Седьмой симфонией Шостаковича.

Его концертные турне охватывали не только европейские столицы, где каждое его выступление было событием. Он играл и в захолустьях, в маленьких городах и местечках, расположенных на берегу Днестра и Прута. Однако у столь неутомимой деятельности была и обратная сторона медали — переутомление. Но никто в королевстве Румыния ничего не сделал для того, чтобы оберечь Энеску от часто ненужной траты творческой энергии, для того чтобы с наибольшей целесообразностью сконцентрировать силы его таланта, эрудиции, энтузиазма. В 1938 году появилась статья Н. Лезэра, вызвавшая в Румынии много толков, но ничего не изменившая. Автор ее писал: «Наш гений Джордже Энеску, истинный образец великой творческой силы румынского народа на музыкальном поприще, вынужден вести трудную жизнь странствующего музыканта, постоянно ездить за границу, чтобы зарабатывать на хлеб насущный, в чем на родине ему отказано. В возрасте 57 лет, после полувекового изнурительного труда, следы которого все ясней проступают на его челе, разве это светило не имеет право на отдых?» Трудно понять, как удавалось Энеску совмещать напряженную композиторскую работу с непрерывными артистическими гастрольями. Вероятно, поэтому центральное произведение всей его жизни «Эдип», одна из интереснейших опер нашего века, создавалась на протяжении многих лет. Один из исследователей творчества Энеску Б. Котляров пишет: «Мысль о написании музыкально-театрального произведения зародилась у него еще в 1906 году. Но на каком именно сюжете остановиться, Энеску не мог решить в течение многих лет. Наконец, потрясенный игрой известного французского трагика Муне Сюлли в заглавной роли «Царя Эдипа» Софокла, шедшего в 1910 году в «Комеди Франсез», Энеску сделал свой выбор». Но выбором сюжета еще не решалась проблема создания оперы. Среди других вопросов,

возникавших при этом, один был важнейшим: подготовлен ли внутренне Энеску к созданию идейно-драматической концепции для перенесения на оперную сцену античной трагедии такой сложности, как «Эдип».

Многие исследователи, в частности Р. Лейтес, находят, что на подступах к реализации замысла «Эдипа» важную роль сыграла Третья симфония Энеску. Композитор начал ее писать в разгар первой мировой войны и окончил в 1919 году. Колоссальная по масштабам, Третья симфония производит и соответствующее впечатление. События военных лет, страдания людей, душевные катастрофы, фатализм и неверие одних, упорное отстаивание прав человека, человечества другими нашли выражение в трех частях симфонии, по аналогии с «Божественной комедией» Данте названных: «Ад», «Чистилище», «Рай». Таких глубин философского осмысления действительности, как в Третьей симфонии, Энеску еще не достигал. Следующий этап — «Эдип».

В содружестве с видным знатоком античности Эдмоном Флеггом, человеком, наделенным литературным талантом, Энеску приходит к новой, смелой концепции трагедии царя Эдипа: неумолимым силам рока противостоит Человек. Работу над либретто на многие годы прервала первая мировая война. Но процесс вынашивания замысла исподволь шел в творческой лаборатории композитора. Он утвердился в нескольких важнейших принципах, которым приданы четкие контуры формул: «Первое: все должно двигаться! Ни пафоса, ни повторений, ни бесполезных речей; действие должно развиваться быстро. Второе — публика не должна скучать. Это, впрочем, следствие первого. Третье: слушатель должен понимать текст. Я убежден, что в оперу ходят не для того, чтобы слушать музыку. Удачная музыкальная драма должна обладать вразумительным действием и текстом».

В драматургии «Эдипа» использованы две трагедии Софокла: «Эдип царь» и «Эдип в Колоне». Когда осуществились, вопреки воле Эдипа, веления рока — Эдип стал убийцей отца и мужем своей матери Иокасты, та покончила с собой, а Эдип выколол себе глаза, — он нашел в себе силы уйти из Фив и, опираясь о плечо дочери Антигоны, направился в Аттику. Сюда, в город Колон, придут фиванцы просить его вернуться в Фивы. Но он останется в Колоне, где умрет, прощенный и любимый людьми, постигшими всю неумолимость рока и величие Человека. Последняя реплика хора освещает и подтверждает основную идею: «Счастлив тот, чья душа чиста».

Музыка «Эдипа» поражает трагедийной силой, глубиной постижения чувств и переживаний героев, ввергнутых в пучину бедствий. В вокальных партиях использована широкая амплитуда выразительных возможностей голоса: от произнесенного слова, слова, «подсвеченного» переливами жутких четвертито-

новых интонаций, кантиленной линии до могучих звуковых напластований хора.

10 марта 1936 года в парижской Гранд Опера состоялась открытая генеральная репетиция «Эдипа», 13 марта — премьера. Дирижировал Филипп Гобер, проведший около двадцати одних только оркестровых репетиций. В роли Эдипа выступил Андрэ Перне, отличный оперный актер. Энеску мечтал о другом исполнителе, о Шаляпине. Но великому певцу, доживавшему последние годы жизни, уже не осилить было такую грандиозную задачу. . .

После премьеры на Энеску обрушилась лавина рецензий. Писали не только выдающиеся критики Франции. Писали литераторы, композиторы, поэты, крупнейшие музыканты, ученые, музыковеды. Поразительно, что в таком разноголосом хоре не было ни одного диссонанса. И впоследствии отзывы об «Эдипе» были столь же восторженными. Вот краткая выдержка из статьи Артура Онеггера, написанная чуть ли не двадцать лет спустя после премьеры: «Перед нами основное произведение одного из величайших мастеров. Оно может выдержать сравнение с вершинами оперного искусства. Эта партитура так же далека от продукции эпигонов Вагнера, как и от подражаний Дебюсси или Пуччини. Это абсолютно оригинальное произведение, полное потрясающей драматической силы».

Конец 30-х годов — насыщенная полоса в жизни Энеску: концерты, поездки из края в край Европы, гастролы в Америке, встречи с друзьями и новые знакомства, новые сочинения, замыслы.

В эти трудные для Европы годы Энеску не был сторонним наблюдателем. Когда против республиканской Испании объединились внутренние и внешние силы фашизма, он занял ясную гражданскую позицию. 9 декабря 1937 года вместе со своим другом Пабло Казальсом, великим музыкантом-испанцем, Энеску дал концерт в пользу фонда республиканской Испании.

Эта гражданская позиция не была случайной. Когда спустя годы, наступила историческая дата освобождения Румынии от фашистской диктатуры Антонеску, Джордже Энеску встал за дирижерский пульт и 15 и 22 октября 1944 года дал два концерта в честь Советской Армии. 25 ноября он был избран председателем музыкальной секции общества культурных связей Румынии и СССР.

Его многократные встречи с советскими музыкантами, творческие контакты с советской музыкой, другом которой он был до конца своих дней, — все это обусловлено прогрессивным характером жизненных и творческих устремлений великого музыканта. Умер Энеску в Париже в ночь на 4 мая 1955 года.

На последней странице книги своих воспоминаний Энеску писал: «Кончая свою исповедь, добавлю только следующее:

в жизни я не искал ни славы, ни наград. В детстве родители дарят нам обруч. Когда вырастаем, женщина надевает нам золотое обручальное кольцо. Позднее, чтобы утешить нас в старости, друзья преподносят нам лавровый венок. Все это одни лишь побрякушки. Из них меня привлекало лишь обручальное кольцо.

Вот и конец...

Эта повесть, начатая там, далеко, в молдавской степи, завершается здесь, в центре Парижа.

Чтобы из моей родной деревни прийти в этот большой город, где заканчивается мой жизненный путь, я долго шел по пыльной дороге между деревьями, уходящими в бескрайнюю даль. Это был, безусловно, дальний путь. Каким коротким он мне показался».

...Сегодня на одной из красивейших площадей Бухареста, перед зданием Румынской филармонии имени Джордже Энеску, высится памятник, воздвигнутый народной властью народному музыканту.

Сюда, к торжественному монументу, ветры доносят из долин румынских рек, из степей и полей, с лесистых горных склонов баллады, песни и дойны, может быть те же, что в далекие годы детства околдовали Джордже Энеску и указали ему путь в бессмертие.

*Леош
Яначек*

1854—
1928

С каждым годом имя чешского композитора Леоша Яначка все чаще появляется на оперных и концертных афишах, и в этом можно увидеть одно из самых важных проявлений справедливого приговора истории. Яначку было за пятьдесят, когда, ютясь в моравском захолустье габсбургской Австро-Венгрии, он переходил от надежды к отчаянию, в который раз перелистывая страницы своих партитур. Как о несбыточном счастье мечтал он услышать их в реальном, а не в воображаемом звучании.

Сейчас каждому, кто знает музыку Яначка, ясно, что место его — рядом со Сметаной и Дворжаком. Но какой длинный и трудный путь должен был пройти автор «Йенуфы», чтобы подняться на этот почетный пьедестал.

Б. В. Асафьев писал о нем: «По возрасту своему — Леош Яначек родился в 1854 году — он был едва ли не старшим среди самых ярких явлений только что миновавшей поры цветения чешской музыки, а по неутомимому стремлению к тому, чтобы дважды не ступить на одну и ту же ступень при творческом восхождении, ему до самой смерти удалось быть в числе молодых».

Автор девяти опер, множества хоровых, симфонических, камерных произведений, кантат; неутомимый собиратель народных песен и танцев; музы-

кант-ученый, опубликовавший несколько интереснейших исследований о народной музыке, речевых интонациях, психологии творчества; журналист, чьи статьи, вышедшие недавно отдельным изданием, составили солидный том в четыреста страниц, Леош Яначек принадлежал к потомкам той когорты деятелей национального возрождения, которых в Чехии называли «будителями». Ибо они поставили перед собой цель — разбудить тех, в ком уснуло чувство национальной гордости.

Яначек происходил из семьи, несколько поколений которой были учителями. А в условиях чешской культуры учитель, не занимавшийся музыкой, — явление редчайшее. Одиннадцати лет он стал учеником Павла Кржижковского, образованного музыканта, страстного собирателя моравского фольклора. Для юного музыканта процесс постоянного общения с народным творчеством был совершенно естествен, как естественно было унаследовать от родителей-органистов любовь к этому инструменту.

Здесь, в центре Моравии, в городе Брно, Яначек начинает и свою служебную деятельность по окончании педагогического учебного заведения: он становится учителем, продолжая традиции деда, отца и матери. Мечты о дальнейшем музыкальном образовании остаются мечтами на долгие годы. Только в 1878 году ему удастся вырваться в мир «большой музыки», в Лейпциг и Вену. До этого он за один год прошел двухлетний курс игры на органе в Пражской школе органистов. В воображении он видел себя в Петербурге в классе Антона Рубинштейна. В реальности же он постигает тайны «композиторской кухни» в немецких консерваториях. В это неполное двухлетие, проведенное за рубежом, Яначек полностью систематизирует свои знания.

Жизнь потребовала от вернувшегося на родину молодого музыканта не матрикулов и дипломов, а практической, насущной музыкальной деятельности. Ей он и отдался со всем свойственным ему пылом. С конца 70-х годов он руководит Моравским певческим обществом, любовно разучивая с хором и солистами музыку Моцарта, Гайдна, Бетховена, чешских классиков — Франтишка Мичи, Йозефа Мысливечка, а рядом с ними — музыку Антонина Дворжака, только недавно начавшего свой творческий путь. Пройдет несколько лет, и Яначек найдет в Дворжаке человека, которому доверит самые сокровенные замыслы, чье мнение сочтет неоспоримым. Подобно Сметане, подобно Дворжаку, Яначек посвящает значительную часть своего времени музыкально-организаторской деятельности, понимая, как важно отразить в музыке чувства национальной гордости, протеста; как важно воспитать кадры отечественных музыкантов. В 1881 году Яначек создает Органную школу в Брно. Около сорока лет он бесценно руководил ею, воспитывал здесь не только органистов, но и музыкантов более

широкого профиля: дирижеров, регентов, композиторов. На базе школы Яначка в 1919 году выросла Консерватория, в 1947 году реорганизованная в Академию искусств имени Яначка.

Огромная занятость могла только затруднить процесс творчества, но не убить потребность создавать музыку, потому что это была потребность неодолимая. Яначек был прирожденным композитором.

Наиболее ранние из известных нам сочинений датированы концом 70-х годов: шестичастная Сюита для струнного оркестра, «Идиллия» для того же состава; «Зденкины вариации» для фортепиано, очевидно, связанные, как показывает их название, со Зденкой Шульц, ставшей вскоре женой композитора. В этих сочинениях, как и в хоровой «Осенней песне» на стихи Ярослава Вархлицкого, в «Думке» для скрипки и фортепиано заметны типичные черты композитора-романтика, идущего стезей, проложенной Шубертом, Мендельсоном, Брамсом, но при этом сохраняющего черты национальной самобытности.

Довольно скоро специфические особенности чешской, моравской, лашской музыки берут верх над традициями немецких романтиков. Важным событием творческой биографии Яначка становится встреча с собирателем моравского фольклора, крупным ученым Франтишком Бартошем, вскоре перешедшая в дружбу. Каждый из них нашел в другом единомышленника и, объединив свои усилия, в 1890 году они выпустили сборник, включающий 174 народных напева. Придавая должное значение записям и систематизации народных мелодий, Яначек, при всей увлеченности этим важным делом, отдавал себе отчет в том, что всего важнее для него сочинение музыки. На перекрестке двух магистралей его творческого пути — фольклористской и композиторской — в 1887 году возникает опера «Шарка». Ее сюжет корнями уходит в народные легенды о чешских девах-воительницах, хранящих обычаи матриархата, унаследованные от княгини Либуше, первой правительницы Чехии. На тему легенды о Шарке — так зовут одну из главных героинь эпопеи о чешских амазонках, — написано много музыки, в том числе — симфоническая поэма Сметаны, опера Зденка Фибиха (1850—1900), появившаяся через десять лет после оперы Яначка. Трехактная опера Яначка — первое крупное его произведение. Написанная в традициях романтической оперы, не без влияния драматургической канвы ряда эпизодов «Кольца нибелунга», с эмоциональной приподнятостью, обилием хоровых и ансамблевых эпизодов. «Шарка» целиком базируется на мелодической основе чешского фольклора. Увы, с «Шарки» начинается список сочинений Яначка, на десятилетия заточенных в его рабочей комнате.

Следующая опера, одноактная — «Начало романа», имеет преходящее значение. Но работа над ней свела композитора с писательницей Габриэлой Прейссовой, глубоко изучившей

жизнь, быт, нравы моравской деревни. Яначек с увлечением прочитал ее «деревенскую драму» «Йенуфа» и тотчас же загорелся желанием писать оперу. Так началась работа над произведением, вырвавшим автора из безвестности.

«Йенуфа», или «Ее падчерица»,— социальная драма. Она написана горячо, в ней страстно обличается зло. Но Прейссова не избежала множества натуралистических деталей в описании быта, в раскрытии душевного мира героев. Яначек вторгается в работу Прейссовой и добивается создания выразительного либретто с четкой драматургической структурой.

Место действия оперы— моравская деревня в горах. Время действия— конец XIX века. Два сводных брата— Штева и Лаца— полюбили Йенуфу, падчерицу церковной сторожихи. Девушка отдает предпочтение Штеве, тогда Лаца в припадке ревности ранит ее ножом в лицо. Когда Йенуфа становится матерью, сторожиха прячет ее и ее ребенка, спасая их от молвы, от позора. Несмотря на все уговоры, Штева отказывается жениться на девушке, которую обесчестил. Деревенский донжуан успел посвататься к богатой невесте. Усыпив Йенуфу снотворным зельем, мачеха уносит ребенка и бросает его в реку. Йенуфе же, когда та приходит в себя, она говорит, что ребенок умер. Время делает свое. Лаца по-прежнему любит Йенуфу, и она соглашается выйти за него замуж. В день их свадьбы, когда дом сторожихи полон народом, прибежавший пастушонок рассказывает, что подо льдом реки найден труп ребенка. Церковная сторожиха признается в своем преступлении. Невеста Штевы в ужасе отрекается от своего жениха. Жизненные катастрофы еще больше сближают Лаца и Йенуфу.

Такова сюжетная схема оперы. Композитор убежденно следовал основной идее: не допустить в музыке сентиментальности и мелодраматизма. Ему, свободно владеющему тайнами мелодического письма, легко было бы наполнить музыку «сладкозвучием», создать, как любил выражаться Даргомыжский, «льстивые для уха мелодии». Именно этого он избегал и избегал.

Задолго до работы над «Йенуфой» его захватила мысль о музыкальной природе речевых интонаций. В его записных книжках остались торопливые записи, «зарисовки» особенностей произнесения отдельных слов, целых фраз, восклицаний, занесенные на нотную бумагу. Опыт этот оставил глубокий след во всей его композиторской деятельности, но особенно ярко он сказался в «Йенуфе». В музыке этой оперы ясно различимы несколько планов: бытовые песни и танцы (рекрутская песня I действия, свадебный хор III и в тех же действиях— танцы); монологи и ансамбли, построенные на речевых интонациях, взятых не натуралистично, а очень талантливо «распетых», отчего они приобрели силу музыкального воздействия, не утратив и речевой выразительности. Велика роль оркестра,

особенно в драматических эпизодах, а их в «Йенуфе», естественно, очень много. Особенно впечатляет монолог сторожики перед преступлением.

Знал ли Яначек Мусоргского к тому времени, когда стал писать «Йенуфу»? На этот вопрос сама музыка отвечает утвердительно. Из-под пера непризнанного композитора, нарушившего к тому же привычные нормы «оперности», обратившегося к острой манере письма, родилось произведение огромной силы социального обличения и одновременно — огромной силы художественного воздействия, произведение, в полном смысле слова новаторское. Именно потому оно произвело отрицательное впечатление на благодушно-либеральное руководство Пражского театра, в результате отклонившего «Йенуфу».

В период творческой катастрофы на Яначка обрушился жесточайший удар судьбы — смерть дочери, девушки редкой красоты и редких душевных достоинств. До этого Яначек потерял горячо любимого сына. Дети были названы русскими или, как говорил Яначек, «пушкинскими именами» — Ольга и Владимир. Только необоримая воля к жизни, к творчеству, участие в борьбе за национальное освобождение Чехии от габсбургского орла не дали талантливому музыканту склонить голову и предаться отчаянию.

Отголоски события этих черных лет слышны в фортепианном цикле «По заросшей тропе». В нем пятнадцать пьес. И каждая не просто носит программное название, а являет собой произведение с глубоко реалистическим содержанием. В этом смысле фортепианный цикл Яначка напоминает «Картинки с выставки» Мусоргского.

Вспомним несколько пьес этого цикла. Вот грустный ноктюрн под названием «Наши вечера» — музыка по-осеннему притихшая и задумчивая; вот совсем коротенькая полька с метким названием «Пойдемте вместе»; вот живая зарисовка двух оживленно болтающих девушек в пьесе, названной «Щебетали, как ласточки», а вот диалог: горячо настаивающий, доказывающий что-то голос девушки и недовольные, резкие интонации юноши — эта пьеса названа «Никак не убедишь».

Скрытая, а чаще явная программность типична для разных жанров инструментальной музыки Яначка. Его двухчастная фортепианная соната ми-бемоль минор связана с трагическим событием 1 октября 1905 года, когда австрийские солдаты расстреляли участника демонстрации, рабочего Франтишка Павлика. I часть сонаты носит название «Предчувствие», II — «Смерть».

Социальная тематика постоянно волнует Яначка, человека импульсивного, смелого, активного участника национально-освободительного движения. Яначек не молчит, когда дочь шахтера Маричка Магданова кончает жизнь самоубийством из страха перед полицией. Композитор-гражданин, он пишет на

эту тему хоровую поэму о трагедии бесправия и нищеты шахтерской семьи. Он поднимает голос в защиту силезских рабочих, борющихся против насильственного онемечивания, и тогда из-под пера Яначка рождается хоровая драма «Семьдесят тысяч».

Легко понять, что причины игнорирования, замалчивания творчества одного из самых выдающихся композиторов Чехии неотделимы от общей политической ситуации славянского государства, славянских народов, входивших в состав пресловутого «лоскутного одеяла» монархии Габсбургов.

Жажда творческого отклика на события общественной и личной жизни не раз приводит Яначка к созданию произведений автобиографического характера. Одним из них стала опера «Судьба» на собственное либретто, в создании которого ему помогали Федора Бартошова и Камилла Урвалкова. В образе героя оперы, композитора Живного, автор вывел самого себя и рассказал в беллетризованной форме о событиях своей жизни последних лет.

С годами у Яначка вырабатывается отчетливо-индивидуальная манера письма, свой мелодический язык с изощренной ритмикой и богатством ладовых структур, вытекающих из народных истоков; его гармоническое мышление также ищет новых путей, «перекрывая» достижения романтической гармонии, оно опирается на ладовую природу народной музыки.

Независимый, пишущий без оглядки на нормы и догмы, одобряемые критикой, он ориентируется только на то, в чем сам убежден до конца. Просто и кратко он говорит о своем «символе веры»: «Я придерживаюсь корней жизни нашего народа, поэтому я расту и не оступлюсь». Творчески претворив песенно-танцевальные народные обороты, Яначек пишет два цикла — Лашские танцы и Ганацкие танцы. В первые входят: Стародавний, Благословенный, Дымак, Второй Стародавний, Челяденский и Пилки; во второй: Тетка, Голубка, Топорик, Коломыйка, Конопля, Тройка товачовская, Рожок, Дорога, Кукушка и Тройки. Не удивительно, что яркая образность и пластичность этой музыки породили мысли о ее сценической интерпретации...

В начале 90-х годов Яначек создает балетное представление по либретто Я. Гербена, полное название которого звучит так: «Ракош Ракочи. Картинка Моравской Словакии с подлинными танцами и песнями. В I действии для оркестра и смешанного хора». Как редкое исключение в биографии Яначка, «Ракош Ракочи» несколько раз с успехом был показан в Пражском театре в 1891 году.

Композитора постоянно волновали оперные замыслы: одни не выходили за пределы творческих мечтаний; другие запечатлевались в набросках, сделанных какой-то, одному композитору понятной, нотной стенографической записью; третьи доводились

до развернутых эскизов и, наконец, четвертые находили полное завершение в партитуре.

Интересно, что две оконченные и две неоконченные оперы Яначка непосредственно связаны с русской литературой. Первые две — «Катя Кабанова» (по «Грозе» Островского) и «Из мертвого дома» (по Достоевскому); вторые две — «Анна Каренина» и «Живой труп». В обращении Леоша Яначка к русской литературе нет ничего удивительного. Это — одно из выражений его любви к России, к русской культуре, к русскому языку, который он изучил. Леош Яначек дважды ездил в Россию, с восторгом вслушивался в музыку русской речи, наслаждался звенящими потоками русского хорового пения. Музыка Глинки, Даргомыжского, «кучкистов», Чайковского постоянно питала творческое воображение композитора. Помимо названных произведений на русские сюжеты, Яначком написан симфонический «Казачок» с напева М. Веверицовой; «Сказка» для виолончели и фортепиано вдохновлена «Сказкой о царе Берендее» Жуковского; Первый квартет Яначка навеян «Крейцеровой сонатой» Толстого; наконец, одно из высших достижений композитора — симфоническая рапсодия «Тарас Бульба».

Среди многих свидетельств влияния русской культуры на Яначка можно указать и на особый интерес, проявляемый им к оперному жанру, как известно, особенно ценимому классиками русской музыки. Свои девять опер Яначек сочинил между 1887 и 1927 годами, в то сорокалетие, к середине которого модернизм все настойчивей стал вторгаться в этот жанр. Оставаясь верным реалистическим традициям музыкального театра, Яначек все больше проникается принципами критического реализма. На этом пути возникает «Йенуфа», затем «Катя Кабанова» (1921 г.), а за ними и остальные оперы. В каждой из них композитор не ограничивается правдивым воплощением действующих лиц. Страстно негодуя в одной, иронически высмеивая в другой, сатирически обличая в третьей, он разоблачает несовершенство мира, в котором царят неравенство и другие социальные пороки, поднявшиеся против человека, любви, чести. . .

Говоря о «Кате Кабановой», Б. В. Асафьев указывает на «ибсеновские черты», проявившиеся в героине Островского благодаря музыке Яначка. Недостаток ли это? Нет, это свое видение образа. В исполнении Сандро Моиси Протасов из «Живого трупа», несомненно, был иным, чем его написал Толстой, чем его играли и играют на русских сценах. Вероятно, Кола Брюньон в музыке Кабалевского наделен чертами, которые в чем-то не совпадают с образом роллановского мастера из Кламси. Вряд ли Яначка ждала бы удача, избери он путь «русификации» своего мелодического языка.

В «Кате Кабановой» нерушимым осталось темное царство Кабанихи и Дикого, хотя много бытовых подробностей не во-

шло в оперу. Сохранив зловеший фон царства изуверской жестокости и тьмы, композитор вытчал на нем пленительный образ Катерины. Основной мелодический рисунок он поручил флейте с ее чистым, пасторальным тембром. Большой монолог Катерины и две сцены с Борисом могут быть отнесены к лучшим страницам оперной лирики нашего века.

Продолжая разговор о «русской линии» в оперном творчестве Яначка, обратимся к его последней опере, — до премьеры которой он не дожил, — «Из мертвого дома» (окончена в 1928 г.). Сам Яначек называл ее «черной оперой». Наивно было бы отрицать, что в последнем оперном опусе Яначка царит атмосфера невероятной напряженности, страдания, ужаса. Могла ли она быть иной в «мертвом доме»? Но смысл и пафос музыки не в этом, не в экспрессионистском сгущении кровавых красок. Музыка пронизана высочайшим гуманизмом, душевным теплом, стремлением обогреть дыханием сочувствия, сопереживания каждого, кто томился в Омской каторжной тюрьме. Недаром к своей опере Яначек избрал эпитафию: «В каждом творении есть искра божия». С одинаковой силой воплощены персонажи главные и второстепенные. Но два образа — Александр Горянчиков и Лука Кузьмич, по опере — он же Филька Морозов, по-особенному захватывают трагедийным пафосом правды.

В период работы над «Мертвым домом» Яначка увлекла мысль о скрипичном концерте. Но вскоре он почувствовал невозможность избавиться от наваждения образов романа Достоевского, заметил, что помимо его воли они проникают и в эту партитуру. Тогда он сконденсировал материал концерта и сделал из него симфонически обобщенное введение в оперу.

Амплитуда оперных жанров и сюжетов у Яначка очень велика: от эпоса и трагедии до комической оперы. Было бы странно, если бы композитор прошел мимо сатиры и фантастики, столь типичных для чешского искусства.

Оперой «Путешествия пана Броучка» (1920 г.) Яначек платит дань сатирическому жанру, взяв за драматургическую основу повесть классика чешской литературы Сватоплука Чеха. Заглавный герой оперы, Матей Броучек — типичный обыватель, закостенелый ретроград. Существо тупое, самовлюбленное, он не понимает, как могла прехорошенькая кокетка Малинка предпочесть ему, человеку с положением, ничего художника по фамилии Мазала. Унесенный мечтами, Броучек оказывается на Луне. Но и здесь нет того порядка, о котором мечтает обывательская душа героя. Малинка и Мазала, в новом облике, с лунными именами тянутся друг к другу так же, как на земле; селениты, так же как и земляне, не выказывают уважения пану Броучку. Взнуздав Пегаса, Броучек возвращается на землю. Он попадает на нашу старую планету в самый разгар гуситских войн XV века. Рисковать собой во имя родины — занятие неподходящее для Броучка. Он предпочитает предать

родину. Приговоренный за измену к смерти, Броучек умудряется бежать и по воле «машины времени» оказывается... в XIX веке. И здесь его тоже ждет презрение и осмеяние, ибо пан Броучек был, есть и будет никчемным обывателем.

Над этой оперой Яначек работал долго. Начав ее в 1908 году, он дописывал последние страницы партитуры только в 1917 году. «Путешествия пана Броучка» показаны были на Пражской сцене через три года. Занимательность сюжета, виртуозные речитативы, остроумие характеристик, живость и свежесть оркестровых комментариев при богатстве инструментальных красок — ничто не могло отвлечь от основного смысла произведения — осмеяния обывательщины, многократно попадавшей на острие пера таких мастеров сатиры, как Сватоплук Чех, Ярослав Гашек, Карел Чапек. После «Путешествия пана Броучка» рядом с ними по праву занял место и Леош Яначек,

Через пять лет после премьеры «Пана Броучка» композитор обращается к подсказанному Карелом Чапек сюжету «Средство Макропулоса», который тоже легко было бы трактовать в тональности сатирической. Но в письме к своему другу Яначек сознается, что героиня оперы вызывает в нем какую-то жалость. Триста лет прожила благодаря «элексиру молодости» Элина Макропулос, прожила бессмысленно, бесцельно. Но вот она у последней черты. Вероятно, движимый сочувствием к Элине Макропулос, Яначек написал потрясающий по силе предсмертный монолог своей героини. Жанр «Средство Макропулоса» очень своеобразен и не вмещается в обычные рамки. Может быть, ближе всего к нему подходит определение «сатирическая драма».

Незадолго до этой оперы, в 1923 году, Яначек создал одно из обаятельных своих произведений «Приключения Лисички-плутовки» по сказочной повести Р. Тешнохлидека. В «Лисичке-плутовке» действие развивается в двух параллельных рядах: в человеческом обществе и в мире животных. Соответственно, каждый персонаж как бы дублирован. Очаровательной девушке Теринке соответствует Лисичка-быстроушка, пастору — барсук, Рейнеке-Лису — охотник Гарашта, лесничихе — сова и т. д.

По «Приключениям Лисички-плутовки» можно судить о том, как хорошо знал и любил природу Яначек. Здесь словно озвучены голоса природы. Но в «Лисичке-плутовке» речь идет не о звукоподражании, а о замечательном реалистическом письме композитора-анималиста, восхищенного чистотой, поэтичностью и правдивостью жизни обитателей леса. «Приключения Лисички-плутовки» — глубокая и остроумная музыкальная сказка для взрослых.

Таков краткий обзор девяти опер, занимающих центральное место в творческом наследии Леоша Яначка и играющих значительную роль в истории музыкального театра XX века.

И в других жанрах он создал произведения высокого ма-

стерства, особенно, когда музыка воплощала значительные сюжеты и образы. Так, в 1918 году написана была уже упоминавшаяся трехчастная рапсодия «Тарас Бульба» для симфонического оркестра — произведение яркого патриотического звучания. Патриотическая идея положена и в основу «Бланицкой баллады» (1920 г.), воскрешающей события эпохи гуситских войн. Полны человеколюбия его баллада для оркестра «Дитя бродячего музыканта» (1917 г.) и «Дневник исчезнувшего» (1919 г.) — вокальный цикл для тенора, контральто и фортепиано, к которым в финале присоединяются три женских голоса, звучащие, как эхо.

В 1926 году Яначек создает Симфониетту в ознаменование VIII спортивного праздника Чехословакии. Грандиозный состав оркестра, включавший 12 труб, 4 тромбона и 3 тубы, призван воплотить образы родной земли в ее цветении, радость и жизненную силу живущих на ней людей. Симфониетта (длящаяся около 25 минут) стала самым популярным из сочинений Яначка в репертуаре большинства оркестров мира.

...Когда же, наконец, пришла слава к музыканту громадной одаренности, неутомимому композитору, педагогу, общественному деятелю, патриоту? Когда десятки его партитур вышли из заточения, из ящиков рабочего стола, где без движения они провели столько лет?

Это случилось только в 1918 году, когда под влиянием Октябрьской революции народы Австро-Венгрии привели национально-освободительное движение к решающему этапу, когда образовалась и Чехословацкая республика. Тогда-то имя Яначка, получившее известность после пражской и венской премьер «Йенуфы» вышло, наконец, на мировой простор.

Последние десять лет жизни Яначек провел в Праге, куда переехал в 1918 году, заняв место профессора консерватории.

Влюбленный в жизнь во всех ее высших и самых обыденных проявлениях, он только в ней искал и находил все импульсы для своего творчества. Ему, знающему, как велика роль музыки в нравственном созидании душевного мира, претили всякие лжеистины модернизма. И напрасно некоторые биографы, напуганные непривычностью, резкостью иных созвучий, упрекают великого правдолюбца в модернизме. Жизнь, о которой писал Яначек, нередко наполняли такие страдания, так безнадежно тянулись руки в мольбе о справедливости, что рядом с этими диссонансами действительности самые резкие созвучия Яначка кажутся чрезмерно мягкими, только направляющими воображение в мир, где крестный путь свой прошли и Йенуфа, и Катя Кабанова, и узники сибирской каторги.

До конца дней своих Яначек не выпускал из рук карандаша, оставаясь человеком, которому, по выражению Б. В. Асафьева, «до самой смерти удалось быть в числе молодых».

Джордж
Гершвин

С именем Джорджа Гершвина связана одна из наиболее интересных глав истории музыки Соединенных Штатов Америки.

1898—
1937

Сын эмигрировавшего из России в 1890 году Мориса Гершовица, Джордж, родился в Нью-Йорке. Здесь протекла большая часть его жизни. Музыкальный быт нью-йоркской улицы был единственной питательной средой эстетических впечатлений детских лет. Случай свел его в школьные годы с одаренным мальчиком — скрипачом Максом Розенцвейгом. «Юмореска» Дворжака околдовала будущего автора Голубой рапсодии.

Его музыкальное образование носило характер случайный. У одного педагога он усвоил первоначальные навыки игры на фортепиано, другой легко доказал ему, что его игра не выходит за рамки дилетантизма. Занятия композицией у Эдв. Киленьи дали юному Гершвину основные сведения в области гармонии и формы. И это было — в переводе на современные понятия — в пределах первого курса консерватории.

Еще несколько раз в течение своей жизни Гершвин делал попытки расширить круг своих теоретических знаний и углубить их. С этой целью он даже пытался связаться с Равелем, Стравинским, но дальше телеграфной переписки, давшей благо-

дарный материал для падких на такого рода сенсации репортеров, дело не пошло.

Откуда же возникло это поразительное явление — Гершвин?

Музыкальная история Соединенных Штатов сложилась очень своеобразно. Рядом с английской песенкой, шотландской балладой, интонациями славянской мелодии в быту звучал пикантный французский куплет, еврейский синагогальный напев, венгерский чардаш, гортанные звучания китайской музыки, звонкие удары бубна в руках танцующих тарантеллу итальянцев. Но больше и чаще других звучали песни негров, необычные, еще сохранившие связи с первобытным искусством Африки.

Большое место в музыкальном быту американских городов и поселков занимали духовые оркестры. В репертуаре кочующих, а нередко и «плавающих» театров, как правило, были музыкальные комедии, не претендующие ни на что больше, кроме развлечения не очень взыскательной публики. Но антрепренеры следили за тем, чтобы в каждой такой комедии была непременно одна, особенно легко запоминающаяся песенка. В случае удачи она становилась «шлягером», то есть приобретала популярность, а следовательно, выполняла и рекламную функцию. На большее никто не претендовал. Эти песенные шлягеры — явление специфическое для американской музыкальной жизни с 80—90 гг. прошлого века. Оно сохранилось и до наших дней. Характерно, что преобладающие музыкальные вкусы американского общества того времени связаны были с легкими жанрами. Ни постоянных оперных театров, ни развитой симфонической культуры, ни систематических камерных концертов не было. Все эти «высокие» слои музыки давали о себе знать только от случая к случаю.

Из этого специфического музыкального быта выросло несколько ярких композиторских индивидуальностей: Ирвин Берлин (1888), Стивен Фостер (1826—1864), Джером Керн (1885) — подлинных мастеров песни. А рядом с ними оказался сонм дилетантов-эпигонов, согласных даже приплатить издателю, лишь бы увидеть свое имя напечатанным на обложке нотных листков. Карликовые музыкальные издательства плодились с тем большей активностью, что спрос на них рос год от года. В Нью-Йорке эти издательства, охваченные горячей конкурентной борьбой, только что не жались стенка к стенке на одной улице — Тин-Пан аллее. В нотном магазине, или, как торжественно называли его «фирменном салоне», приказчик обязан был не только продавать ноты, но и играть, петь, рекламировать продаваемую продукцию. Такие, умеющие играть и, если не петь то хотя бы напевать, продавцы были в цене. Их называли — «song-plugger».

Гершвину было 15 лет, когда он стал таким продавцом в «салоне» Дж. Ремика. Как ни скромно был занимаемый юношей «пост», но это было уже профессиональное место в искус-

стве. Более того, ни один из педагогов не мог научить его тому, чему он, незаметно для себя, учился, проигрывая и напевая во-рохи нот, попутно отмечая, что кому нравится, в чем секрет шлягера. Среди бесконечных потоков полудилетантской макулатуры, как зернышки благородного металла в руде, сверкали песни Берлина и Керна — композиторов, боготворимых молодым Гершвином.

Опыт накапливался каждый день. Нет сомнения в том, что Гершвин не раз заносил на бумагу наиболее отстоявшиеся импровизации. Но сам он к ним относился до поры до времени недоверчиво. Тяга к сочинению музыки становилась неодолимой. Как обычно у начинающих, возникло два вопроса: хорошо ли это? И — мое ли это? После долгих колебаний Гершвин обратился к своему «шефу», Ирвину Берлину. К тому времени (1916) Берлин был в зените своей композиторской славы, в разгаре своего «просперити» в качестве компаньона издательской фирмы. Гершвин расцветал под градом комплиментов высокочтимого мастера. Но высокочтимый и словом не обмолвился о возможности издания хотя бы одной из показанных ему песенок. Зато восходящая на бродвейском небе звезда, некая София Гукер, отнеслась к музыке Гершвина с большой симпатией. Летом 1916 года он впервые услышал «себя», свою песню с эстрады.

«Всю ночь я не смыкал глаз. Я мысленно спел «Я становлюсь девушкой» по крайней мере двести раз, каждый раз находя в ней все новые перлы. Устал я смертельно. Под утро я возненавидел эту мерзкую песенку, убежденный в ее крошечной бездарности».

Композитору было 18 лет. Он имел право на такую резкую смену своих оценок. Так или иначе, но это уже начало пути.

Большую роль в упорядочении и обогащении его знаний сыграл уже упоминавшийся Эдв. Киленьи, венгерский музыкант широкой образованности и педагогического дара. По-видимому, он был первым, указавшим Гершвину на необходимость настоящей дружбы с серьезной музыкой.

Гершвин покидает место «музыкального секретаря» Берлина. Его манят просторы Бродвея. Попасть в число тех, кто выступает, ставит спектакли, пишет музыку для театров, театриков, варьете, даже для кафе на Бродвее — не так просто. Для Гершвина путь к «высотам» Бродвея лежал через издательство Хармса, глава которого уверовал в талант девятнадцатилетнего композитора. Выплачивая Гершвину небольшую сумму еженедельно, он обязал его отдавать фирме, все, что тот будет писать... Решающее слово, разумеется, за издателем. В 1918 году пришел первый настоящий успех. Песенка «В нем что-то есть» стала истинным шлягером. В течение десяти лет (!) она бесконечно переиздавалась.

Соблазнительно было бы написать: «Она решительно отли-

чалась от большинства банальных образцов развлекательной музыки». Увы, это была бы неправда. Если она чем и отличалась, то, может быть, несколько более изысканной гармонией и уровнем вкуса. В основном, это был того же типа шлягер, что и остальные. Это-то и привлекало слушателей и покупателей.

Для Гершвина же начался «путь в высшее общество». Пока он одолел только его первую ступень.

Не нужно забывать, что годы «восхождения» молодого композитора совпали с окончанием первой мировой войны, с началом «джазовой экспансии». Пользуясь астрологической терминологией, можно было бы сказать: «Гершвин родился под знаком саксофона». Джазовые ритмы, интонации негритянских песен, гармонии, приобретающие специфически джазовый характер, постепенно просачивались в сочинения большинства авторов развлекательной музыки не потому, что их волновали проблемы фольклора, а потому, что это модно.

По-иному к фольклору относился Гершвин. Он был одним из первых по-настоящему талантливых музыкантов, понявших, какие богатства заключены в афро-американской музыке негров.

В кабачках, или, по-местному, «салунах» негритянского гетто Гарлема нередко можно было встретить молодого, привлекательной внешности человека с тонким лицом, державшего себя с достоинством — без высокомерия, просто — без панибратства, очень внимательно вслушивавшегося не только в то, что звучало с эстрады. То, чем в эти ночные часы занимался Гершвин, мы бы сейчас назвали «фольклорной экспедицией». Он редко что-нибудь записывал. Он просто впитывал поразительно талантливую, темпераментную разноголосицу, в которой речь и песня совершенно незаметно переходили друг в друга. Пожалуй, это в биографии Гершвина был важнейший курс его «музыкальных университетов». Пройдет совсем немного времени, и Гершвин «заговорит» в музыке на жаргоне негритянских салунов, а позже вознесет эту своеобразную, наперченную синкопическими ритмами речь до уровня высокой симфонической и оперной культуры.

Пока же Гершвин тратит немало усилий, чтобы прорваться через кордоны, отделяющие бродвейскую эстрадно-театральную элиту от сонма жаждущих приобщиться к ней.

Это ему, наконец, удается. Так на афише зрелищного предприятия под далеко несоответствующим его масштабам названием «Эмпайр-Театр» 9 декабря 1918 года состоялась премьера музыкальной комедии «Половина девятого». Поражение было полным. Провалилось все: пьеса, актеры, художники, музыка. От агрессии критиков уцелела только одна Сибила Вейн, и то в память ее прошлых заслуг на этих подмостках.

Через полгода Гершвин пишет музыку к следующей комедии «Ля-ля, Люсиль». На этот раз — с успехом. «Ля-ля,

Люсиль» — настолько типична для стиля, жанра, излюбленного бродвейской публикой, что стоит хотя бы кратко рассказать ее содержание. По нему, как по эталону, можно судить о характере 99% бродвейской продукции.

Зубной врач Джон Смит ждет наследства от престарелой тетки, дни которой сочтены. Свершилось. Нотариус оглашает завещание и, о ужас! — в нем поставлено неперемное условие: Смит должен развестись со своей женой Люсиль, и только тогда может получить наследство. Он любит Люсиль, на которой женился против воли родителей. Адвокат советует Смицу развестись, получить наследство и потом заново жениться на той же Люсиль.

Такова драматическая преамбула. Оживление же в зале возникает и переходит в свою высшую фазу тогда, когда начинается осуществляться «план адвоката». Джона Смита должны «застигнуть» в отеле с какой-нибудь дамой, и тогда развод обеспечен. Люсиль сама выбирает из среды своих подруг кандидатку в героини ночной авантюры. Но когда «полиция нравов» вваливается в отель, она обнаруживает под его гостеприимным кровом тридцать Джонов Смитов. Возникает кутерьма, сдобренная подробностями, вызывающими гомерический восторг зала. Повторяем: «Ля-ля, Люсиль» — произведение типичнейшее. А музыка? Музыки было много. Одних песенок чуть ли не больше десяти. «Я не провалился, и это уже победа», — трезво оценивает ситуацию Гершвин.

За пятнадцать лет работы (1918—1933) над «омузыкаливанием» всякого рода комедий, ревью, обозрений, составлявших хлеб насущный театров Бродвея, Гершвин участвовал в 29 постановках в качестве композитора. Популярность его росла от спектакля к спектаклю. И первые залпы фоторепортерских молний осветили улыбающееся лицо Гершвина, изнутри светящееся счастьем удачи, когда кумир нью-йоркской эстрады Эл. Джолсон спел его песню «Swanee» (1919). Без преувеличений можно сказать: это первая песня Гершвина, которую запела вся Америка. За один год нарасхват было продано 2 миллиона пластинок и миллион экземпляров нот «Swanee». Чуть сентиментальная песенка в ритме уанстепа наделена тем мягким, обаятельным характером мелодии, который напоминает лучшие, ставшие в Америке классическими песни Стивена Фостера.

Почему-то большинство исследователей творчества Гершвина равнодушно прошло мимо его первой оперы. Правда, она не была монументальным, многоактным произведением, и не на сцене Метрополитен Опера увидел свет рампы «Грустный понедельник», одноактная, длящаяся меньше получаса опера.

... В пивном баре со слезящимися окнами и стенами, за столиком, липким, как бумага от мух, сидят трое: девчонка Ви, упорно стряхивающая пепел сигареты в виски, Джо и Том. Они ухаживают за Ви и ненавидят друг друга. Джо встает и, про-

бормотав что-то нечленораздельное, направляется к выходу. Ему стыдно сказать правду, что он идет навестить мать. Тут только Том замечает, как побледнела Ви, как, осушив стакан, она провожает Джо глазами. Том небрежно говорит, что Джо отправился на свидание к своей милой. Когда Джо возвращается, Ви в упор стреляет в него. От умирающего она узнает правду. «Грустный понедельник», более известный под названием второй редакции «135 Стрит», по драматургии, приемам музыкальной декламации, скольжению по самой границе, отделяющей реализм от натурализма, принадлежит к произведениям веристского толка, таким, как «Сельская честь», «Паяцы», последние одноактные оперы Пуччини. Но и в «135 Стрит» уже звучит та специфическая музыка негритянского быта, джазовая, напоенная чувственностью ритмика, которая расцветает в самом выдающемся творении Гершвина, в «Порги и Бесс». В этом смысле «135 Стрит» — первый опыт американской национальной оперы.

А вслед за нею рождается Голубая рапсодия, принесшая Гершвину всемирную славу. Наивная мечта «вырастить» джаз до симфонических масштабов владела не только Гершвином. К тому же стремился и Поль Уайтмен — неудачно, с нашей точки зрения, названный в Америке «королем джаза». В самый разгар начальной фазы «саксофонной лихорадки», то есть в начале 20-х годов XX века, Уайтмен, скрипач по специальности, пришел к мысли, подсказанной типичной для американской действительности гигантоманией: создать огромный, поражающий количеством участников оркестр — гибрид под точным наименованием «симфоджаз».

Уайтмену повезло. Он встретил талантливую аранжировщика Ф. Грофэ, практически осуществлявшего замыслы своего «симфобосса», как называли его «истинные джазисты».

В случайной беседе Уайтмен предложил Гершвину написать что-нибудь для его оркестра. Гершвин пообещал и тут же забыл об этом. Только из отдела информации газеты «Нью-Йорк Геральд Трибюн» он узнал, что «Джордж Гершвин пишет Концерт для оркестра Поля Уайтмена». Было над чем задуматься — до обозначенной даты концерта остался месяц.

Началась творческая лихорадка. Первой родилась тема, занимающая в Голубой рапсодии центральное место. Из глубин фантазии композитора она вывела целый хоровод и других тем, вместе образующих кружевное сплетение мелодических рисунков Рапсодии.

Время не позволяло Гершвину заняться партитурой. По его наброскам-указаниям это сделал Ф. Грофэ. Вечер премьеры, 12 февраля 1924 года, стал самой знаменательной датой биографии Гершвина. Он играл партию солирующего рояля — Голубая рапсодия по жанру своему приближается к фортепианному концерту.

В первых рядах находились прославленные музыканты: Рахманинов, Стравинский, Хейфец, Цимбалист, Стоковский. Прием Рапсодии был буквально беспримечен. И солист, и оркестр, и Уайтмен вызвали бесконечные овации. Но это не был просто большой успех одного вечера. Наиболее прозорливые и тонкие ценители понимали, что Голубая рапсодия синтезирует в себе самые характерные черты музыки целой эпохи, что ее фольклорная основа тем-то и сильна, что во всей партитуре нет ни одной цитаты.

Негритянские спиричуэлс и блюзы Нового Орлеана, напевы индейских племен далекой Аляски, неумолимый ритм джаза, а рядом полнейшая ритмическая свобода — все это синтезировалось в ошеломляющие талантливостью звуковые потоки Голубой рапсодии. Почему «голубой»? Есть несколько версий, обусловленных тем, что по-английский «blue» — голубой и «blues» — лирическая, грустная песня — лингвистически близки. Поэтому «Rhapsody in Blue» переводят и как Рапсодия в голубом, и Голубая рапсодия, и Рапсодия в стиле блюз. Последнее наименование имеет то преимущество, что в музыке Рапсодии неоднократно проходят темы, действительно напоминающие блюзы.

Показательно, что позже Рапсодией дирижировали такие разного типа музыканты, как Юджин Орманди, Андре Костелянец, Александр Гаук и Исаак Дунаевский. Триумфальное шествие Рапсодии в стиле блюз охватывает Европу и затем все страны мира.

Волна успеха перенесла Гершвина через океан. В Лондоне он репетирует новую музыкальную комедию «Sweet Little» и пишет фортепианный концерт. I часть его напоминает популярный в те годы (1925) танец чарльстон, II — своей взволнованной и мечтательной темой ассоциируется с ноктюрном, блюзом; финал по динамике и характеру движения переключается с I частью.

Гершвин продолжал с увлечением и по большей части успешно создавать музыку в излюбленном публикой эстрадно-опереточном жанре. Но после двух своих крупных сочинений он все больше тяготеет к «серьезной» музыке. Познакомившись в 1928 году с Морисом Равелем, совершавшим поездку по Америке, Гершвин попытался выяснить — не согласится ли великий мастер современной музыки взять его к себе в ученики. Но Равель, высоко ценя талант Гершвина, настойчиво советовал ему не уходить за пределы музыки развлекательной, в жанрах которой он, Гершвин, по мнению Равеля, занимает наивысшую ступень.

И тем не менее Гершвин снова оказался во власти «серьезного» замысла. Толчком к нему послужило пребывание в Париже, где он имел возможность дважды услышать свою Рапсодию, оба раза в исполнении, не доставившем ему удовольствия.

Зато в Париже он услышал впервые в чужом исполнении свой фортепианный концерт. Играл его Дмитрий Темкин. Играл отлично. Концерт происходил в зале Гранд Опера. Реакция публики и отзывы прессы были хорошими. Хотя раздавались и иные голоса. Так, Сергей Дягилев бросил фразу, ставшую крылатой: «Это хороший джаз, но плохой Лист». И Сергей Прокофьев не преминул произнести один из своих «мимолетных сарказмов»: «Это вязанка тридцатидвухтактовых шлягеров».

Может быть, именно потому и зародилась у Гершвина мысль о реванше. Уже здесь, в Париже, возникли первые эскизы симфонической поэмы «Американец в Париже». Набираясь европейских впечатлений, Гершвин направляется в город «классической» легкой музыки — Вену.

В беседах с автором «Сильвы» — Имре Кальманом и автором «Веселой вдовы» — Францем Легаром Гершвин сразу нашел общий язык, укрепился в мысли, что музыка «серьезная» и «легкая» не антагонисты, особенно если к «легкой» музыке подходить по-серьезному, а «серьезную» музыку не оберегать от улыбки. Именно в таком плане и звучит музыка «Американца в Париже». Вот ее программа.

... Молодой американец приезжает в Париж и в погожее майское утро отправляется на прогулку по Елисейским полям. На каждом шагу он находит повод для восхищения. И не Лувр, не Версаль, не Трианон, — обычная приманка туристов, — а просто парижские улицы с их сутолокой, гудками таксомоторов, нарядной толпой, непосредственностью реакции парижан на любую шутку — все это увлекает героя симфонической поэмы, в котором нетрудно угадать черты самого композитора. В какой-то момент облачко грусти затуманивает очертания музыкальной фразы, может быть мимолетное воспоминание о родине, о печальном блюзе, вдохновенно исполняемом негром-трубачом. Но облачко ушло в безбрежье неба, и снова синева, солнце, звенящий смех, постукивание тросточки и кастаньетные трели каблучков...

Дирижер Вальтер Дамрош в канун 1929 года впервые познакомил американскую публику с новым творением ее любимца, Джорджа Гершвина. И снова, как это было и с Голубой рапсодией, композитора ждал шумный успех. А затем «Американца в Париже», ставшего популярным не только в США, но и в Европе, публика слушает в исполнении дирижеров всех рангов, жанров и индивидуальностей: Леопольда Стоковского, Андре Костелянца, Леонарда Бернстайна. С каким юмором Гершвин воспроизводит фольклор парижской улицы, преломленный сквозь грани типично американского музыкального восприятия! Но если говорить о специфических приемах или цитатах, то они появляются только дважды: в первый раз в музыке натуралистически воспроизводится автомобильный клаксон,

в другой, согласно программе, из раскрытых дверей кабачка несутся могучие октавы тромбонов, играющих арханческий, чудом уцелевший матчиш.

По творческому наследию Гершвина можно, как по дневнику, проследить наиболее яркие впечатления его жизни. Негритянский фольклор влил в тактовые клетки Голубой рапсодии свой темперамент и свою поэзию; эхо парижских улиц откликнулось в «Американце», поездка на Кубу обворожила Гершвина прерывистым истонным ритмом румбы, породившей Кубинскую увертюру (1932), а театры, театрики Бродвея, атмосферой которых дышал Гершвин, требовали все новых и новых мюзиклов и песенок. В этих жанрах — мюзикл — песня — Гершвин написал подавляющее большинство произведений.

Не нужно забывать, что в Гершвине, которому вскоре после сочинения Кубинской увертюры исполнилось только тридцать четыре года, еще жил юношеский запал, юношеская жажда «показать себя», что он наслаждался всеми проявлениями пришедшей к нему славы.

Когда же о Гершвине заговорили как об авторе «Порги и Бесс», первой американской оперы, достигшей уровня классики, слава его разнеслась с новой силой. В 1924 году вышла в свет книга Дю Бос Хейварда под названием «Порги». Книга имела успех. Большой успех. Она была правдива, в ней звучало сочувствие к самому обездоленному слою американского общества — неграм. А герой книги, безногий калека Порги, разъезжавший в тележке, запряженной козой, вызывал глубокое волнение и симпатию читателей.

На Гершвина книга произвела впечатление. В какую форму облечь речи, чувства героев, какой предпочесть жанр, он не представлял себе ясно. Но мысль о Порги и Бесс засела в сознании. А потом — праздничные будни творчества на годы вытеснили мысль о трагедии калеки и его подруге, красавице Бесс. Только через десять лет люди рыбацкого поселка Южной Каролины, взволнованные убийством молодого рыбака Роббинса и водоворотом событий, в которые вовлечены были Бесс, Порги, торговец наркотиками Спортинг Лайф, широкоплечий силач Кроун и другие герои романа Дю Бос Хейварда, снова вошли в сознание Гершвина, и он рассказал о них страстным языком негритянской песни.

С авторами либретто — супругами Хейвард — шел долгий спор. Они настаивали на значительной роли разговорных эпизодов, то есть диалогов и сцен без музыки. Гершвин отстаивал право музыки заполнить все поры драматургической ткани. Он прокладывал новаторский для американского театра путь национальной опере и категорически требовал создания для исполнения «Порги и Бесс» труппы, целиком состоящей из негров. «Только тогда, — говорил он, — все зазвучит органично, естественно».

30 сентября 1935 года в переполненном Колониал-Театре Бостона состоялась премьера «Порги и Бесс». Опера была поставлена режиссером Рубеном Мамулианом, уроженцем Тбилиси, учившимся в Московском университете. Дирижировал Александ Смоленс (так на американский лад звучала фамилия Смоленский). Декорации же и костюмы были выполнены по эскизам Сергея Судейкина...

Овации длились бесконечно. Бостонская пресса восторженно приняла оперу. И тем не менее Гершвин рассматривал бостонскую постановку как «предпремьеру». Он ждал с волнением нью-йоркской премьеры. И здесь публика была столь же восторженной, как в Бостоне. А критика? Она заняла ультраакадемическую позицию и со снобизмом, выдаваемым за приверженность «чистой оперной форме», в брызжащих интонациях поучала Гершвина, как следовало бы, по мнению критиков, написать «Порги и Бесс». Трудно отказаться от мысли, что в такой организованной недооценке высшего достижения американской культуры сказывалась расовая дискриминация.

«Порги и Бесс» начинает свое триумфальное шествие по мировым оперным сценам. Этот процесс особенно активизируется с тех пор, как в начале 50-х годов организуется негритянская труппа «Эвримен Опера», познакомившая с гениальной оперой Гершвина чуть ли не все страны мира, в том числе и Советский Союз.

«Порги и Бесс» — лебединая песня Джорджа Гершвина. В середине 1937 года он заболел. Диагноз был поставлен не сразу. Только 8 июля врачи убедились в том, что перед ними тяжелый случай рака мозга. Знаменитый нейрохирург Денди был в отпуске. По распоряжению правительства два истребителя разыскали в океане его яхту и доставили профессора в клинику, где находился Гершвин. Операция не внесла изменений в положение больного. 11 июля 1937 года Джордж Гершвин умер. Через два с половиной месяца ему исполнилось бы 39 лет.

Все, что написал Гершвин, пронизано единой идеей — сделать музыку доступной каждому человеку, не отрываться от повседневного быта, не отворачиваться высокомерно от звучаний улицы, дансинга, от песни негритянки, стирающей белье, от доморощенного джаза в угоду джазу архироскошному, не возводить несокрушимых стен между музыкой классической и легкой. Эта идея и привела Джорджа Гершвина к созданию произведений, вошедших в музыкальный обиход всего мира, поднявших музыку американской нации до уровня классики.

*Бенджамин
Бриттен*

р. 1913

Почти в каждой работе о Бриттене рядом с ним упоминается имя Генри Пёрселла, хотя двух этих английских музыкантов разделяет немалая дистанция — три столетия. И происходит это не потому, что Бриттен заново отредактировал «Дидону и Энея» — лучшую оперу своего далекого предшественника и написал остроумнейшие Вариации и фугу на тему другой его сценической музыки — «Абделацер». О Бриттене говорят и пишут как о композиторе-англичанине, первым после Пёрселла получившем мировое признание. Шли столетия после смерти «Британского Орфея», — как называли Пёрселла, — а страна, давшая миру величайшего драматурга, созвездие поэтов, актеров, живописцев, архитекторов, в музыкальном творчестве проявляла себя неизмеримо более скромно. За триста лет немало было в Англии композиторов, способных привлечь внимание. Но ни один не выступил на мировом поприще так ярко, чтобы мир повернулся к нему с интересом, взволнованностью, с нетерпением ожидая, что нового появится в его следующем опусе. Таким стал только Бриттен, снискавший в наши дни мировую славу. О нем можно сказать: Англия дождалась его.

Бенджамин Бриттен родился 22 ноября 1913 года в Лоустафте (графство Суффолк), где получил

первоначальное музыкальное образование. Он завершил его в начале тридцатых годов в Королевском музыкальном колледже под руководством Айрленда, Бенджамина. Фрэнк Бридж, видный композитор и дирижер, был его учителем по композиции.

Уже ранние сочинения Бриттена — Простая симфония и Симфонietta для камерного оркестра привлекли внимание обаятельным сочетанием юношеской свежести и профессиональной зрелости. Начало творческой биографии Бриттена напоминает молодого Шостаковича: блестящий пианизм, поражающее знание музыкальной литературы всех жанров, непосредственность и постоянная готовность писать музыку, свободное владение тайнами композиторского ремесла.

Ни в ранние годы, ни на более поздних этапах своей творческой эволюции Бриттен не ставил перед собой задач первооткрывателя новых технических приемов композиции или теоретических обоснований своего индивидуального стиля. В отличие от многих своих сверстников Бриттен никогда не увлекался погоней за «самым новым», равно как и не старался найти поддержки в устоявшихся приемах композиции, унаследованных от мастеров предшествующих поколений. Он руководствуется прежде всего свободным полетом воображения, фантазии, реалистической целесообразностью, а не принадлежностью к одной из многочисленных «школ» нашего века. Бриттен всегда больше ценил и ценит творческую искренность, чем схоластическую догму, в какие бы ультрасовременные наряды ее ни облекали. Он позволял всем ветрам эпохи проникать в свою творческую лабораторию, проникать, но не распоряжаться в ней. Говоря о Бриттене, справедливо отмечают то влияние, которое оказали на его творчество Малер, Шостакович, Альбан Берг. Несомненно, и Стравинский, и Прокофьев запечатлелись какими-то чертами в его сознании. Бриттена часто обвиняют в эклектизме. Особенно стараются в этом смысле «авангардисты», тем более что в ряде случаев Бриттен обращался и к элементам додекафонической техники, обращался, но не присягал на верность ни Шёнбергу, ни Веберну, ни Бергу.

Бенджамин Бриттен немыслим вне конкретной национальной среды, сформировавшей его и привязавшей к себе тысячами нитей. В детстве, юности, в зрелые годы, сегодня он излагает свои музыкальные мысли, не прибегая ни к цитатам, ни к фольклору, ни к стилизации. Но он любит свою английскую музыку. Между 1945—1948 годами он аранжирует английские народные песни и выпускает два сборника, а между ними — сборник французских песен. До этого он сочиняет «Канадский карнавал» для оркестра и Шотландскую балладу для двух фортепиано с оркестром. Не только фольклорные истоки формировали его язык.

В такой же мере влияла на него музыка Англии разных эпох, сохранившаяся в современном ему быту или вызывающая у него

желание напомнить о ней, восхитить ею своих современников. Зачитываясь музыкой времен Шекспира, он пишет симфонические Вариации на тему Елизаветинской эпохи; платя дань уважения своему учителю Фрэнку Бриджу, он в десяти аспектах представляет одну из тем его «Трех идиллий». О полете творческой фантазии Бриттена в этом произведении для струнного оркестра можно судить даже по названиям вариаций: Адажио, Марш, Романс, Итальянская ария, Классическое буррэ, Венский вальс, Перпетуум мобиле, Траурный марш, Песня и Финал с фугой. Преклонение перед великим Пёрселлом запечатлевается в произведении под необычным названием «Путеводитель по оркестру для юношества», где использована в качестве отправного пункта «странствий» мелодия Пёрселла. Увлеченный в молодые годы музыкой Россини, он пишет две симфонические сюиты: «Музыкальные вечера» и «Музыкальные утра». Так он усваивает, но не присваивает приемы, манеру мелодического развития, остроумия характеристик, которыми так заворожил его автор «Севильского цирюльника». Когда же в своей опере «Альберт Херринг», сочиненной много лет спустя, он очутился в жанровой атмосфере, близкой итальянской комической опере, музыка его полилась с необыкновенной мелодической щедростью и юмором, но ничто конкретно не указывало на родственные связи с Россини. Только «дух Россини» витал над героями происшествия, случившегося в маленьком, чопорном английском городке...

В начале творческого пути Бриттена привлекала преимущественно инструментальная музыка: симфонические сюиты, вариации, фортепианный и скрипичный концерты, уже упоминавшиеся Простая симфония и Симфониетта; в камерном жанре — фортепианные и скрипичные пьесы, струнный квартет, Фантастический квартет для гобоя, скрипки, альты и виолончели.

У Бриттена есть великолепная черта настоящего «ремесленника», не брезгующего никакой работой, ибо каждая, любая работа рождает творческие импульсы; он «набивает руку» на киномузыке, на оформлении радиопостановок, сочинении разного рода образцов «бытовой музыки».

Интерес к Бриттену, а за ним и слава приходят из-за рубежа. В Италии (1934), Испании (1936), Швейцарии (1937) на фестивалях современной музыки он удостоивается высокой оценки своих произведений. И здесь в силе остается печальная притча о пророке и отечестве...

В 1939 году он уезжает в США, где остается на три года. Одно из лучших сочинений этого трехлетия — Семь сонетов Микеланджело для тенора и фортепиано, музыка душевного смятения, тоски и горечи. Совсем непросто было найти исполнителя, наделенного тонким пониманием не только вокальных задач, но логики и стиля современного мелодического распева стихов великого ваятеля и поэта Возрождения. Встреча с Питером

Пирсом обозначила начало нового этапа творческого пути Бриттена. Вполне вероятно, что общение с Пирсом, певцом исключительно высокой культуры, сочетающим в своем искусстве страстную патетику с углубленным интеллектуализмом, сыграло свою роль в зарождении у Бриттена интереса к вокальной музыке и в результате привело его к оперному жанру. На многие годы опера становится для Бриттена основной сферой приложения его огромного таланта. Трудно предположить, что, принимаясь за свою первую оперу, композитор видел в перспективе следовавшие за нею еще более десятка опер разных жанров. Но легко представить себе, что Бриттен знал, как давно, как упорно бьются многие композиторы XX века над решением проблемы современной, новаторской оперы, способной захватить зал. Бриттен знал, что многие считают оперу жанром умирающим, удерживающимся на сцене только благодаря публике, по традиции наполняющей многоярусные коробки вызолоченных театральных залов. Вторгаясь в этот новый для себя жанр, Бриттен возлагал на него большие надежды, учитывая самое важное — массовую аудиторию любителей оперы. Началось с «Питера Граймса», сразу принесшую его автору мировую славу. Сюжет заимствован из новеллы «Городок» английского писателя начала XIX века Джорджа Крабба.

В городке (где происходит действие оперы) жизнь каждого из его жителей связана с морем. «Высшее общество» городка, пропитанное ханжеством, терпит как неизбежное зло хозяйку трактира и двух ее племянниц; оно вынуждено терпеть омерзительную наркоманку, главную пружину всех сплетен и интриг, только потому, что она вдова агента Ост-Индской компании; но «общество» с открытой неприязнью относится к Питеру Граймсу. Главный герой оперы совсем непохож на положительного героя, против которого несправедливо ополчились мелкие люди. Граймса легко обвинить во всех тех поступках, которые поставили его вне общества, где не все люди так уж никчемны. С сочувствием относятся к нему только отставной шкипер и аптекарь, а учительница Эллен любит этого жестокого, нелюдимого человека. Она понимает, что многие поступки Граймса, нелепые, а иногда и страшные, обусловлены тем, что он изуверился в добре, человеческом понимании, в том, что и для него может найтись и улыбка, и сердечное тепло. Питер Граймс гибнет. Он один уплывает в море, чтобы не вернуться.

Бриттен не обвиняет и не защищает своего героя, а освещает лабиринт его душевного мира, показывая, как страшна жизнь, способная изуродовать человека и через цепь несчастий увести его в ночной мрак бушующего океана, в небытие. . .

В «Питере Граймсе» впервые сказался талант Бриттена — музыкального драматурга. Он добывается постоянно, от картины к картине, растущего интереса слушателей путем необычного сопоставления эпизодов сольных, ансамблевых, хоровых;

он прославляет сценическое действие симфоническими интерлюдиями — антрактами, воздействующими с большой силой на слушателей. В шести интерлюдиях — «Рассвет», «Шторм», «Воскресное утро», «Зов моря», «Лунный свет», «Беспросветная ночь» — отражены драматургические вехи действия, его симфонические подтексты.

«Питер Граймс» в первый раз в 1945 году поставлен в Лондоне театром Седлер Уэллс. Премьера вылилась в событие общенационального значения, возродив давно утраченную славу английской музыки. Премьера «Питера Граймса» стала важным явлением и международного значения, противопоставив упоминавшимся взглядам на оперу, как на отживший жанр, талантливое произведение, глубоко эмоциональное, демократичное по языку и остросовременное. Возможно, что «Питер Граймс» по-особенному захватил своим драматизмом людей, много страшного испытавших в годы только что окончившейся войны. Первая опера Бриттена обошла все крупнейшие сцены мира и неоднократно ставилась в Советском Союзе.

Через год Глайденбернский оперный театр, труппа которого вскоре получила наименование Малой оперной труппы Ковент-Гарденского театра, поставил новую оперу Бриттена — «Поругание Лукреции». Судьба Лукреции, жены римского полководца Луция Коллатина, впервые описана Тацитом, а потом много раз пересказывалась поэтами, писателями, драматургами, в том числе и Шекспиром.

Царь Тарквиний в отсутствие Коллатина надругался над Лукрецией. Она покончила с собой, будучи не в силах снести позора. В своей опере Бриттен, страстно негодуя, показывает скотскую сущность Тарквиния и становится в защиту Лукреции. Одна из самых потрясающих сцен оперы разыгрывается в опочивальне. Против верной, любящей жены полководца Тарквиний обращает силу, низость, оружие. Но прежде чем сделать зрителей свидетелями трагедийной сцены, композитор рассказывает о Лукреции музыкой колыбельной песни. В ней — сама чистота безмятежного детского сна. Вспоминается Песня об ивушке — предсмертная песня Дездемоны. «Поругание Лукреции» — первая опера, в которой Бриттен обращается к камерному составу: шесть исполнителей сценических ролей, включая и второстепенные; тринадцать человек в оркестре, и так как жанр оперы приближен к античной трагедии, введен хор, комментирующий действие, предвещающий своими репликами сценические события. Но партии хора поручены... двум певцам: тенору и меццо-сопрано. Интересно, что двумя основными исполнителями «роли хора» в Малой оперной труппе были выдающиеся артисты Питер Пирс и Сильвия Фишер.

Архаизируя музыкальный язык «Поругания Лукреции», Бриттен не стилизует его «под античность», понимая, что театр не музей. Он как бы воссоздает язык театра Пёрселла

и Генделя, вызывающий прямые ассоциации со стилем оперного пересказа событий древней истории. Величию, суровости, силе, идущим от генделевских образов, противопоставлены трогательность, женственность, трепетность, заставляющие вспомнить манеру письма Пёрселла.

Год спустя после премьеры «Лукреции» Бриттен дирижирует премьерой новой своей оперы — «Альберт Херринг». После двух трагедийных опер, заканчивающихся самоубийством героев, «Альберт Херринг» производит на первый взгляд странное впечатление. Не Тацит и Шекспир, определившие характер и стиль одной оперы, не Джордж Крабб, вдохновивший композитора своим жестоким реализмом в описании жизни трагедий «Городка» — за сюжетом третьей своей оперы Бриттен обращается к Мопассану, чей рассказ «Избранник г-жи Юссон» перенесен на английскую почву. Действие оперы разворачивается в маленьком английском городке Локсфорде, похожем на своего французского собрата — город Клошмерль, прославившийся памятным скандалом. Сходство здесь не в сюжете, а в приемах сатирического осмеяния захолустной «тиши да глади», нерушимости «нравственных устоев». Опера начинается сценой в доме леди Биллоус, где почтенная старая дама сообщает собравшимся о премии в двадцать пять фунтов, предназначенной Королеве Мая, самой нравственной девушке города. Увы, ни одна из кандидаток не соответствует условиям конкурса. Все о всех все знают. Тогда нарушают традицию: «Вместо Королевы выберем Короля!» Выбор падает на Альберта Херринга — архидобротельного парня из овощной лавки. Всеобщее ликование! Торжественное вручение премии! И, наконец, развязка: через день после триумфа добродетели героя извлекают из придорожной канавы, куда он попал, навестив предварительно кабак и еще какие-то места, о которых в обществе говорят, не подымая глаз...

Как уже указывалось, музыка «Альберта Херринга» своей живостью, органичностью возникновения ансамблей, широкими пластами вокальных эпизодов ассоциируется с приемами письма итальянской комической оперы. Но постоянно слышатся интонации специфически английские и в мелодических построениях и в речитативах.

Следующая оперная партитура Бриттена требует исторической справки. В начале XVIII века, когда аристократический Лондон с увлечением слушал пышные оперы Генделя и Бонoncini, — искусство, перенесенное на английскую почву из Германии и Италии, — в низших слоях любителей театра, не допускавшихся в фешенебельные театральные залы, зародилась идея нового жанра — оперы-пародии. Джон Гей — литератор и Джон Пепуш — музыкант сочинили оперу, музыкальный материал которой развивал и варьировал уличные песенки, сентиментальные баллады, танцы социальных низов. Так возникла «Опера

нищих», имевшая шумный и чуть ли не скандальный успех, обусловленный увлекательностью сюжета, разыгрывающегося в среде воров, мошенников, скупщиков краденого, веселых девиц, мелких базарных «дельцов» и прочего люда, шныряющего по закоулкам лондонских рынков и притонов. Через 200 лет Бертольд Брехт написал «Трехгрошовый роман», превращенный композитором Куртом Вайлем в «Трехгрошовую оперу», уже 40 лет не сходящую с репертуара сотен опереточных и драматических театров.

Нужно было обладать большой отвагой, чтобы на основе произведения двух английских авторов XVIII века написать новую редакцию, опирающуюся на мелодии Джона Пепуша. Новая «Опера нищих» Бриттена, разумеется, выходит за пределы редакционной правки музыки Пепуша. Она пересочинена и прокомментирована композитором XX века.

Вот уже четвертое оперное произведение выпускает в свет Бриттен. Современная драма «Питер Граймс», античная трагедия «Поругание Лукреции», сатира на английское общество викторианской эпохи «Альберт Херринг» и обличение нравов английской столицы XVIII века. Легко заметить, что при широкой амплитуде эпох, жанров, сюжетов Бриттен проводит сквозную мысль о зле, пошлости, преступности мира, где царят низменные страсти, где ханжество и лицемерие прикрываются «положением в обществе», где дух купли-продажи охватывает не только трехгрошовые рыночные сделки с совестью. Негодование и глубокое сочувствие, ироническая улыбка и едкая сатирическая интонация, благоговение перед чистотой и пламенное обличение зла,— такова амплитуда душевных движений композитора, в каждом произведении занимающего ясную позицию — определенное отношение к героям музыкально-сценического действия. Этический идеал Бриттена — гуманизм, но не та его разновидность, которая выражается пассивным сочувствием или столь же бездейственным порицанием зла. В творчестве Бриттена гуманизм сказывается в стремлении вовлечь самую широкую аудиторию в круг этических проблем, захватить ее, призвать к действенным формам борьбы со злом. (Ниже будут приведены произведения, факты, свидетельствующие о том, как творчески реагировал Бриттен на самые острые проблемы, рожденные современным этапом борьбы с силами реакции.)

Вернемся еще к операм. За «Оперой нищих» последовал «Билли Бэдд». И здесь композитор обращается к сложной амальгаме душевного мира героя. Билли Бэдду, молодому моряку, добродушному, веселому, общительному человеку, противостоит изуверство боцмана Клэгардта. В столкновении с ним, носителем бесчеловечности, сам не желая этого, Билли убивает боцмана и идет на казнь.

Сгущенный психологизм этой оперы находит свое выражение в резком противопоставлении музыкального языка героев:

интонации Билли Бэда естественно слагаются в мелодические линии, родственные народным истокам. Боцман же пользуется очень ограниченным интонационным словарем речитативного характера. В репликах оркестра, сопровождающих «речь» боцмана, часто слышатся натуралистические подробности. Как и в «Питере Граймсе» перед нами герой, наделенный сложными, противоречивыми чертами, и потому его образ так жизненно правдив.

Оперы, в которых нет хора и балета, нет громоздкого симфонического оркестра, оперы, рассчитанные на самое портативное сценическое оформление,— это не выдумка Бриттена. Небольшие одноактные оперы-интермедии известны были еще в XVIII веке, во времена Перголези. Речь идет не о приоритете, а о том, что в борьбе за жизненные судьбы оперы Бриттен на новой основе возрождает забытые традиции жанра, в наши дни не менее важного, чем в годы рождения «Служанки-госпожи» Перголези, одной из самых популярных по сей день опер-интермедий XVIII века.

В поисках яркой антитезы злу и мраку, так упорно заявляющих о себе во многих сочинениях Бриттена, композитор приходит к широкому кругу тем, связанных с детством, юностью, весной жизни. Он выступает как писатель-музыкант с очаровательной книгой «Чудесный мир музыки», рассчитанной на молодых читателей. В ней захватывает поразительное сочетание глубины поставленных проблем и обаятельной простоты изложения, заставляющие вспомнить талантливые беседы с молодежью Дмитрия Кабалевского и Сергея Образцова. Но не только книгой адресуется Бриттен к молодежи. Звонкие голоса детворы звучат во многих его сочинениях: в «Рождественских песнопениях», в своеобразном представлении под названием «Давайте поставим оперу», в Военном реквиеме и многих других.

Сложный душевный мир ребенка (по воле драматурга и композитора, соприкасающегося с привидениями) отражен в опере «Поворот винта». Заботой о приобщении юношества к «большой музыке» продиктовано сочинение симфонических Вариаций и фуги на тему Пёрселла, уже упоминавшихся, известных под названием «Путеводитель по оркестру для юношества». Вначале это была музыка к фильму «Инструменты оркестра». Тысячи писем юных радиослушателей, содержащих не только благодарности, но, естественно, и вопросы, советы, пожелания, навели композитора на мысль о создании «Путеводителя», в котором в начале тема из «Абделазера» излагается шесть раз в ансамблевых сочетаниях оркестровых групп, а затем следуют тринадцать сольных вариаций и заключительная fuga. Со времен Детской симфонии Гайдна молодые слушатели не получали такого талантливого, веселого и полезного музыкального подарка.

Увлеченный пропагандой музыкальных знаний в детской и взрослой непрофессиональной среде, Бриттен нередко выступает

в качестве лектора, убежденный в важности личных контактов с аудиторией.

Многим из нас доводилось слушать его выступления в качестве пианиста в ансамбле с Питером Пирсом во время их неоднократных гастролей в Советском Союзе, видеть его за дирижерским пультом. Какая многообразная и активная деятельность и при этом какая целеустремленность! О Бриттене можно сказать: это музыкант для людей.

Поэтому так естественно и закономерно возникновение произведений, прямо откликающихся на зовы дня, на все то, что волнует людей нашей эпохи. За несколько лет до начала второй мировой войны Бриттен пишет хор «За демократию» на слова Р. Суинглера. В 1938 году появляется его Баллада о героях. В мужественной, как из звонкой бронзы вычеканенной мелодии звучали стихи В. Одена и Р. Суинглера, воспевая бойцов Интернациональной бригады, погибших в боях за республиканскую Испанию. Здесь не только талант музыканта, но и мужество гражданина, отважившегося выступить с ярко антифашистским произведением в Англии, кабинет которой возглавлял тогда Чемберлен. Двумя годами позже, в 1940 году, возникает его трагическая «Sinfonia da Requiem» — непосредственный отклик на смерть родителей. От этих произведений, в которых звучит гражданский пафос, скорбь, ненависть, призыв к отпору и личное горе, прямой путь ведет к самому значительному из всего, что создано Бриттеном, к Военному реквиему.

О том, что привело его к Военному реквиему, Бриттен говорит: «Я много думал о своих друзьях, погибших в двух мировых войнах... Я не стану утверждать, что это сочинение написано в героических тонах. В нем много сожаления по поводу ужасного прошлого. Но именно поэтому Реквием обращен к будущему. Видя примеры ужасного прошлого, мы должны предотвратить такие катастрофы, какими являются войны».

В превосходной работе о Бриттене Генрих Орлов пишет: «Первое исполнение Военного реквиема на Британских островах состоялось в мае 1962 года. Вскоре он обошел крупнейшие концертные залы Европы и Америки. Ни одно сочинение, написанное в XX веке, не имело более значительного и быстрого успеха, чем Военный реквием Бриттена; единодушное мнение провозгласило его самым зрелым и красноречивым проявлением таланта композитора»¹. Для характеристики успеха достаточно сказать, что комплект пластинок с записью Военного реквиема, выпущенный фирмой Десса, в течение первых пяти месяцев разошелся в количестве 200 000 экземпляров.

В январе 1965 года Военный реквием предстал перед слушателями в Советском Союзе. Успех у широкой аудитории,

¹ Орлов Г. Военный реквием Бриттена. «Вопросы теории и эстетики музыки». Л., 1967, с. 88.

высокая оценка советской прессой и специалистами с несомненностью показывают, что монументальное произведение, необычное по форме, сложное и многозначное по смыслу, оказалось со звучным нашим слушателям.

Бриттен обратился к реквиему, древней форме заупокойной мессы. Взяв полный канонический текст на латинском языке, Бриттен параллельно вводит текст английского поэта Уилфрида Оуэна, участника первой мировой войны, погибшего 4 ноября 1918 года. «У Уильяма Пломера, известного писателя, поэта, публициста, было достаточно оснований назвать его «выдающимся английским поэтом как первой, так и второй мировых войн, который обращается к скорбящим 1945 года так же, как к скорбящим 1918 года. Более того... поскольку страхом войны объят сейчас весь мир, его элегии обращены прямо к нам. Они предостерегают».¹

Военный реквием написан для смешанного хора, хора мальчиков, трех солистов (сопрано, тенора и баритона), органа, симфонического оркестра и камерного оркестра. Оба хора, сопрано и симфонический оркестр исполняют канонический латинский текст, а тенор и баритон в сопровождении камерного оркестра поют антивоенные стихи Уилфрида Оуэна. Так, в двух планах, развертывается поминовение погибших воинов. И оттого, что латинский текст обобщает извечную скорбь всех поколений, английский, поминая жертвы войны, обращается к живущим ныне, а оркестровые пласты звучности, подобно волнам безбрежного океана, вламываются в сознание каждого слушателя, — так грандиозно впечатление от Реквиема Бриттена, обращенного не к богу, а к человечеству.

Бенджамин Бриттен наделен талантом плодовитости. Из-под его пера родились симфонии, концерты (фортепианный, скрипичный, виолончельный), циклы песен, множество камерной музыки. Он сегодня в расцвете своего радостного, мудрого и общительного таланта. И мы, как всегда, полны взволнованного ожидания новых сочинений композитора, создавшего Военный реквием — одно из самых глубоких и глубоко современных явлений музыкальной жизни нашей эпохи.

... Этот очерк был написан, когда еще не было Четырнадцатой симфонии Шостаковича, дружба с которым, равно как и с другими советскими музыкантами соединяет Бенджамин Бриттена. Как хорошо, что эту симфонию, каждая строка которой ненавидит смерть, Шостакович посвятил своему собрату, единомышленнику — автору Военного реквиема.

Как это хорошо и значительно!

¹ Орлов Г. Военный реквием Бриттена, с. 76.

*Кароль
Шимановский*

1882—
1937

Имя Кароля Шимановского вошло в историю польской музыки как одно из самых значительных после Шопена, как имя композитора, чье творчество стало вровень с наиболее интересными явлениями музыкальной жизни нашего века. Интерес к его музыке возник буквально с первых шагов, когда в начале столетия появился в Варшаве двадцатилетний юноша, выходец из глухой украинской провинции. Он поразил варшавских музыкальных арбитров тонкостью вкуса и культуры, талантливостью привезенных на их суд произведений. Музыка Шимановского не вызвала ни споров, ни даже двух мнений. Ясно было, что она очень талантлива, и что у ее колыбели находился Шопен. Но не только Шопен. Что-то настороженное, тревожное звучало в девяти небольших прелюдиях; какие-то новые гармонии, истаивающие недосказанные фразы, хрупкость формы, которую именно так, чуть касаясь клавиатуры, и можно было донести до слушателей. Это шло от Скрябина, чье раннее творчество тоже навеяно Шопеном. Не связывая себя с консерваторией, Шимановский стал учеником видного композитора и педагога Зигмунда Носковского.

«Провинциальность» Шимановского была только номинальной. Он действительно родился и

вырос в глухом углу тогдашней Украины, в поместье Тимошовка, неподалеку от Елизаветграда. Но дом Шимановских всегда наполнен был музыкой. Вот ближайшее родственное окружение Шимановских: Густав Нейгауз, его сын Генрих, памятный каждому из нас изумительный пианист и педагог, дочь Наталия — тоже пианистка, братья Феликс, Зигмунд и Станислав Блуменфельды, брат и сестра Шимановского — пианист и певица. В этом кругу музыкантов нескольких поколений, учась у Густава Нейгауза игре на фортепиано, и рос Кароль.

В Варшаву приехал молодой, но отличный музыкант, интуитивно ориентировавшийся в законах музыкального мышления, нуждавшийся в школе, в упорядочении знаний и в руководстве со стороны опытного и строгого педагога — композитора. Таким и был Носковский. Его вкусы и симпатии не выходили за пределы традиций романтической музыки, а некоторые гармонические «излишества», на которые отваживался его ученик, он принимал с высоким педагогическим тактом.

Ранний период творчества Шимановского посвящен почти исключительно камерной музыке — инструментальной и вокальной. В 1903—04 годах Шимановский пишет более крупные опусы, сонаты — фортепианную и скрипичную, рядом с ними — Вариации на тему польской народной песни. В этих произведениях, равно как и в романсах на слова Каспровича, Берента, Мициньского чувствуется уже рука мастера, нашедшего свою манеру письма. В фортепианных произведениях постоянно обращает на себя внимание изысканность колористической трактовки звучности, рафинированная фактура, общая печать творческой непосредственности.

Шимановский наделен той особой чертой характера, которая постоянно, в любом обществе делает его «магнитной личностью». В первые же варшавские годы он становится центром, к которому тяготеет талантливая музыкальная молодежь. Ближайшими друзьями Шимановского становятся скрипач Павел Коханский и пианист Артур Рубинштейн, оба только начинавшие свою мировую карьеру. в 1905 году в Берлине Шимановский знакомится с Гжегожем Фительбергом, талантливым польским дирижером, страстным пропагандистом новой музыки, неистовым поклонником Рихарда Штрауса. Вскоре образуется группа молодых прогрессивных музыкантов, объединившаяся под названием «Молодая Польша в музыке». В нее вошли Фительберг, Ружицкий, Шелюто, Карлович и Шимановский. К ним тяготели Рубинштейн и еще несколько высокоодаренных артистов, составляющих исполнительский актив «Молодой Польши».

Была ли у этой группы четкая эстетическая платформа? Прежде чем ответить на поставленный вопрос, обратимся к некоторым типичным явлениям музыкальной жизни Польши начала XX века.

Если не считать Станислава Монюшко (1819—1872), автора нескольких выдающихся оперных партитур и, в первую очередь — «Гальки», то послешопеновское пятидесятилетие мало чем обогатило польскую музыкальную культуру. Камерная и симфоническая музыка не поднималась выше уровня посредственности. Дилетантизм, а отсюда и дурновкусие царили во многих жанрах творчества и исполнительства. Новые музыкальные веяния, идущие из России, от Могучей кучки, из Франции — Дебюсси, Равель — едва достигали порога музыкальных учреждений и начисто игнорировались крупно- и мелкошляхетскими «салонами» — цитаделями музыкального мещанства. Первым из польских композиторов откликнулся на зовы времени Мечислав Карлович, залюбовавшийся импрессионистами, но основную творческую дань плативший неоромантизму. Он прошел крепкую профессиональную школу и был единственным польским композитором, творчески воспринявшим приемы «двух Рихардов» — Вагнера и Штрауса и мятежный дух Скрябина. Путь его на симфоническую эстраду был труден из-за царящей рутины.

Именно с такого рода трудностями «Молодая Польша» декларирует борьбу. За новую польскую музыку, не теряющую своих национальных традиций, но не отстающую от достижений музыки европейской! Таков был лозунг и реальная платформа. И второе — борьба за настоящий профессионализм.

Группа «Молодая Польша в музыке» была очень неоднородна. Фительберг занимался сочинением музыки от случая к случаю (хотя написал яркую симфоническую поэму «Песнь о Соколе» по Горькому); Шелюто с трудом преодолевал творческую вялость; Ружицкий не отличался последовательностью эстетических взглядов и устремлений и был типичным эклектиком. Но вместе, имея в центре такую сильную фигуру как Шимановский, — они составляли внушительный авангард, борющийся за музыкальный прогресс Польши.

Во многих работах о Шимановском, его творческий путь делят на три этапа-периода: «романтический», «импрессионистский» и «народный». В любой классификации такого рода трудно избежать схематизма, но в данном разделении своя логика есть. Первый период заканчивается монументальным сочинением — Второй симфонией, написанной в 1910 году. До нее написанная Первая (1907 год) исполнялась только один раз, в начале весны 1909 года. Автор остался крайне недоволен своим детищем, больше не направлял его на эстраду и отказался печатать партитуру. Так, до сих пор она осталась в рукописи. Другое дело — Вторая симфония. Впервые сыгранная под управлением Фительберга в 1911 году, она завоевала прочное место в репертуаре. Ее первая часть — открытая декларация неоромантизма, с обнаженным выражением чувств, со сложным эмоциональным подтекстом. Вариационная форма

второй части дает композитору возможность преломить сквозь много граней напевную тему и последнюю, шестую вариацию трактовать как вступление к третьей, финальной части. Здесь, в финале, дан комплекс сложных размышлений, распутывание драматургических узлов, связанных с предыдущими частями. Впервые Шимановский выступает во всеоружии такой солидной полифонической техники, построив сложнейшую фугу, в которой разрабатывается пять (1) тем. Но дело не только в том, как решена техническая задача. Важно, как органично, не «засушивая», а сохраняя эмоциональный накал тематического материала, композитор приводит всю конструкцию симфонии к идеально логичному завершению.

После Концертной увертюры (1905 г.) и Второй симфонии имя Шимановского делается все более известным в европейских странах. Он выступает в качестве пианиста, исполняя собственные произведения, слушает свою оркестровую музыку, часто разъезжая по столицам и другим музыкальным центрам Европы; несколько лет живет в Вене, общаясь с крупнейшими музыкантами австрийской столицы.

После утомительных поездок и нервного напряжения, он находит покой в родной Тимошовке, куда съезжаются друзья. В письме к З. Яхимецкому, написанном летом 1911 года, говорится о пятидневном визите Артура Рубинштейна, совпавшем с пребыванием в Тимошовке Генриха Нейгауза и Гжегожа Фительберга. Им Шимановский играл свою Вторую сонату для фортепиано. «Оба были захвачены ею»,— пишет автор.

Здесь, в Тимошовке родился план заграничных турне с концертами, целиком посвященными музыке Шимановского.

Вторая симфония с огромным успехом исполняется в Вене, Дрездене, Лейпциге. Сохранилось подробное описание лейпцигского концерта в 1912 году. В программе была Концертная увертюра, Вторая симфония— дирижировал Фительберг, а между оркестровыми произведениями выступал Артур Рубинштейн и играл Вторую сонату и Фантазию на польскую тему.

Самым уважаемым музыкантом Лейпцига тех лет был Артур Никиш, знаменитый дирижер, о котором говорили, что он посещает только те концерты, которыми дирижирует сам. Sensацией было уже то, что Никиш посетил авторский концерт Шимановского. Сверхсенсацией— что после Увертюры он вошел в ложу, где сидел Шимановский, и под овацию зала горячо поздравил, а затем остался в той же ложе до конца концерта.

Пришла зрелость. Пришла слава. А жадность ко всему новому, что происходит в мире музыки, не покинула Шимановского. И в этом он остался верен заветам «Молодой Польши». С все возрастающим вниманием Шимановский вслушивается в то, что ветер приносит из Франции. Даже сами названия его сочинений таят в себе аромат французского искусства: «Остров сирен», «Калипсо», «Наузикая»,— три эти поэмы образуют фор-

тепианный цикл «Метопы», а «Фонтан Аретузы», «Нарцисс» и «Дриады и Пан» — цикл «Мифы» для скрипки и фортепиано. Трудно отрицать, что не только названия, но гармонический язык, приемы изысканной фортепианной и скрипичной звучности, динамические оттенки, — близки звукописи Дебюсси. В этом же плане должен быть назван и Первый концерт для скрипки и оркестра, одно из красивейших произведений Шимановского. Концерт этот, навеянный стихотворением Т. Мициньского «Майская ночь», с наибольшей ясностью устанавливает водораздел между музыкой Шимановского и французскими веяниями. Шимановскому претил «объективизм», ставший одним из проявлений эстетики «внеличных» состояний, прокламируемых во многих явлениях музыки XX века. Несравнимо ближе был для него «субъективизм», высказывания от первого лица, так динамично звучащие в романтической музыке. В скрипичном концерте преобладает взволнованная лирика, а рядом с нею — драматизм, и это составляет внутренний смысл произведения. И восточные видения возникают на страницах партитуры в звучании английского рожка. Это следы поездки композитора в Африку: Алжир, Бискра, Тунис. К востоку его давно влекло. Об этом говорят «Любовные песни Гафиза», которым отдано два опуса: 24 и 26 (одни исполняются с фортепиано, другие — с оркестром), и опера «Хагит». А несколько лет спустя возникнут «Четыре песни» на слова Рабиндраната Тагора, а за ними — «Песни безумного муэдзина» на стихи Ярослава Ивашкевича (1918).

Наиболее полного выражения ориентализм Шимановского достигает в Третьей симфонии, написанной в 1916 году. Ее исполнительский состав необычен: оркестр, хор и солист — тенор. Тексты заимствованы в стихотворениях Джалалутдина Руми. Жанр симфонии-кантаты, гигантский состав оркестра с учетверенным количеством духовых инструментов, даже характер названия симфонии — «Песнь о ночи», ассоциируется с малеровским симфонизмом. В музыкальной драматургии симфонии преобладают резкие контрасты между изысканнейшей камерной звучностью, напоминающей омузыкаленные персидские миниатюры, и массивными пластами оркестровых tutti, могучими ударами меди.

Инструментальное звучание симфонии обрамлено — в начале и в конце — вокальной орнаментикой, создающей «музыкальный аналог» текста восточного поэта:

О, не спи, друг мой, ночью этой,
 Отгони с очей своих сон.
 Тайнство нам явится — ночью этой.
 Ты — Юпитер в небесах,
 Кружишься среди звезд — ночью этой.
 Как тихо! Люди спят.
 Только я и бог — наедине ночью этой...¹

¹ Перевод автора.

Такую рафинированную тональность чувствований задает средневековый поэт Джалаллутдин Руми.

Создание и исполнение Третьей симфонии по времени совпадает с важнейшими событиями жизни Шимановского.

Годы первой мировой войны он проводил на Украине. Директор Киевской консерватории Р. М. Глиэр предложил Шимановскому вступить в число ее преподавателей. Именно в это время шел интенсивный процесс создания Третьей симфонии. Боясь спугнуть творческое состояние переключением в иную сферу — педагогическую, — композитор отказался. Симфония была окончена в 1916 году. Ближайшие друзья Шимановского, Павел Коханский и Гжегож Фительберг жили тогда в Петрограде. Они пригласили туда Шимановского, познакомили с дирижером Александром Зилоти, который и должен был дирижировать премьерой Третьей, назначенной на начало 1917 года. Как указывает биограф Шимановского, Т. Броневич-Хилинская, «реализации этих планов помешала сначала болезнь Шимановского, потом... история».

Революцию Шимановский принял как крах ненавистного царизма. Больше того, находясь в Елизаветграде, он активно участвовал в новых формах культурной жизни, должен был, — как пишет Ярослав Ивашкевич, — «неоднократно переживать тревогу, опасаясь за свою жизнь, когда в городок вступали белые банды, потому что он сразу после революции стал на сторону красных». Одно время Шимановский занимал должность «комиссара по делам искусств» и заместителя редактора местной газеты, где ему неоднократно доводилось писать передовые статьи. Зимой 1918 года Шимановский вернулся в Варшаву, где началась новая фаза его творческой жизни.

Начало оказалось малообещающим. Он писал одному из друзей: «Между мною и польской публикой (во всяком случае варшавской) нет никакого реального контакта, для них я чужой, непонятный».

В течение пяти лет (1927—1932) Шимановский стоял во главе Варшавской консерватории, отдавая немало сил установлению в ее учебном процессе тех творческих принципов новаторства, внимания к современной музыке, которые казались ему не менее важными, чем традиции строгого академизма.

Творческой отдушиной стали для Шимановского длительные концертные туры с Коханским и Рубинштейном по столицам Европы и поездки в США. Концерты проходят с нарастающим успехом, музыка Шимановского пробивает себе путь к слушателям.

Значительным событием первых лет после возвращения в Варшаву становится премьера его одноактной оперы «Хагит», написанной еще в Вене накануне первой мировой войны. Музыка «Хагит» обнаруживает заметное влияние Рихарда Штрауса и перенасыщена оркестровой звучностью.

Не менее важно для творческой эволюции Шимановского его знакомство с новыми произведениями, которые появились в военные годы. Он восхищен партитурами Равеля, его потрясает «Свадебка» Стравинского, который сам играет ему отрывки из нее. В Лондоне он смотрит спектакли балетной труппы Дягилева. «Ранний Стравинский», так ярко и своеобразно претворивший русский фольклор в своих партитурах, заставляет Шимановского пересмотреть многое в своем творчестве.

Первый результат — разочарование в следующей своей опере «Король Рогер», над которой он работал несколько лет; второй — восторженная статья о Стравинском, в связи с его приездом в Варшаву.

Если говорить о роли Стравинского в биографии Шимановского, то речь должна идти не о влиянии (ведущем часто к подражанию), а о сильнейшем толчке, направленном в сторону изучения и претворения народной музыки. Так возникает великолепный 50-й опус Шимановского (1926 г.), включающий 20 мазурок для фортепиано. Композитор выходит на новую дорогу. Еще не уверенный в правильности пути, он ищет, оглядывается. Конечно, не могло обойтись без Шопена, так многогранно раскрывшего поэзию мазурки. Но здесь же слышатся и терпкие гармонии Бартока, которые впервые проглянули в некоторых из «12 этюдов», написанных Шимановским еще в 1916 году.

Может быть, боясь воздействия чародейской силы Шопена, Шимановский «зовет на помощь» Бартока и Стравинского. Так ли, иначе, но в этом творческом акте он заново обретает себя. Ушло экстатическое самообнажение неоромантика, иссяк интерес к изысканностям «французской кухни». Шимановский впервые вслушивается в суровую мудрость народного искусства, приучается ценить его немногословность, начинает постигать, какие в нем таятся богатства, как своеобразен этот мир.

С народным искусством Шимановского сдружила на многие годы не только творческая эволюция, но и беда. С августа 1922 года Кароль Шимановский, по выражению одного из биографов, принадлежит к числу людей, которые «без Закопане жить не могут». Речь идет о курорте в Татрах, где больные туберкулезом искали спасения или хотя бы отсрочки неизбежного.

Последние 15 лет жизни Шимановский проводил по большей части в грустной атмосфере горных санаториев Польши и Швейцарии. Но в Закопане, начиная с 1914 года, разрастался «Музей Татраньски», созданный и опекаемый энтузиастами, влюбленными в народное искусство польских горцев, в их быт, речь, музыку, прикладное искусство. Среди энтузиастов выделялся Юлий Зборовский, записывавший на фонограф песни, танцевальную музыку, пастушьи наигрыши, прибаутки «татраньчюков». В этот мир и вошел Шимановский. Здесь родился замысел «Харнаси», балета из жизни горцев, сыгравшего большую

роль в истории польской музыки и польского хореографического театра.

Продолжая линию, идущую от «Двадцати мазурок», композитор проникает в те глубины, где находятся уже «праинтонации» славянской музыки. Не стилизация, а воссоздание звучаний скрипок, на которых народные виртуозы играют, повернув их декой к публике и держа не у подбородка, а почти на груди; воссоздание пения, резкого, горлового, но пленительного в своей первозданной свежести, от которой, как от студеной ключевой воды, ноют зубы.

Сюжет «Харнаси» совсем прост. Красивую девушку выдают замуж за нелюбимого. Печально свадебное веселье. Печальна невеста. Еще и потому, что ей приглянулся один из горных разбойников, из тех, кто не обижает бедных, а только богатых. Тот обещал выволнить ее; время идет, а его все нет. Вдруг он появляется, этот красавец (недаром в народе их зовут «харнасями», от корня «харный» — красивый) и похищает полюбившуюся ему милую. Только в 1931 году окончена работа над сложной партитурой, сценическая жизнь которой не сразу удалась.

И следующие опусы Шимановского — двенадцать «Курпиовских песен» для голоса и фортепиано и шесть народных песен для хора, — свидетельствуют о том, что связи композитора с народной музыкой укрепляются. Это подтверждает и сборник польских народных песен, обработанных для фортепиано, и «Четыре танца» (Полонез, Краковяк, Оберек и Мазурка).

Последние произведения создавались в 30-х годах, и самое значительное из них — Четвертая симфония, названная автором Концертной симфонией. Написанное для солирующего фортепиано и оркестра сочинение это соединяет оба жанра — симфонию и концерт. Посвящено оно Артуру Рубинштейну. Четвертая симфония, написанная за несколько лет до нее широко известная оратория «Stabat Mater», а рядом с ними Второй скрипичный концерт, завершают путь композитора, путь неустанных исканий.

Две первые части симфонии наполнены музыкой глубокого и чистого чувства, то взволнованного, то по-осеннему печально-умиротворенного. Но в финале как бы в последний раз собраны силы для блестяще изложенного, виртуозно трактованного в фортепианной партии заключения, целиком опирающегося на народную тему. Духом народных ритмов, задором и лирической искренности наполнена и партитура скрипичного концерта.

Шимановский провел еще в 1935—1936 годах несколько концертных поездок, прошедших с большим успехом. Исполнение последней симфонии и концерта принесли ему чувство настоящего удовлетворения. В эти же годы последовали Пражская и Парижская премьеры балета «Харнаси», принятого,

особенно в Париже, в постановке Сергея Лифаря, с большим энтузиазмом.

Силы Шимановского таяли. В декабре 1936 года он вынужден был покинуть Варшаву и направиться в швейцарский курорт Грасс. Еще он набрасывал на нотную бумагу строку за строкой, эскизы к задуманному балету «Возвращение Одиссея», но ясно было, что конец близок. Он наступил 29 марта 1937 года..

Не только Варшава, вся Польша провожала его в последний путь.

И когда закончилась траурная церемония, отзвучали речи, отзвучал марш из «Гибели богов» и место упокоения опустело,— четыре народных музыканта спустились с Татр. Ян Оброхта, Станислав Оброхта, Анджей Слодычка и Вацек Мруз настроили свои скрипки, повернули их деками к могильному холму и печально, по-простому, «по-гуральски» заиграли свои мелодии..»

Александр
Скрябин

1872—
1915

Весной 1915 года Москва хоронила Александра Николаевича Скрябина, композитора, чья музыка расколола концертную публику на два резко противоположных лагеря. Одни создали вокруг его творчества, его личности культ, выразившийся в громогласных овациях, подношениях цветов, неумеренных восторгах по любому связанному с его именем поводу. Другие начисто не принимали его музыки, им претила она как звуковое явление, им претили аннотации и комментарии к ней, появлявшиеся в концертных программках, в статьях и рецензиях; с особенной остротой они реагировали на вопли «скрябинисток», вносящих истерические нотки в концерты, где выступал Александр Николаевич или где играли его музыку.

И вот Москва прощается с композитором, умершим нелепо, трагически, от фурункула на губе в возрасте неполных сорока четырех лет. Примирила ли эта катастрофа оба лагеря? Нет, не примирила. Но возникло иное, неизмеримо более важное, чем приятие или неприятие той или другой сонаты, поэмы, прелюдии. Возник итог. Был ли он окончательным и точным? Он не мог быть таким. В дни, примыкавшие к трагической дате, потому что своего слова не сказало время. В одном, самом важном, никто не сомневался — в огромном

таланте Скрябина и еще в том, что, может быть, самые великие творения недосказаны им.

И вот, более полувека прошло со дня смерти композитора, с необыкновенной чуткостью внимавшего голосу современности, уловившего подземный гул, предвещавший крушение старого мира...

За пять лет до конца XIX века Скрябин сочинил двенадцать этюдов. Последний, двенадцатый этюд поразил тогда же современников неистовством энергии опережавших друг друга звуковых валов, резкими взлетами волевой мелодии, как будто не на рояле, а на ста наковальнях выкована и отчеканена ее мужественная, гордая статья. А когда несколько лет спустя Горький обнародовал «Песнь о Буревестнике», чуткая студенческая молодежь стала называть и Двенадцатый этюд Скрябина «Буревестником», услышав в нем то же, что в горьковском: «Пусть сильнее грянет буря!».

Сейчас, когда позади две трети XX века, когда столько событий потрясло мир, нередко возникает мысль: не Скрябин ли был первым музыкантом, который, вобрав все рвущиеся к «новым берегам» стремления минувшего столетия, чувствуя приближение революционной грозы, радостно и мучительно претворял свои ощущения в музыке. Недаром Г. В. Плеханов говорил о нем: «Музыка его — грандиозного размаха. Эта музыка представляет собой отражение нашей революционной эпохи в темпераменте и мирозерцании идеалиста-мистика».¹

Вспомним высказывание В. И. Ленина: «...если перед нами действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях».² Александр Николаевич Скрябин и был таким великим художником, запечатлевшим в музыке те умонастроения русского общества, когда одна его часть шла за Блоком, Брюсовым, Горьким, другая — за Вл. Соловьевым — философом-мистиком, еще какая-то часть отдалась богоискательству и «столоверчению». Лучшая часть ушла в революцию.

Творческий путь Скрябина сложен, как сложны и трудны были пути тех, кто в годы реакционного безвременья писал картины, поэмы, романы, симфонии, кто, создавал художественные произведения, наполнял их правдой, отражающей современность.

Что бы ни говорили, ни писали о Скрябине, к каким бы модным направлениям музыки рубежа XIX и XX века его ни причисляли, в предтечи, каких бы «измов» ни производили, Скрябин прошел весь свой путь как романтик, рвущийся из оков обыденности, ненавидящий прозу жизни, устремляющийся

¹ Плеханова Р. М. Воспоминания. В сб. «А. Н. Скрябин». М.—Л., 1940, с. 75.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 17, с. 206.

вслед за мечтой в дали: туманные, недостижимые, где-то — мистически-таинственные, часто — утопические. Но куда бы ни направлял полет своего гения Скрябин, он стремился прочь от будней, вдаль, ввысь, не зная, не понимая и не желая узнать подлинные законы жизни, захваченный миром идей, убежденный, что они и только они управляют миром. Отсюда — идеализм Скрябина.

Скрябин жил в мире своих идей, своих образов, по-своему воспринимал действительность, не сверяясь ни у каких авторитетов, соответствуют ли его представления реальности. Этот путь привел его к соллипсизму.

Знакомство с Георгием Валентиновичем Плехановым, многочасовые беседы с ним, споры, бесчисленные критические заметки на полях книги «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю», подаренной Плехановым Скрябину, свидетельствуют о том, что проблемы философии тревожили его, что эта область мышления была ему близка, что в его сознании музыка и философия заполняли сообщающиеся сосуды.

Но с каким бы интересом ни относиться к занятиям Скрябина философией, нужно с самого начала понять главное: перед нами — гениальный композитор, и дилетант в вопросах философии. В Скрябине жила постоянная неудовлетворенность любым проявлением статичности, будь это устоявшиеся традиции или нерушимые в своей застылости теоретические каноны.

Уже в его юношеских произведениях слышатся искания новых путей, новых созвучий, утонченной ритмики. Необычайно широк диапазон эмоциональных состояний в его музыке. На одном полюсе — хрупкость, трепетность, застенчивая лирика, завуалированность мелодических контуров и незавершенность гармонических последовательностей, близких импрессионистской звукописи. На другом — волевые, императивные восклицания, призывы, неистовый темперамент, полетность, натиск.

Ученик Танеева по композиции и Зверева и Сафонова по фортепиано, он жил в годы своей артистической юности в атмосфере обожания Чайковского. Этот след остался в нем надолго — в романтической взволнованности, в искренности эмоциональных высказываний, в преобладании светлой лирики, а рядом — глубокого драматизма. Большую роль в становлении Скрябина сыграла музыка Шопена, в которой все импонировало ему, но прежде всего, ни с чем несравнимая поэтичность.

В один из первых приездов Скрябина в Петербург Цезарь Кюи в шуточной форме выразил мысль о том, что Скрябин нашел где-то целый сундук неопубликованных рукописей Шопена. В самом деле, и манера письма, и обращение к жанрам фортепианной миниатюры (к прелюдиям, этюдам, вальсам,

мазуркам), и абсолютное предпочтение, отдаваемое фортепиано, — роднят двух великих славянских музыкантов.

Еще в консерваторские годы (1888—1892) имя Скрябина привлекло внимание не только учителей и сотоварищей-студентов. Каждое выступление Скрябина-пианиста, его особенная манера фортепианного исполнительства — нервная, импульсивная, «полетная», а вместе с тем необыкновенно напевная, особенно в медленных частях, — захватывала любую аудиторию. Тогда, в эти годы, написаны были поэтичнейший фа-минорный вальс, несколько мазурок, ноктюрны. *Allegro appassionato* — предвестник великолепно развернувшегося впоследствии сонатного творчества. Этот ранний период завершается сочинением Первой сонаты. Сама юность говорит в ней порывисто, искренно — и в пламенной патетике I части, и в элегической грусти, в музыке расставания во II, и в суровом, беспокойном движении III, без перерыва переходящей в финал, где взволнованность, возбужденность сменяются трагической поступью похоронного марша. Еще в чем-то чувствуется юношеская неловкость, еще градации светотеней не достигли той степени тонкости, которая составит одну из характерных черт зрелого Скрябина. Но Первая соната — уже музыка больших чувств, творческого нетерпения, потребности искренне излить в звуках то, что накопело на душе.

К середине 90-х годов Скрябин заканчивает свой 11-й опус, включающий 24 прелюдии. Вот когда в полной мере сказывается огромный талант музыканта-поэта, безукоризненно владеющего трудным искусством инструментальной миниатюры. В прелюдиях 11-го опуса рождаются образы, предвосхищающие лирику Александра Блока. Скрябин вводит нас в мир, где царят тончайшие движения человеческой души, где на смену насыщенному драматизмом диалогу приходит мерцающий созвездиями пейзаж, где прерывистое, недосказанное признание уступает место страстному монологу. . .

Этот же круг образов и душевных состояний наполняет музыку 12 этюдов (опус 8). Она полна эмоциональных взлетов, душевных конфликтов, гневных, негодующих восклицаний. Прелюдии и этюды двух этих опусов стали первыми входить в концертный репертуар, в музыкальный быт конца столетия. Об их авторе говорили. Небольшого роста, хрупкого сложения, порывистый, очень нервный, он покорял каким-то своеобразным обаянием, в котором чувствовалась незаурядная личность. В один из приездов в Петербург Скрябин «показывался» петербургским музыкантам во главе с Римским-Корсаковым. Легко представить себе, как волновался композитор, «мимозный юноша», как его ласково называли близкие. Не склонный к комплиентам, известный прямоотой и суровостью суждений, Римский-Корсаков в своей «Летописи» высказался о Скрябине как о «взошедшей в Москве звезде первой величины».

Вскоре Скрябин познакомился с человеком, которому суждено было сыграть значительную роль и в его жизни, и в пропаганде его творчества. Им был Митрофан Петрович Беляев. Лесопромышленник-миллионщик, месяцами живший то в лесных чащобах Архангельского края, то в Лондоне, куда сплавляли строевой и мачтовый лес,— Митрофан Петрович был страстным любителем музыки. Натура деятельная, решительная, он отдал много энергии делу пропаганды русской музыки; организовал превосходно поставленное издательство; установил премии за лучшие сочинения русских композиторов; сдружившись с Римским-Корсаковым, Глазуновым, Лядовым, он стал душой кружка, главой которого был Римский-Корсаков; Беляев ввел в обиход так называемые «генеральные репетиции» симфонических концертов, на которые приглашалась публика, охотно посещавшая их. Человек с зорким взглядом в искусстве, он заметил Скрябина и решил взять над ним опеку. Энергичная помощь Беляева в качестве импресарио и издателя была как нельзя более кстати. В 1896 году Скрябин со своим новым другом совершает концертную поездку по Германии, Голландии, Франции, Бельгии. Такие турне в истории русской музыки—явление редкое. Успех у публики и у прессы повсюду был большим. Особенно горячо принимали Скрябина в Париже. Он выступал только со своими произведениями, так ясно говорившими и о его таланте, и о новых звуковых поисках, захвативших большую часть публики. Правда, и тогда уже другая часть пожимала плечами, недоумевала. Вероятно, ее смущал и непривычный, хотя и достаточно ясный гармонический язык, и своеобразие эмоционального мира композитора.

Так имя двадцатичетырехлетнего Скрябина появилось на афишах нескольких европейских стран.

Талант Скрябина мужал. К концу 90-х годов выходят в свет Вторая и Третья сонаты, знаменуя собой важный этап его творческой эволюции, приход к крупной форме. Уже во Второй сонате (1897), названной автором «Сонатой-фантазией», перед нами композитор, умеющий, подобно классикам сонатной формы, сконцентрировать идею произведения в предельно сжатой теме. Такой в «Сонате-фантазии», состоящей из двух частей, становится тема «призыва». А вслед за ней разворачивается звуковая панорама морской стихии. Ей, то ласковой, журчащей у прибрежного песка, то в ярости вздымающей волны, то рассыпающейся миллионами брызг, то мягко колышущейся в лунном серебре, и посвящает Скрябин свою музыку.

Начиная со Второй сонаты Скрябин дает основание говорить о программности этого жанра в его творчестве. Если музыка «Сонаты-фантазии» ассоциируется с картинами моря, то в нескольких последующих сонатах автор обращается в большей или меньшей степени к помощи слова.

Так, Третьей сонате (1897) предпослано подробное текстовое введение, озаглавленное «Состояния души». В I части «душа бросается... в пучину страдания и борьбы»; во II — сквозь «благоухание гармонии... просвечивает ушербленная и беспокойная душа»; в III — господствуют «любовь, грусть, смутные желания, невыразимые мысли»; в финале — «победное пение звучит торжествующе». Что может дать слушателям такая программа, наивная, не достигающая и подножия чудесной музыки? Нужна ли она, если музыка сама так предельно выразительна?

В двухчастной Четвертой сонате (1903) — одном из шедевров скрябинского творчества — музыке I части предпосланы слова: «В тумане мягком и прозрачном, вдали затерянная, но ясная звезда мерцает светом нежным». И во II части сохранен звездный образ: «Я к тебе, светило чудное, устремляю свой полет!» Отголоски пантеистической восторженности слышатся и в морских пейзажах Второй сонаты, в солнечной, дионисийской радости Седьмой, в стремлении слиться с Природой и Космосом — в Десятой, экстаичностью наполнена музыка Пятой сонаты.

Мир, куда уносится в своих сонатах Скрябин, — мир стремительных взлетов, мечтаний, волевых призывов; мир, в котором преобладает действие, а не состояние. В этом мире — от макрокосма вселенной до микрокосма одинокой человеческой души бушуют бури, в нем нет покоя, но мир этот озарен солнцем или мягким светом мерцающих звезд. Только предпоследняя, Девятая соната, утопает в мраке, озаряясь зловещими сполохами близящейся катастрофы.

К сонатам примыкают фортепианные поэмы, жанр, получивший развитие в творчестве Скрябина. Все они одночастны, и каждая развивает один какой-нибудь образ, состояние. Иногда Скрябин конкретизирует характер произведения: Трагическая поэма (1903), Поэма томления (1907). Поэма-ноктюрн (1912), поэма «К пламени» (1914), две поэмы: «Маска» и «Странность». Занимая промежуточное положение между фортепианной миниатюрой и сонатой, поэмы трактованы Скрябиным в свободной форме, дающей простор и исполнительской фантазии. Обозначение «поэма» он применял и к крупным, иной раз и многочастным оркестровым произведениям: Поэма экстаза, Поэма огня «Прометей», «Божественная поэма» — Третья симфония.

Обратимся к важнейшему разделу творческой биографии Скрябина, к его симфонической музыке.

После ряда ученических опытов, первым сочинением симфонического жанра был Фортепианный концерт (1897). Одухотворенная романтическая музыка тонко трактованной фортепианной партии в значительной мере противостоит звучанию оркестра, менее интересному, менее яркому. Тем не менее чисто

музыкальные достоинства Концерта так высоки, что он вошел в постоянный репертуар.

Скрябин пробует свои силы на чисто симфоническом поприще примерно через год. Тогда (1898) и возникает небольшая оркестровая пьеса «Мечты», одухотворенная лирической свежестью, привлекающая своим юношеским, весенним обаянием.

Первая симфония почти символично датирована 1900 годом, только что родившимся новым веком. Она поражает прежде всего своими масштабами. В ней шесть частей, хотя обычно симфонический цикл состоит из четырех. Интересную мысль высказывает Ю. В. Келдыш, рассматривая I и VI части «как разросшиеся до размеров самостоятельных частей вступление и коду-эпизод». В этом случае как бы соблюдена классическая структура с традиционной последовательностью частей. Первое монументальное творение Скрябина в целом, несвободно еще от оков, налагаемых творческой неопытностью. Но музыка каждой из средних четырех частей звучит по-скрябински одухотворенно. Высокий эмоциональный тонус с гневными кульминациями приковывает внимание в первой из них; следующая часть по настроению близка «Мечтам»; музыка IV части — типично скрябинская: легкая, стремительная, уносящаяся ввысь; и снова возвращается возбужденный, страстный накал эмоций, роднящий предпоследнюю часть симфонии со II. В финале (VI части) Скрябин обратился к хору, стихи для которого сочинил сам. Стихотворные опыты его никогда, как и в данном случае, не достигали высокого уровня. Но мысль, заложенная в них величественна, ибо речь идет о роли искусства в жизни:

В тот мрачный и холодный час,
Когда душа полна смятенья,
В тебе находит человек
Живую радость утешенья.

Призывно, как фанфара, звучат последние строки:

Придите все народы мира,
Искусству славу воспоем!

Мысль об особом предназначении искусства, о его этической природе, родившаяся в дни раздумий над Первой симфонией, проходит через многие произведения Скрябина.

Драматургический центр Второй симфонии (1902), состоящей из пяти частей — III часть, наступающая после горестного запева I и волевого, страстного напряжения II. В ней Скрябин воспевает ночную природу, упоение, радость бытия. Переключка флейт, проникновенное соло скрипки рождают почти осязаемые образы ночной природы. Вспоминаются стихи Блока:

Сердце знает, что гостем желанным
Буду я в соловьином саду...

В следующей части дана великолепная и величественная картина, ассоциирующаяся с грозой. Из раскатов, то нарастаю-

щих, то удаляющихся, возникает гордая, уверенная тема финала, построенная на интонациях I части симфонии. Торжествующая маршевая поступь завершает все произведение.

Свою Третью симфонию (1904) Скрябин назвал Божественной поэмой. Он отказался от многочисленных построений и воплотил свою идею в трехчастной конструкции, определив каждую часть названием: «Борьба», «Наслаждение» и «Божественная игра». Эти названия частей симфонии определяют, по мысли Скрябина, «...эволюцию человеческого сознания, оторванного от прошлых верований и тайн, которые оно преодолевает и опрокидывает, прошедшего через пантеизм к радостному и опьяненному утверждению свободы и единства вселенной».

Как это нередко бывает у Скрябина, манера словесного разъяснения музыки может оказаться более сложной, чем сама музыка. Борющийся и побеждающий человек, дерзновенный, бесстрашный,— такой герой постоянно влечет Скрябина. В Третьей симфонии, одном из ярчайших его творений, с наибольшей убежденностью показаны ступени раскрепощения человека, личности, через борьбу, слияния с природой — к полной свободе. «Божественная поэма» — первое крупное произведение, премьеры которого состоялась за границей, в Париже. Дирижировал Артур Никиш. Так началось пятилетнее пребывание Александра Николаевича за рубежом (1904—1909).

Жизнь в Москве не удовлетворяла его. Академический строй консерваторского быта касался не только его педагогической работы. Его упорное стремление к новым, неизведанным просторам творчества, сложность творческих концепций, сложность их формулировок, поиски и находки новых выразительных средств в области гармонии, приход к необычному типу мелодий, не укладывающихся в привычную схему, если и находило поддержку, то в довольно узком кругу музыкантов и той части публики, которая уже понимала масштабы, величие скрябинского таланта. Смерть Митрофана Петровича Беляева (1903) лишила Скрябина преданного друга, советчика, ухудшила и без того трудное материальное положение.

Год спустя, благодаря поддержке меценатки Морозовой, Скрябин уехал за рубеж и жил то в Швейцарии, то в Италии, то во Франции. Это — период его частых концертных выступлений в странах Европы и за океаном... В 1906 году он знакомится с Г. В. Плехановым. Легко представить себе, что их встречи носили необыкновенно интересный характер, ибо встречались убежденнейший идеалист, к тому времени — мистик, и первый пропагандист марксизма в России. Именно в это время Скрябин занят работой над Поэмой экстаза.

Вести о революции в России он принимает взволнованно, следит по газетам за развитием событий, внутренне готовится отразить их в музыке. В воспоминаниях Р. М. Плехановой мы находим много интересных данных. «...Александр Николаевич,

уже давно покинувший Россию и весь погруженный в свои новые музыкальные произведения, с глубоким интересом следил за героической революционной борьбой, выражая свое сочувствие революционерам». И далее, говоря о Поэме экстаза, Р. М. Плеханова пишет: «Александр Николаевич сказал нам, что музыка эта навеяна революцией, ее идеалами, за которые борется теперь русский народ, и поэтому эпиграфом поэмы он решил взять призыв „Вставай, подымайся, рабочий народ“».¹ Зная Поэму экстаза, мы понимаем, как разительно несхоже ее содержание с лозунгом, взятым из припева «Рабочей марсельезы». Но пафос борьбы, ниспровержения, стремление на волю, так ослепительно ярко звучащие в музыке, возможно, отразили атмосферу и динамику революционной эпохи.

Поэма экстаза в наиболее концентрированном виде обобщает в форме одночастной симфонии творческие мечтания Скрябина многих лет. Путь к волевому, экстатическому утверждению личности начинается с безвольной, расслабленной «темы томления» и возникающей вслед за нею «темы мечты». Впервые энергия, динамика вырываются из круга созерцательных состояний в «теме полета», взвивающейся ввысь и вовлекающей в движение погруженные в дрему и протрацию силы. Новый импульс музыка получает, когда медные инструменты вступают с «темой протеста» и «темой воли», подготавливая появление самой главной темы, «темы самоутверждения», которая, пройдя многочисленные фазы развития, дойдет в финале до сверкающей звучности «экстаза». В Поэме экстаза динамика вздымается и спадает волнами, как бы подгоняемыми «темой тревоги» с ее судорожным, прерывистым ритмом. Но от гребня до гребня динамических волн музыка нигде не обретает устойчивости. Она возникает только в последних тактах, в ликующем, солнечном звучании, завершающем это великое произведение. Можно с уверенностью сказать, что в современной Скрябину музыке нельзя найти ни одного произведения, которое могло бы сравниться по яркости оптимистического жизнеутверждения с «Экстазом», творением, обращенным к будущему и в этом смысле — пророческим.

Вслед за Поэмой экстаза Скрябин создает свое последнее завершенное произведение для оркестра — Поэму огня, или «Прометей» (1909). Скрябин посвящает экстатическую оду герою, достигшему могущества воли и самоутверждения, отважившемуся на подвиг неслыханно дерзновенный — похищение огня. Но подвиг этот свершен Прометеем не ради доблести, а во имя счастья людей, получивших огонь, а вместе с ним и силу разума и знания. Высоко ценя героя древнего мифа, Маркс писал: «Прометей — самый благородный святой и мученик в философском календаре».

¹ Плеханова Р. М. Воспоминания. В сб. «А. Н. Скрябин», с. 65—66.

По мысли Скрябина, музыка «Прометея» складывается из множества отдельных тем, подобно темам в «Экстазе», имеющим самостоятельное образное значение. Но в процессе непосредственного слушания музыки уловить их почти невозможно: звуковые массивы огромной насыщенности ошеломляют мощью оркестра, к которому кроме солирующего фортепиано и органа добавлен хор, поющий без слов. Кроме того, Скрябин решил воздействовать на аудиторию помимо музыки еще и светом, специально обозначив в партитуре моменты вступления, изменения интенсивности освещения зала разными цветами. Идея похищения огня достигает в «Прометее» «материализации», как первый опыт создания «светомузыки», в наши дни получившей широкое распространение.¹

Творческий путь закончен. Его последний этап — наиболее трудный, как будто он пролегает сквозь скалы и кручи к вершине, озаренной огнем Прометея. В последних фортепианных поэмах, в пяти прелюдиях, завершающих поиски в этом жанре, в двух танцах — «Гирлянды» и «Темное пламя», — Скрябин говорит языком наиболее сложным, музыка звучит иступленно, в атмосфере перенапряженных эмоций.

... Жизнь Скрябина оборвалась на 44-м году, когда великий мечтатель набрасывал первые контуры своего замысла «Мистерии», произведения, рассчитанного на грандиозный исполнительский состав, адресованного десяткам тысяч слушателей и имеющего своей целью изменить ход истории, сделать жизнь счастливой для всех людей. В этом замысле сплелись устремления гуманиста и туманные прорицания теософов, воля человека, самозабвенно преданного идее служения человечеству, и беспомощность идеалиста перед лицом жизненной, социальной реальности. Страстно мечтая о переустройстве мира, Скрябин мог отдать великому делу только то, чем владел, что в его представлении было могущественнейшим оружием, — свою музыку.

Скрябин умер в апреле 1915 года. Проживи он еще два с половиной года, он был бы свидетелем Октября. А может быть — не только свидетелем. . .

30 июля 1918 года Владимир Ильич Ленин подписал декрет о сооружении памятников наиболее выдающимся деятелям культуры и искусства. Среди них было и имя Александра Николаевича Скрябина.

¹ В Казанском авиационном институте очень энергично развивается деятельность общества «Прометей», посвященная проблемам объединения музыки и света при помощи современных средств техники.

Сергей
Рахманинов

1873—
1943

Музыка Рахманинова неизмеримо более сложна, чем кажется тем, кто привык считать сложной только ту музыку, которая нелегко, не сразу воспринимается и требует усилий, чтобы перешагнуть пресловутый порог диссонансов. Наивные люди, считающие диссонанс виновником всех бед музыки XX века, убеждены: как только преодолен порог непривычных звучаний, музыка тотчас же раскроет перед ними все ценности — красоты, глубины, меру таланта и своеобразия. Для них Рахманинов — явление несложное. В самом деле — прожив почти половину двадцатого века, Рахманинов так и не поддался соблазнам модернизма. И если в последних его опусах язык заметно «полевел», то левизна эта в сравнении с языком большинства его наиболее прославленных современников — детская игра. Отсюда пренебрежительное отношение к Рахманинову музыкальных снобов, «элиты», авангардистов, в разных формах и масштабах высказываемое на протяжении полувека. При жизни Рахманинова нещадно бранили за три «греха»: старомодность, отсталость, салонность.

Б. В. Асафьев в статье о Рахманинове приводит интересное высказывание композитора: «Не хочу ради того, что я считаю только модой, изменять постоянно звучащему во мне, как в шумановской

фантазии тону, сквозь который я слышу окружающий меня мир».

Сложность, о которой применительно к Рахманинову идет речь, и заключается в соотношениях эпохи, «канонизированных» норм ее выражения в музыке и индивидуального стиля Рахманинова, шедшего избранным им путем без оглядки на такие крупные явления музыкальной современности, как Дебюсси, Равель, Рихард Штраус и другие — вплоть до Арнольда Шёнберга.

Прав ли Рахманинов, считавший, что во всем, что претило его эстетическим идеалам, его «тону», повинна мода? Мы знаем, что в этом Рахманинов был неправ, что многое, родившееся в искусстве XX века, обусловлено значительно более серьезными закономерностями, чем прихоти непостоянной властительницы вкусов. Но речь о другом. Были ли основания упрекать Рахманинова в старомодности? И да, и нет. В любом виде искусства нет и не может быть художника, свободного от связей с традициями. Вопрос о том, что одни ощущают их как ярмо, мучительно угнетающее их творческую свободу; другие — радостно воспринимают связи с великими предшественниками и продолжают проложенный ими путь в направлении, наиболее отвечающем собственным творческим устремлениям. Они испытывают в меньшей мере радость и полноту творческого подвижничества, убежденные, что и на этом пути можно не только «обозреть» явления жизни, но и претворить их в музыку, способную взволновать и увлечь современников правдивостью, высоким строем помыслов, совершенством эстетической формы. То, что Рахманинов ощущал большую близость с Чайковским, Римским-Корсаковым, — если речь идет о характере мелодического и гармонического языка, — чем со Скрябиным последних опусов или Равелем, вряд ли может считаться признаком его «старомодности». Вот перед нами два великих поэта: Блок и Маяковский. Можно ли судить о «старомодности» Блока на том основании, что его поэтическая техника ближе к традициям Пушкина, Тютчева, Фета, бытового романса, чем «лесенке» Маяковского? «Стихи о России», «Скифы», «гармонией стиха» не порывают с пленительными тайнами «Снежной маски», «Соловьинного сада» или «Итальянских стихов». И в «Двенадцати» слышатся отголоски пушкинской мелодии, а в поэме «Возмездие», сочетающей детальность газетного репортажа с философским осмыслением событий многих лет, неустанно бьется ритм пушкинского четырехстопного ямба.

Рахманинов принадлежал к той породе музыкантов, которые убежденно считали мелодию важнейшим элементом музыки, наиболее гибко проникающим в глубь явления и наиболее точно воссоздающим самые существенные его черты. Но воссоздающим так, что слушателей захватывает и правдивость отражения, отображения действительности, и специфическая манера одно-

голосного изложения, доставляющая особую эстетическую радость. Манеру эту в просторечии называют мелодичностью.

Наделенный огромным мелодическим талантом, Рахманинов щедро отдавал его любому жанру. Достаточно вспомнить темы каждого из четырех фортепианных концертов, оперу «Алеко», его романсную лирику, фортепианные прелюдии и «Этюды-картины», чтобы вновь убедиться в том, как могуществен в своей выразительности неисчерпаемый мелодический ток рахманиновского творчества.

Яркая эмоциональность его музыки — черта, унаследованная от Чайковского, в сочетании с образностью и красотой мелодического высказывания (не говоря о других, не менее совершенных элементах его композиторского почерка), и сделали музыку Рахманинова доступной, легко воспринимаемой и понимаемой. Это и ввело его музыку в очень широкий круг не только профессиональных музыкантов, но и любителей.

В годы, когда модничанье и фатовство выдавались за доподлинно современное направление в искусстве, Рахманинов искренне и очень взволнованно говорил своей музыкой о том, что на душе. А на душе бывало и радостно, и мрачно, и задумчиво, и мечтательно. Как в жизни.

В музыке Рахманинова звучало только то, что вырывалось из глубины души и достигало клавиатуры, нотных страниц, а затем — концертных зал, рождая мгновенный отклик людей, способных непосредственно отзываться на музыку. Таких людей — большинство. Именно отсюда популярность Рахманинова.

У него нет ни «Времен года», ни «Детского альбома», ни «Ната-Вальса», ни «Маленьких лебедей», сыгравших заметную роль в развитии домашнего музицирования, в облагораживании музыкальных вкусов. Но то из его творчества, что было по силам, — Прелюдии до-диез минор и соль минор, Элегия, «Сирень», «Полишинель», Полька и многое другое — постоянно звучало и звучит в домашнем и «вечериночном» быту.

Отсюда, по-видимому, и берет начало легенда о «салонности» Рахманинова. В каких же «салонах» звучала его музыка? Кто они, эти любители «салонной музыки»? Назовем только несколько имен; Чайковский, Лев Толстой, Чехов, Репин, Станиславский, Шаляпин, Горький. Здесь названа только небольшая группа поклонников композиторского дара Рахманинова, в свою очередь — поклонника каждого из них.

О композиторском таланте Рахманинова нельзя сказать: он развивался. Нет, он вспыхнул как костер. В юные, первые консерваторские годы, отданные преимущественно пианизму, талант как бы выжидал, когда музыкант человечески созреет. Затем — взвилось пламя костра. А дальше — сама жизнь, эпоха, богатства душевного мира Рахманинова поддерживали творческое горение, и пламя, захватывая все более широкий простор,

вздыхалось все выше. Но дважды пламя угасало. В первый раз на три года, во второй — на десять лет. Две эти катастрофы сыграли огромную роль в биографии композитора.

Вслушиваясь в музыку Рахманинова, вчитываясь в воспоминания современников, в его письма, видишь перед собой натуру необыкновенно цельную, чистую, строгую почти до суровости. Творческая биография и биография личная сплетаются у Рахманинова часто самым трагическим образом начиная с детских лет и до последнего жизненного рубежа...

Вряд ли можно выводить трагедийную линию в его творчестве, а линия эта — одна из основных — из сплетений душевных травм, неудач, минуя факты и факторы социальной жизни трагически напряженной эпохи «безвременья». Но неверно было бы игнорировать и цепь «ударов судьбы» в годы интенсивного процесса становления личности композитора.

Представитель старого дворянского рода, Рахманинов провел ранние годы в доме с убывающим год от года достатком, в семье, атмосфера которой делалась все более напряженной. Музыкальные способности, унаследованные, по-видимому, от деда и отца, определили его путь в Петербургскую консерваторию. Там дарование мальчика не было разгадано. Помощь двоюродного брата, Александра Зилоти, любимого ученика Листа, пришла своевременно: он оценил способности двенадцатилетнего музыканта и определил его в Московскую консерваторию в класс Н. С. Зверева, взявшего на себя все заботы и расходы по его дальнейшему воспитанию. Годы, проведенные в доме и классе Зверева, наполнены непрерывными точно регламентированными занятиями, выработавшими в Рахманинове строжайшую дисциплину, высокую культуру труда. Здесь, в классе Зверева, заложены были основы рахманиновского пианизма, получившего на старшем курсе консерватории артистическую «шлифовку» у Александра Зилоти. Занятиями по композиции руководили Танеев и Аренский. Культ Чайковского царил повсеместно в Московской консерватории, а в классах Танеева и Зверева — особенно.

В возрасте 14—15 лет Рахманинов пишет несколько фортепианных пьес, в том числе «Мелодию», сохранившую свою поэтическую привлекательность до наших дней. С начала 90-х годов появляются зрелые произведения в разных жанрах: Первый фортепианный концерт, опера «Алеко», «Элегическое трио» памяти Чайковского, симфоническая поэма «Утес», первые романсные опусы, включающие такие шедевры, как «Не пой, красавица», «В молчаньи ночи тайной», «Полюбила я на печаль свою».

Двадцатилетний Рахманинов горячо принят публикой Большого театра в вечер первого исполнения «Алеко». В этот вечер состоялись две премьеры: первой оперы Рахманинова и «Иоланты» — последней оперы Чайковского, как бы символизировавшая эстафету поколений...

Нежданная катастрофа разразилась весной 1897 года в связи с премьерой Первой симфонии. Движимый лучшими чувствами, всемерно симпатизируя молодому композитору, А. К. Глазунов взялся познать Петербург с его симфонией. Избегая ненужной «хрестоматийности», следует сказать, что дирижирование отнюдь не было сильнейшей стороной деятельности знаменитого композитора.

Симфония провалилась. Критики, особенно Ц. Кюи, проявили беспощадность. Но самым жестоким критиком оказался автор. Понимая, что вялое, аморфное дирижирование без динамических оттенков, в замедленных темпах исказило смысл, характер музыки, Рахманинов тем не менее обрушивает на самого себя чудовищно несправедливые упреки. Неудача эта привела к самому страшному: композитор утратил веру в себя. Вот отрывок из его письма Б. В. Асафьеву: «После этой Симфонии не сочинял ничего около трех лет. Был подобен человеку, которого хватил удар и у которого на долгое время отнялись и голова, и руки... Симфонию не покажу и в завещании наложу запрет на смотрины...»¹

Из состояния крайней апатии Рахманинова выводит предложение С. Мамонтова, мецената, владельца оперного театра, занять место дирижера. Так в 1898 году начинается дирижерская деятельность, еще одно проявление универсальной музыкальной одаренности Рахманинова.

Выход из душевного кризиса ознаменовался созданием Второго фортепианного концерта, посвященного врачу-гипнотизеру Н. Н. Далю в благодарность за необыкновенную чуткость, проявленную им в трудный период жизни Рахманинова. Как бы наверстывая годы творческой апатии, композитор вступает в пору интенсивного созидания музыки начиная с первых лет нового века. Кантата «Весна», виолончельная соната, Десять фортепианных прелюдий, две оперы («Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини»), 27 романсов сочинены композитором между 1900 и 1905 годом.

И дальше, в течение двенадцати лет, не ослабевает поток творчества. В это же время разворачиваются гастрольные поездки, приносящие триумфальное признание его пианистического таланта. В 1904 году Рахманинов становится дирижером Большого театра, завоевывая сразу же непоколебимый авторитет. Уже в то время его тревожат мысли, сформулированные через много лет: «Я никогда не мог решить, каково мое подлинное призвание — композитор, пианист или дирижер. Бывают моменты, когда мне кажется, что следовало бы быть только композитором, иногда я думаю, что я только пианист. Теперь, когда прожита большая часть жизни, меня постоянно мучает

¹ Воспоминания о Рахманинове. М., 1957, с. 260.

мысль, что, разбрасываясь по разным областям, я не нашел своего подлинного призвания».

Так несправедливо великий музыкант оценивает счастливое свойство своего дарования, его поразительную многогранность. Повторяем: Рахманинов — сложная натура. Уже в самых ранних его сочинениях можно услышать ту манеру непосредственного, открытого выражения чувства, которая присуща Глинке, Шуберту, Чайковскому. Все, близко знавшие его, единодушны в высокой оценке его душевных качеств, среди которых чистота, правдивость, принципиальность отмечаются особо. Но в свой душевный мир Рахманинов за всю жизнь впустил считанных людей.

Романтик по духу, он в жизни избегает романтической позы, не ищет сочувствия, сопереживания. Но в музыке он взволнованно, всегда искренне говорит об окружающем его мире. Даже в самой импульсивной динамике он не теряет контроля над собой, его не захлестывает темперамент, хотя и в музыке его и в игре нередко бушует пламя. И происходит это от потребности во имя музыки повелевать собой, так же как оркестром и сценой.

Необщительный в быту, раскрывающийся только в самом узком кругу, Рахманинов испытывал жгучую потребность в общении с людьми, с массой людей и осуществлял он это только в своих выступлениях за роялем или дирижерским пультом.

К своим концертам Рахманинов относился как к празднествам. В этом была не только понятная в жизни каждого артиста потребность успеха, а нечто большее и более глубокое: «Отнимите у меня концерты, и тогда мне придет конец», — говорил он своим близким друзьям.

Гениальный пианист, наследник традиций Листа, Рубинштейна, Рахманинов захватывал аудиторию страстностью исповеди и проповеди, вытекающих из свойств и особенностей его личности. Его фортепианные концерты — «музыкальные романы», глубиной, обаянием, типично русской духовной атмосферой напоминающие страницы Толстого, Чехова, полотна Левитана, стихи Надсона, Бунина, Тютчева...

В своих воспоминаниях Мариэтта Шагинян касается одной из самых важных проблем, говоря о Рахманинове, как выразителе своей эпохи: «Глубоко современное понимание того, что такое раскрытие в музыке своего общества, запросов и характера человека своей эпохи. Повесть в звуках об историческом перепутье, о чеховском безвольном интеллигенте, который тоскует по действию, по определенности и не умеет найти исхода внутренним силам». И дальше Шагинян чутко отмечает, что выход был найден «в великой сердечной человечности, в той любви к прекрасному в человеке, которая и движет борьбой за лучшую жизнь для него».

В каждом из четырех концертов — овеянном юношеской романтикой Первом (1891), самом пышном, сверкающем и задум-

шевном Втором (1901), чарующем изысканной поэтичностью Третьем (1909) и более суровом Четвертом (1926), а особенно во Втором и Третьем — раскрываются наиболее полно лучшие черты рахманиновского таланта; этим концертом он в большей мере обязан мировой славе. Обращает на себя внимание то, что в финалах концертов звучит музыка ярко оптимистическая, по-особенному контрастирующая со многими рахманиновскими произведениями драматического и трагедийного характера. А трагические настроения сказываются в музыке Рахманинова так часто, что естественно возникает мысль о наличии «трагедийной» линии в его творчестве. Линия эта начинается с Юношеской симфонии, в которой написана только первая часть.

Суровыми драматическими красками выражено содержание ранней симфонической поэмы «Князь Ростислав», навеянной образами поэмы А. К. Толстого. Темный колорит преобладает в трех операх Рахманинова начиная с «Алеко» (1892). Тема трагического одиночества раскрыта в оркестровой фантазии «Утес», образный строй которой навеян стихотворением Лермонтова и рассказом Чехова «На пути». Эпиграфом к Первой симфонии Рахманинов взял ту же цитату из Евангелия, которая значит в начале «Анны Карениной»: «Мне отмщение и Аз воздам». В 1892 и 1893 годах написаны два Элегических трио, из которых второе посвящено памяти Чайковского. Трагически насыщены Музыкальный момент си минор (1896), романсы начала 900-х годов — «Судьба» на стихи Апухтина и на тему Пятой симфонии Бетховена и — «Над свежей могилой» на стихи Надсона. В 1909 году возникает симфоническая поэма «Остров мертвых», навеянная одноименной картиной Арнольда Беклина. Наконец, все четыре крупные произведения, сочиненные в США — фортепианные Вариации на тему Корелли (1931), Рапсодия на тему Паганини для фортепиано с оркестром (1934), финал Третьей симфонии (1936) и Симфонические танцы (1940) — включают и разрабатывают тему средневековой похоронной секвенции «Dies irae».

Так прослеживается постоянное творческое тяготение композитора к трагедийным темам начиная с 90-х годов прошлого века и до последних лет жизни. Каким же событиям сопутствует музыка Рахманинова? Что в жизни русского общества накладывало такую трагическую печать на душевный мир композитора? Лучше всего на это ответят блоковские строки из «Возмездия»: «В те годы, дальние, глухие, в сердцах царили сон и мгла: Победоносцев над Россией простер совиные крыла». А за этими годами вослед — разгул реакции после 1905 года, разлад в стане русской интеллигенции. Затем — первая мировая война и ура-патриотический угар, ненавистный Рахманинову и его ближайшему окружению; Февральская и Октябрьская революции, непонятые им и, наконец, двадцать пять лет эмиграции. Вот тот социальный фон, на котором проходят образы, идеи,

эмоциональные состояния, людские судьбы, отраженные музыкой Рахманинова.

Но в эти же годы рождается протест, перерастающий в великий народный гнев против удушения личности, против бесправия, против самодержавия. В эти годы В. И. Ленин создает «Союз борьбы за освобождение рабочего класса». Все самое прогрессивное, что было в русском обществе, примыкает или сочувствует движению, ведущему к созданию марксистской партии.

В небе, затянутом тучами, возникают островки лазури, вселяя надежду, умножая силы тех, кто борется; мужает вера в свои силы, вера в то, что «из искры возгорится пламя». Это свежее дыхание жизни Рахманинов чутко улавливает, отражая в своей музыке то, что восстает против мрака и зла. «Познай, где свет,— поймешь, где тьма»,— писал Блок в Прологе к «Возмездию».

«Весна идет, весна идет!» Впервые это чувство весеннего обновления жизни зазвучало в романсе «Весенние воды» (1896) на стихи Тютчева. Затем — в маршевой поступи, завершающей финал Второго концерта (1901). Как бы откликаясь на радостный возглас «Весна идет!» — в кантате «Весна» (1902) в полнозвучном, полноводном хоре разлились стихи Некрасова: «Идет, гудет зеленый шум!» Год спустя возникают десять прелюдий. Одна из них, ре-мажорная, заморозила Репина. «Озеро в весеннем разливе. . . весеннее половодье» почувствовал, увидел великий художник.

Рядом — другая прелюдия — ми-бемоль-мажорная, родственная по характеру этюдам Шопена. И в си-бемоль-мажорной и в соль-минорной прелюдиях вздымаются фанфарные кличи, звучат маршевые ритмы, зовущие за собой в цветущий мир, который существует, но путь к которому труден. Эти образы и эмоциональные состояния близки Второй симфонии, написанной в 1906 году и впервые исполненной спустя два года. Обаянием русского пейзажа напоены страницы вступления и III части симфонии. Драматические коллизии I части как бы рассеиваются в задоре маршевой музыки II и полнокровном, широком раздолье финала.

Вторая симфония — одно из самых народных по духу произведений Рахманинова, возможно, возникла под влиянием дум, вызванных событиями 1905 года. В самой музыке — вера в будущее.

Подобно Чайковскому, Рахманинов постоянно размышляет о человеческой жизни, судьбе, смерти. Темы эти, воплощенные в разных произведениях, объединяются в одной из самых сложных партитур композитора — «Колокола», — поэме для оркестра, хора и солистов на стихи Эдгара По в переводе Бальмонта (1913). Рахманинов относился к «Колоколам», как к самому любимому произведению. В нем композитор выразил все то —

и светлое и мрачное,— что радовало его и томило. В четырехчастной композиции запечатлелись серебряный звон весенней поры жизни; золотой свадебный звон; медный, тревожный гул набата и «железный скорбный звук» похоронного перезвона колоколов. Рядом со Вторым и Третьим концертом «Колокола» — одна из высших точек творческого пути Рахманинова.

Годы перед первой мировой войной насыщены не только сочинением музыки, но и многочисленными концертными поездками по европейским странам и по всей России, включая такие города, как Курск, Орел, Кишинев, Полтава, Екатеринодар, Варшава, Минск, Казань, Киев. Это годы тесной дружбы с Шаляпиным, встреч за роялем с Неждановой, Собиновым, Кошиц — артистами, ставшими первыми интерпретаторами романсов Рахманинова, основоположниками исполнительского стиля, во многом выработанного совместно с композитором. В романсах Рахманинова отразилось богатство русской поэзии от Пушкина и Лермонтова до Брюсова, Бальмонта, Северянина и Блока. Из 80 романсов только шесть написано на стихи зарубежных поэтов: Гёте, Гейне, Гюго.

Как в фортепианной музыке, так и в романсах, Рахманинов выступает поборником ярко концертного характера исполнения. Справедливо указывают некоторые исследователи его творчества на то, что Рахманинов — одно из самых ярких явлений русского исполнительского Возрождения, рядом с Шаляпиным, Качаловым, Комиссаржевской. В результате нескольких зарубежных гастролей имя Рахманинова, пианиста и дирижера, становится все более известным в странах Европы и США.

Вскоре после Октябрьской революции, в конце ноября 1917 года, Рахманинов с семьей, с разрешения Советского правительства выехал за границу, сначала в Швецию, затем в Данию и в ноябре 1918 года — в Америку. Здесь развернулась многолетняя концертная деятельность великого русского музыканта. Очень скоро Рахманинов завоевывает положение первого пианиста мира. Каждое его выступление становится событием. Больше всего он играет свои произведения. Особенно часто — Второй концерт, а в сольных программах — Прелюдии, Этюды-картины, Музыкальные моменты и музыку других композиторов: Скрябина, Метнера, Бетховена, Шумана, Шопена, Листа, Брамса, Грига.

Идут годы. Они умножают славу величайшего пианиста. Рахманинов, как прежде, в годы учебы у Зверева, каждый день по многу часов проводит за роялем. Он образец высокого артистического профессионализма. Несмотря на успехи, восторженный прием любой аудитории, на полное благополучие в семье, все время какой-то червь подтачивает его, не давая покоя. Где бы он ни обосновался — в Америке, Франции или Швейцарии, он вкладывает много сил, чтобы создать обстановку, даже по возможности — пейзаж, напоминающий родные, русские

просторы. По-прежнему любимые деревья — березы, любимый запах — «дымок» костра. А люди? При бесконечном множестве знакомых, калейдоскопе встреч, за редчайшими исключениями, близкие люди, друзья — люди из России. Идут годы. А композитор Рахманинов молчит. Только через девять лет он находит в себе силы привести в порядок давние наброски Четвертого концерта и довести его до конца. Первое же новое произведение, написанное в разлуке с родиной — Три русские песни для хора и оркестра. Это ли не знаменательно! Первую из них он записал с напева Шаляпина — «Ах, ты, Ванька», вторую — «Белилицы, румяницы вы мои» — пела ему известная исполнительница русских песен Н. Плевицкая; третья была с детства знакома — «Через речку, речку быстру».

После нового перерыва в пять лет, Рахманинов обращается к многократно использованной разными композиторами, в том числе и Листом, испанской песне «Folia», и пишет на эту тему цикл фортепианных вариаций, сомкнутых в форму, близкую рапсодии. Еще через три года появляется одно из самых значительных сочинений Рахманинова, его «Рапсодия на тему Паганини» для фортепиано с оркестром. 24 вариации на широко известную ля-минорную мелодию Каприса Паганини могут быть названы Пятым концертом Рахманинова. Могут быть названы они и симфонической поэмой, особенно после того, как великий русский балетмейстер Михаил Фокин с ведома Рахманинова создал балетный сценарий, подробно раскрывающий сюжетную драматургию рахманиновской партитуры и одобренный композитором. Трагедия великого артиста, окруженного завистью, сплетнями, интригами, умирающего в одиночестве, ищущего в последние минуты защиты у своей скрипки, эта трагедия очень волновала Рахманинова, принявшего неожиданно активное участие в судьбе фокинского балета.

Особое место в наследии Рахманинова занимает его Третья симфония, произведение, в котором с трагической силой раскрывается тема тоски по родной земле. Эпические, бородинские интонации звучат в ее главной теме. Пленительный рахманиновский «восток» дан гирляндой ниспадающих секвенций, мелодическое зерно которых близко побочной теме I части Шестой симфонии Чайковского. В III, финальной части вступает движение быстрого марша, на смену которому врывается резко звучащее фугато на упоминающуюся уже тему «Dies irae». Повелительным жестом композитор как бы отгоняет наваждение и подчеркивает то светлое, могучее, что заключено в русской плясовой попевке. Ее развитие придает музыке образную яркость и характер русского молодечества, в круг которого вовлекается и начальная тема симфонии, поднятая ввысь, на уровень кульминации торжественной и горделивой. Все авторы, писавшие о Рахманинове, сходятся на том, что Третья симфония — произведение автобиографическое, что постоянная мысль о России не давала

покою человеку, всеми корнями, средой, воспитанием, творчеством неразрывно связанному с родиной. Он писал: «Уехав из России, я потерял желание сочинять. Лишившись родины, я потерял самого себя. У изгнанника, который лишился музыкальных корней, традиций и родной почвы, не остается желаний творить, не остается иных утешений, кроме нерушимого безмолвия нетревожимых воспоминаний».

Последнее произведение — Симфонические танцы, состоящие из трех частей. Танцевальное движение взято композитором очень условно, ибо не танец, а душевные состояния дня, сумерек и полночи привлекают его мысли. Подобно другим сочинениям последних лет, Симфонические танцы заключают в себе глубоко трагические страницы.

В дни, когда началась Великая Отечественная война, Рахманинов особенно остро ощутил связь со своим отечеством. Концерты в пользу Красного Креста, чеки на крупные суммы, врученные советскому консулу в Нью-Йорке, — такова та конкретная помощь, которую он стремился оказать родной земле в трудное для нее время. Тревога о судьбах родной земли вторгалась в жизнь великого русского музыканта в его последние годы, дни, часы.

...Есть композиторы, мысль о которых рождает ощущение вины, неоплаченного долга; это те, чья музыка высоко ценится, но мало исполняется. При мысли о Сергее Васильевиче Рахманинове совесть чиста. Он любим. Его музыка звучит постоянно. В концертах ли или в домашнем быту, она радуется своей поразительной красотой, волнует нескончаемым потоком образов, понятных всем, но особенно близких каждому, кто приник устами и сердцем к роднику русской культуры.

*Игорь
Стравинский*

1882—
1971

В те годы, когда, пройдя сквозь бурю 1905 года, вступив в свою «беспокойную старость», Римский-Корсаков писал «Золотой петушок», оперу-памфлет, высмеивающую тупость русского царизма, когда Глазунов приблизился вплотную к заключительному этапу своего творческого пути, а Скрябин заканчивал Поэму экстаза, в концертных программах и в прессе появилось новое имя — Игорь Стравинский. Он вошел в XX век восемнадцатилетним юношей, принадлежавшим к семье и среде, непосредственно связанной с музыкой. Его отец — Федор Игнатьевич Стравинский — был одним из «столпов» Мариинского театра. Исполнитель большей части басового репертуара, он обладал высокой техникой актерского перевоплощения, а широкая музыкальная образованность ставила его на голову выше большинства сотоварищей по сцене.

В большой квартире на Крюковом канале, совсем обок театра, часто собирались интересные люди: Римский-Корсаков, балетмейстер Петипа, нередко — Достоевский, товарищи хозяина по театру, художники, представители других искусств. Дети на «взрослую» половину не допускались. Музыка, разумеется, была в семье Стравинских в чести. Но, может быть, именно потому на детские

занятия музыкой не обращали внимания. Ученица Рубинштейна Кашперова обучала Игоря игре на фортепиано. Попытки импровизации осуждались, ибо на них уходило время, отнятое у этюдов Черни.

Уже позади осталась гимназия; Стравинский стал студентом юридического факультета университета, а музыка находилась где-то в стороне. То, что он сочинял, оставалось «вещью в себе», не вступая ни в какие контакты с внешним миром. В университете Стравинский близко сошелся с Владимиром Николаевичем Римским-Корсаковым — сыном композитора. Вскоре представилась возможность показаться знаменитому музыканту. Тот отнесся внимательно к сочинениям начинающего композитора, но, будучи человеком прямых суждений, высказал их в самой категорической форме. Речь шла именно о том, что показывалось, а не о даровании, которое Римский-Корсаков, по-видимому, оценил достаточно высоко. Начисто отсоветовав поступать в консерваторию, Римский-Корсаков предложил периодически просматривать все то, что будет сочинять Стравинский. Так Стравинский стал учеником одного из величайших музыкантов. О том, как именно велись занятия, мы знаем очень мало. Эти встречи не обставлялись никакой таинственностью. Просто никто третий на них не допускался. Естественно, что Стравинский находился под влиянием своего учителя и его соратников по Могучей кучке.

В Первой симфонии Стравинского, исполненной в 1907 году, легко заметить следы воздействия монументальной манеры письма Глазунова. Так начался «ранний» Стравинский.

Уже в следующем произведении — вокальном цикле «Фавн и пастушка» на стихи Пушкина — Стравинский «отведал запретный плод», каким тогда казались тонкие, акварельные звучания, идущие от Дебюсси. И в последовавшем за «Фавном и пастушкой» Фантастическом скерцо явно сказывалась импрессионистская манера трактовки звуковой палитры. Равно как и в другой симфонической поэме «Фейерверк», само название которой ассоциируется с зрительными впечатлениями.

Следует напомнить, что русская школа, а особенно Римский-Корсаков, Мусоргский и Бородин, были для французских композиторов конца XIX века «землей обетованной», что, в частности, Дебюсси знал, изучал русскую музыку и немало его открытый связано с ее влиянием. Поэтому многое, воспринятое у французов, было в какой-то степени взято Стравинским «из вторых рук».

Его потрясла смерть Римского-Корсакова (1908), к которому он относился с сыновней любовью. Памяти учителя он посвятил Траурную песню для оркестра. Судьба этого произведения трагична. Исполненное только один раз, оно исчезло. Ни партитуры, ни оркестровых партий до сих пор обнаружить не удалось.

Событием, определившим целый этап в жизни Стравинского, стало знакомство с С. Дягилевым, человеком, посвятившим себя делу пропаганды русского искусства. Возглавив журнал и кружок, известные под названием «Мир искусств», Дягилев считал, что существует несоответствие между ценностью и значением русской художественной культуры конца XIX — начала XX века, с одной стороны, и ее популярностью на западе — с другой. По его инициативе организуются в Париже «русские сезоны»: симфонические, оперные, балетные. Глубоко ценя русскую художественную культуру от икон Рублева и до живописи, театра, музыки своих современников, Дягилев организует выставки, собирает великолепные оперные и балетные коллективы, знакомит парижан и космополитическую публику театров Парижа с искусством Шаляпина, Ершова, Анны Павловой, Карсавиной, Нижинского. Он «открывает» Михаила Фокина и покоряет публику и прессу поставленными Фокиным в «Князе Игоре» Половецкими плясками. Чтобы еще выше поднять престиж русского балета, по мнению Дягилева, нужен балетный спектакль — яркий и причудливый, нужно, иначе говоря, показать в Париже русскую балетную сказку. Но не показывать же «Конька-Горбунка» с музыкой сомнительных достоинств, с обветшалой хореографией полувековой давности. Фокин предлагает Лядову, чьи партитуры «Волшебного озера» и «Кикиморы» обворожили своей изысканной фантастикой, тонко разработанное либретто на сюжет «Жар-птицы». Конечно, Лядов написал бы и «Жар-птицу», если бы не неодолимая лень, донимавшая его большую часть жизни. Лядов согласился и... подвел. Времени оставалось совсем мало. Положение сложилось безвыходное. Тогда Дягилев вспомнил о Стравинском. Риск был велик. Но в Стравинского Дягилев уверовал.

25 июня 1910 года — точная дата начала мировой славы Игоря Стравинского, дата премьеры «Жар-птицы» на сцене парижской Гранд Опера. Традициями «позднего Римского» пронизана вся партитура балетного первенца Стравинского. И «Кашей Бессмертный», и «Золотой петушок» дают о себе знать. И вместе с тем это уже Стравинский, ошеломивший невероятной красочностью тембровой палитры, ослепивший поразительной ее яркостью.

В следующем году — «Петрушка». Этот балет Стравинский пишет на либретто Александра Бенуа. Незримо здесь присутствует и Блок с его «Балаганчиком», с Пьеро — родным братом Петрушки, с картонной невестой, напоминающей Балерину, героиню балета, в которую трагически влюблен Петрушка и из-за которой он и гибнет от удара сабли кривоногого Арапа.

За год, отделяющий «Петрушку» от «Жар-птицы», композитор освобождается от сковывавшей его оболочки-кокона. Здесь он уже целиком Стравинский. Здесь все ново: и улично-балаганский «низменный» фольклор, и новые, никем до него не исполь-

зованные приемы оркестровки, и свободное многоголосие, в основе которого сочетание не только нескольких мелодических линий, но целых пластов, включающих гармонические комплексы, каждый из которых окрашен иной тембральной гаммой. В «Петрушке» Стравинский заговорил на музыкальном языке, буквально неслыханном и вместе с тем понятном каждому благодаря его остротеатральной образности, национальным истокам, непосредственно вытекающим из русского музыкального быта 30—40-х годов XIX века.

Летом 1913 года в Париже разразился «грандиозный театральный скандал», как дружно писали газеты. Виновником был Игорь Стравинский, поводом же для скандала — балет «Весна священная», носивший подзаголовок «Картины языческой Руси». Интерес к дохристианскому периоду истории славянских народов привел к появлению полотен Н. Рериха, оперы «Млада» Римского-Корсакова, замысла балета «Ала и Лоллий» Прокофьева. Но ни одно из названных произведений не взбудоражило так, как «Весна священная». Стравинский исходил из попевок, близких древнейшим образцам русских, украинских, белорусских обрядовых песен и наигрышей, возможно, восходивших к подлинным «веснянкам», звучавшим по берегам Днепра, Десны, Березины и во времена незапамятные. Мы располагаем сведениями о том, что в поместье Устилуг на Волыни Стравинский записывал старинные песни, кто знает сколько поколений передававшиеся из уст в уста.

Композитор воскрешает в музыке первозданную суровость обычаев племени, возглавляемого Старейшим-Мудрейшим, возрождает обряды весенних гаданий, заклинаний сил природы, сцену умыкания девушек, древнейший обряд Поцелуя земли, величание Избранной и, наконец, орошение земли ее жертвенной кровью. Музыка «Весны священной» насыщена такой напряженной, стихийной силой диссонансов, которая никогда еще не возникала в партитуре ни одного композитора. Большое место в музыке «Весны» занимают политональные построения. Сложность гармонического языка, усугубляемая изощренностью ритмов, непрестанно меняющих свои очертания, как полыхающее пламя, сплетающиеся мелодические потоки, — все это производит впечатление какой-то первобытной дикости, мира прапредков, в котором природа и человек нераздельно едины.

В скандале, вспыхнувшем в вечер премьеры, поначалу винили Стравинского, но музыка «Весны» была реабилитирована, когда, исполненная в симфоническом концерте, она вызвала овации. Значительную долю вины следует адресовать Вацлаву Нижинскому, талантливейшему танцовщику, лишенному, однако, балетмейстерского дара и опыта.¹ Позже один из критиков писал:

¹ Неудача сопутствовала и дальнейшим попыткам инсценирования «Весны», предпринимаемым разными балетмейстерами. Очевидно, при гениальной музыке «Весна священная» как произведение балетного жанра грешит вялой,

«Парижская премьера «Весны священной» вспоминается как что-то очень значительное, как битва под Ватерлоо, как первый полет воздушного шара».

В каждом из первых трех балетов, образующих ядро «русского периода» Стравинского, сквозь разные грани преломляются национальные черты его музыкального мышления. И в трех последующих произведениях — «Истории солдата», «Свадебке» и «Мавре» — он находит снова несхожие между собой истолкования национальных особенностей русской музыки.

В основу сюжета «Истории солдата» (1918) положены сказки из сборника А. Афанасьева о беглом солдате, встретившем черта. Жанр «Истории солдата» Стравинский определяет так: «Сказка о беглом солдате и черте, читаемая, играемая и танцуемая». Множество вариантов этой сказки бытовало в николаевскую эпоху, отражая тяготы солдатчины, тянувшейся десятки лет.

Оторванный от родной земли, живя с 1913 года то во Франции, то в Швейцарии, Стравинский пишет диковинную и страшную историю о том, как солдат продал душу черту и выменял свою скрипку на чародейскую книгу, приносящую ему фантастические доходы. И, хотя герой исцеляет от хандры принцессу, танцует с нею и танго и регтайм, наконец женится на ней, сам он по-прежнему остается русским солдатом. Стоит только послушать заунывное веселье его скрипки, когда, усевшись у ручья, он отводит душу, чтобы ощутить, как заела солдата тоска по родной земле, где хатка матери, и невеста, и погост... Чудится в «Истории солдата» какой-то надрывный, символический подтекст... Невольно вспоминается душевная смута Рахманинова, породившая его Третью симфонию.

«Свадебка» (1923) объединяет элементы кантаты, пантомимы и старинного обряда русской свадьбы. Исполнительский состав необычен: к хору и солистам добавляется «оркестр», состоящий из четырех фортепиано и набора ударных инструментов. Не лишено интереса, что на лондонской премьере «Свадебки» в 1926 году партии фортепиано играли французские композиторы Орик и Пуленк, итальянский композитор Риети и пианист Дукельский.

Этот инструментальный ансамбль напоминает какие-то своеобразные, остро и могуче звучащие гусли.

Стравинский кропотливо изучал музыкальные и текстовые материалы, весь «чин» свадебного обряда, «режиссуру» выходов, уходов, запевов действующих лиц свадебного ритуала, но всю музыкальную ткань сочинил, воспользовавшись одной только цитатой, песней «Я по пояс в золоте обвилась, жемчужные

нединамичной драматургией сценария. Последняя постановка, осуществленная в Большом театре балетмейстерами Н. Касаткиной и В. Василёвым в 1965 г., построена на новом, ими же созданном сценарии. Она наиболее органично связывает сценическое действие, его пластический стиль с музыкой.

махорчики до земли». Свойственное русской народной музыке многоголосие расцветает чуть ли не в каждом такте этой поразительной партитуры.

В «Мавре» (1922) Стравинский обращается к Пушкину, к его «Домику в Коломне», пересочиненному на водевильный лад поэтом Борисом Кохно. К «Мавре» не нужно относиться как к произведению, ставящему глубокие проблемы. «Мавра» — это операнекдот. В ней преобладают шарж, гротеск, пародийность, но не сатира, потому что вызвана «Мавра» не насмешкой, а симпатией к быту петербургского захолустья пушкинской поры. Вся ее музыка навеяна подгитарной лирикой и ее отзвуками. Недаром Стравинский предпочел арии Параша песню «Ты не пой, кина-реечка, в саду». Свою «оперку» Стравинский посвятил Пушкину Глинке, Чайковскому, чьи портреты украшают титульный лист партитуры.

В книге «Хроника моей жизни» Стравинский вспоминает о единственной встрече с Чайковским: «...мне посчастливилось увидеть в фойе Петра Ильича Чайковского, кумира русской публики, которого я никогда до этого не встречал и которого мне не суждено было больше увидеть... Я не мог, конечно, себе представить, что эта, хотя и мимолетная, встреча с живым Чайковским сделается одним из самых дорогих для меня воспоминаний».¹

Забегая вперед, укажем на музыкальное, творческое выражение любви Стравинского к Чайковскому, на его балет «Поцелуй феи», написанный в 1928 году и названный автором «Аллегорическим балетом, навеянным музыкой Чайковского». В самом балете Стравинский использовал в качестве тематического материала ряд произведений Чайковского: «Колыбельную в бурю», «Юмореску», «Ната-вальс», «Ноктюрн», «Скерцо», «Листок из альбома», романс «Нет, только тот, кто знал». Либретто написано самим композитором, положившим в его основу сказку Г. Андерсена «Ледяная дева».²

В годы, когда в европейском искусстве все активней развивается экспрессионизм с его гипертрофией эмоций, в противовес ему Стравинский обращается к искусству давно ушедших веков и оттуда черпает не только сюжеты, музыкальные материалы, приемы композиции, но прежде всего тот сдержанный эмоциональный ток, который не допускается к выхлестыванию вовне. Так возникают балеты «Пульчинелла» (1919), «Аполлон Мусагет» (1928) и уже упоминавшийся «Поцелуй феи»; опера-оратория «Царь Эдип» (1927), Симфония псалмов (1930),

¹ Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963, с. 41—42.

² Для отношения Стравинского к Чайковскому показательны и то, что при постановке «Спящей красавицы» в Лондоне он оркестровал несколько номеров, так как в единственном экземпляре партитуры «Спящей» были купюры. Причем сделал это Стравинский, так идеально воспроизведя стиль Чайковского, что никакие «швы» не были заметны.

мелодрама «Персефона» (1934), Октет для флейты, кларнета, 2 фаготов, 2 труб и 2 тромбонов (1922—1923).

В литературе о Стравинском принята классификация его творческих периодов: русский, заканчивающийся «Свадебкой», то есть 1923 годом; неоклассический, охватывающий тридцатилетие до 1953 года; и додекафонический, наступивший в 1953 году и отмеченный созданием Септета — первого произведения, в котором намечается поворот ярого противника додекафонии к технике Шёнберга — Веберна (тут же оговорим, что такое деление грешит схематичностью и дает только ориентировочное представление об эволюции «почерка» Игоря Стравинского).

В большинстве произведений периода «неоклассицизма» Стравинский сохраняет «эпическое спокойствие», а в «Пульчинелле» и жизнерадостность. Этот балет возник по инициативе С. Дягилева, обнаружившего в итальянских архивах и Библиотеке Британского музея две неизвестные комические оперы Дж. Перголези и его же 12 сонат для двух скрипок и баса, кантату, инструментальную сюиту, гавот и Симфонию для виолончели и контрабаса. Кроме того, в Неаполе найдена была рукопись комедийного сценария XVIII века. На его основе выросла драматургия балета о любимом герое неаполитанской улицы, Пульчинелле, о его поклонницах Росетте и Пруденце, о ревнивых кавалерах молодых красавиц, о мнимой смерти Пульчинеллы и его веселом воскрешении и о трех свадьбах, сыгранных в один день и час. Поставленный на Парижской сцене Леонидом Мясиным в декорациях Пабло Пикассо, балет «Пульчинелла» занял прочное место в репертуаре театров, а в виде симфонической сюиты — на филармонических эстрадах.

И снова Стравинский обращается к далекому прошлому, на этот раз забираясь в глубь веков, в античную мифологию, где находит целый цикл легенд о сыне Зевса, Аполлоне — предводителе хора девяти муз. Стравинский сам сочиняет драматургическую канву балета. В центре балета состязание трех муз: музы пения Полигимнии, музы эпоса Каллиопы и музы танца Терпсихоры. В заключение Аполлон хвалит Терпсихору и сам танцует, показывая музам идеал соразмерности гармонии всех движений, к которому и надлежит стремиться в любом искусстве.

Стравинский был наделен поразительным даром перевоплощения. Этого не замечают те, кто упрекает Стравинского в стилизаторстве. Ни в «Пульчинелле», ни в «Мавре», ни в «Аполлоне Мусагете» Стравинский не становится на путь стилизации итальянской музыки, музыки пушкинской поры, или тем более — музыки Древней Греции, сведения о которой ограничиваются теоретическими данными и литературными свидетельствами. Сохраняя свою манеру письма, манеру и стиль композитора XX века, язык, инструментальные краски, гармонические и полифонические приемы, Стравинский двумя-тремя штрихами,

своеобразием мелодического поворота и инструментальной характеристики «становится» итальянцем, современником Пушкина, свидетелем диалогов Аполлона и муз. Только в «Пульчинелле», как указывалось, он пользуется материалами Перголези. Но и их он «пересказывает своими словами». И если здесь речь может идти о стилизации, то о стилизации особого рода: Перголези «под Стравинского».

Еще несколько раз после «Аполлона» Стравинского привлекает античность. В 1927 году он пишет оперу-ораторию «Царь Эдип», через семь лет — мелодраму «Персефона», а в 1948 году — балет «Орфей». Эти произведения укладываются в рамки «неоклассического» периода. Но и в балете «Агон», появившемся в 1957 году, судя по названию («Агон» по-гречески значит — состязание, соревнование), ощущаются веяния античности, хотя балет бессюжетен.

Первое из названных здесь произведений — «Царь Эдип». Трагедия Софокла претворена Стравинским в оперу-ораторию торжественного монументального стиля. В ней сохранена сценарная канва действия, но само действие, речи-арии, интонации хора лишены пафоса, того страстного воодушевления, которым герои греческих трагедий потрясали огромные амфитеатры Эллады, следящие за сменами силы и слабости человеческих характеров, за борьбой с роковым предопределением. Прав Б. Ярустовский, указывавший, что «свои силы Стравинский направил на «объективизацию» трагедии Софокла».¹ Но даже в таком «объективизированном» виде «Эдип» оставляет большое впечатление холодной строгостью мелодических контуров, суровой монументальностью форм, немногословием трагедийного сказа, общей атмосферой значительности происходящих событий. За сорок с лишним лет жизни на концертных эстрадах и оперных сценах «Царь Эдип» стал одним из самых популярных произведений Игоря Стравинского.

Новое обращение к античности связано с сочинением по заказу русской балерины Иды Рубинштейн (1885—1960) «Персефоны» (1934), трактованной в жанре мелодрамы, как в средние века называли драмы с пением, инструментальной музыкой и танцами. В балете нашел свое воплощение извечный кругооборот природы, в античной мифологии символизируемый уходом Персефоны, дочери богини плодородия, к мужу своему Плутону в подземный мир и возвращением ее на землю. Природа, погруженная в печаль и оцепенение, и природа по-весеннему ликующая, с необыкновенной тонкостью переданы средствами оркестра, смешанного и детского хора и солирующего певца. Действие же осуществляется пантомимой, почти статичной, состоящей преимущественно из поз, а не передвижений по сцене. Музыка «Персефоны» — еще один пример столь типичной

¹ Ярустовский Б. Игорь Стравинский. М., 1963, с. 179,

для Стравинского «объективизации», сторонящейся прямого эмоционального высказывания. Особенно Стравинский сторонится высказываний от первого лица, боится «экзгибиционизма», то есть «самообнажения», считая, что дело композитора — создавать музыку, а не раскрывать себя через музыку. И если созданная им музыка возбуждает у слушателей различные эмоциональные состояния, то это — результат контакта, установившегося между слушателями и музыкой. В этом процессе личность композитора не играет никакой роли. Композитор в стороне.

Этой концепции идеально отвечает «Симфония псалмов», сочиненная в 1930 году «Во славу бога и посвященная Бостонскому оркестру в честь его 50-летия». В творческой биографии Стравинского Симфония псалмов занимает место, аналогичное по значению месту, занимаемому «Весной священной». Две эти партитуры Стравинского оказали и продолжают оказывать сильнейшее воздействие на характер музыкального мышления XX века.

Чтобы написать «Весну священную», Стравинскому вовсе не нужно было становиться язычником. Точно так же для сочинения Симфонии псалмов и даже приведенного выше посвящения не обязательно было вступать в монашеский орден. Достаточно было представить себя в монашеской тоге. Это еще один, возможно наиболее поразительный, пример «перевоплощения», о котором речь шла выше.

В трехчастной «Симфонии» использованы тексты трех псалмов. Но — странная вещь — композитор отнесся с полным безразличием к их содержанию, коль скоро решались совершенно иные задачи. Первая из них — подчинение строгой полифонической дисциплине всех элементов симфонии, даже самого процесса формообразования. Поэтому в Симфонии псалмов и возникают прямые несоответствия между «смыслом» текста и его музыкальным «озвучиванием». На это неоднократно обращалось внимание. В частности, один из исследователей пишет: «Фактом является то, что самые радостные стихи псалмов даны в суровой инструментовке и в таком же мрачном хоровом звучании, а наиболее впечатляющий эпизод, вопреки характеру текста («*Laudate*»), дан в пониженной динамике. Это свидетельствует о том, сколь мало соответствует музыка произведению, написанному «во славу бога». В Симфонии псалмов властвует полифония, строгая, рационально использующая каждый мелодический оборот. Она достигает наивысшего выражения во II части, написанной в форме двойной фуги.

Композитор ограничил себя выразительными средствами смешанного хора и симфонического оркестра, из которого изъял скрипки и альты. Такая аскетичность только подчеркнула суровость замысла. На Симфонии псалмов завершается эволюция оркестрового письма от романтизма к конструктивизму. У романтиков звуковая атмосфера была уплотнена, а у неороманти-

ков (Вагнер, Рих. Штраус) стала «переуплотненной»: все «этажи» партитуры заполнялись плотной подвижной фактурой. Импрессионисты как бы «прорубили просеки»; в звуковом лесу стало больше воздуха, и каждая ветвь прослеживалась от ствола до последнего листка. Стравинский пошел еще дальше: он «разредил» звуковую ткань, и в разреженной атмосфере событием стала каждая нота.

Права многочисленные критики, которые, независимо друг от друга, высказывали мысль о том, что никогда нельзя предвидеть жанр, стиль, манеру письма, направленность сюжета любого, следующего произведения Стравинского, настолько особняком стоит каждое его сочинение. Стравинский был наделен редкой чертой, которую можно назвать «неповторяемостью». Недаром его называли «композитором тысячи одного стиля».

Среди сочинений предвоенного десятилетия — в их числе Концерт для скрипки с оркестром (1931), упоминавшаяся уже «Персефона», Концерт для камерного оркестра (1937), «Балетные сцены» (1938) — значительный интерес представляет и балет «Игра в карты» (1937). Музыка этого балета полна живости и обаяния, и хотя ничто в чисто музыкальном плане не напоминает «Пульчинеллу», их роднит остроумие, легкость, игривость, идущие, по-видимому, от «невсамделишности» происходящего на сцене, ибо герои балета — колода карт для игры в покер.

Сцена представляет собой крытый зеленым сукном ломберный столик — поле карточной битвы. Ведущие карты каждой масти: Туз, Король, Дама и Валет — солисты, их окружает кордебалет, куда входят карты младших рангов. Главное действующее лицо, скрытая и явная пружина — Джокер, тасующий по своему усмотрению карты, создающий любые «комбинации». Как только он замечает, что Трефовый валет, воспользовавшись секретным разговором Короля с министром двора Тузом затеял флирт с Дамой треф, он тут же создает иную хитроумную комбинацию. Балет состоит из трех «сдач» и кончается победой «коалиции», объединившейся против Джокера.

Много толков, недоумений, версий вызвала музыка последних тактов балета, в которой Стравинский неожиданно цитирует мотив из увертюры к «Севильскому цирюльнику» Россини. Думается, что здесь великий музыкант просто «созорничал» для того, чтобы вызвать веселую реакцию зала. Забегая вперед, укажем, что в написанной через семнадцать лет Цирковой польке он в самом неожиданном контексте и очень весело цитирует Военный марш Шуберта, никак не «попадающий» в ритм польки.

«Игре в карты» суждено было стать последней симфонической партитурой, написанной в Европе. Последовавшая за нею Симфония до мажор заканчивалась уже в США, куда Стравинский направился в 1939 году. Великий музыкант покидал Старый Свет, пережив много горя за предыдущие два года, похоронив

старшую дочь, мать и жену. Тяжкие переживания отразились на его здоровье, начался легочный процесс, вынудивший его провести пять месяцев в санатории.

Непосредственным поводом для поездки в Америку было приглашение Гарвардского университета прочитать цикл лекций по музыкальной эстетике. Результатом этого лекционного цикла явилась интересная, во многом парадоксальная книга, изданная Стравинским под названием «Музыкальная поэтика». В действительности же, переезд в США вызвала неизмеримо более веская причина, чем предстоящий лекционный цикл — началась вторая мировая война. Остаться в Европе было небезопасно. Стравинский поселился в Голливуде, где приобрел виллу, почти до самой смерти являвшуюся местом его постоянного пребывания.

В ближайшие годы после переезда, по-видимому, не без влияния американского «художественного климата», меняется и круг интересов Стравинского. Так возникают: Танго в двух версиях — для одного и для двух роялей, Цирковая полька «хода слона», «Скерцо á la Russe» для симфоджаза Поля Уайтмена, «Эбони-концерт», или Концерт для кларнета и джаза, сочиненный по заказу знаменитого джазового кларнетиста Вуди Германа; наконец, музыка к типично бродвейскому ревию «Семь изящных искусств».

Для характеристики атмосферы и нравов, окружавших автора Симфонии псалмов в Новом Свете, приведем эпизод, сопутствовавший исполнению его музыки к ревию. Стравинский получил телеграмму из Филадельфии, где состоялась премьера ревию: «Большой успех точка мог бы быть сенсационным если бы вы поручили мистеру Х сделать несколько исправлений в оркестровке точка мистер Х обрабатывает даже произведения Кола Портера¹ точка прошу телеграфно подтвердить согласие». Стравинский телеграфировал: «Меня удовлетворяет большой успех точка Игорь Стравинский».

Из этой музыки возникли «Балетные сцены», позже поставленные английским балетмейстером Ф. Аштоном с участием Марго Фонтейн.

Но кроме перечисленной, не слишком солидной музыки, Стравинский сочинил в эти же годы Элегический триптих памяти Наталии Кусевицкой («Элогиум», «Эклога» и «Эпитафия») и Симфонию в трех частях (1942—1945). На последнем произведении стоит остановиться. Симфония создавалась в беспокойной атмосфере военных лет между 1942 и 1945 годами. В I части, написанной в форме токкаты, с ее непрерывной моторностью, тревожат образы, заставляющие вспоминать о Литургической симфонии Онеггера и Седьмой симфонии Шостаковича, ибо об-

¹ Кол Портер (1893—1964) — американский композитор, автор оперетты «Поцелуй меня, Кэт».

разы эти насыщены холодным, механически неизменным движением злобного бесчеловечного характера. Это как бы еще один вариант темы «нашествия». «Запрограммирована» ли эта тема автором? По этому вопросу, в общей его постановке, интересно высказывается Б. Ярустовский в уже цитированной работе: «И. Стравинский — типичный представитель «чистого» искусства. Всю жизнь он исповедовал догматы «искусства для искусства». Всю жизнь чурался его социальной функции, бежал от горячих событий своего времени. . . И вместе с тем, будучи крупнейшим художником, объективно он не мог игнорировать беспокойную атмосферу своей эпохи».¹

Сам же Стравинский говорит о Симфонии следующее: «В основе Симфонии нет никакой программы, и напрасно было бы искать ее в моем произведении. Тем не менее возможно, что впечатления нашего трудного времени, события, сомнения, надежды, непрерывные мучения, рост напряжения и его разрядка не могли не оставить своего следа на этой симфонии».

Ближайшие после Симфонии произведения конца 40-х — начала 50-х годов: балет «Орфей» и опера «Карьера мота»² написаны в разных манерах. «Орфей» продолжает неоклассическую линию «античного цикла» («Аполлон Мусагет», «Царь Эдип», «Персефона»); «Карьера мота» — опера, сюжет которой навеян гравюрами английского художника Хогарта (1697—1764). История героя оперы — история назидательная. В ней и неожиданное наследство, и греховные соблазны английской столицы, и совратительница, и черт, к помощи которого прибегает промотавший богатство повеса.

Перед нами снова неожиданный поворот Стравинского: «Карьера мота» — вполне респектабельная опера без тени экспериментаторства, а язык ее близок Моцарту, Россини, а кое-где и . . . Пуччини. И тем не менее это настоящий Стравинский. Его узнаешь сразу.

В 1954 году музыкальный мир был взволнован сенсационным сообщением: Стравинский примкнул к додекафонии. Высказывалось много гипотез о причинах такого поворота эстетических воззрений человека, до тех пор говорившего о додекафонии с презрением; причем догадки простирались от глубокомысленных психоаналитических гипотез до обывательского цинизма. Но во всех высказываниях акцентировалось слово «неожиданно». Так ли это? Достаточно внимательно взглядеться — вслушаться в музыку, созданную Стравинским за последние два с половиной десятилетия, чтобы заметить процесс постепенного, а не внезапного созревания композитора для додекафонического «грехопадения». К этому вели и давние изживания связей с реальной

¹ Ярустовский Б. Игорь Стравинский, с. 6.

² Название этой оперы переводится и иначе: «Похождения повесы», «Жизнь распутника».

действительностью (Симфония в трех частях — редкое исключение!), и потеря национальных черт во многих сочинениях, и даже комбинирование коротких попевок при «конструировании» музыки, откуда рукой подать до додекафонической «серии».¹ Любопытно, что идя навстречу Шёнбергу, Стравинский разминулся с ним в пути, ибо основоположник додекафонии в своих последних произведениях, таких, как Новый псалом, «Уцелевший из Варшавы», далеко отошел от ортодоксальной додекафонической схоластики перед лицом людского горя, фашистских зверств и полной беспомощности господ бога, к которому Шёнберг и обращает Псалом, полный гнева и презрения. Именно об этом и повествует с потрясающей силой Шёнберг в музыке, созданной в последние годы своей жизни.

Стравинский же, начиная с Септета (1954), обращается к «сериям». Правда, и здесь проявляется его своеволие. Серия в Септете состоит не из 12, а только из 8 звуков, а в Канонах памяти Дилана Томаса использована серия даже из 5 звуков.

В нескольких произведениях последних лет Стравинский обращается к ветхозаветным темам и текстам: «Ламентации пророка Иеремии» (1958), мистерия «Потоп», кантата «Проповедь, Рассказ и Молитва» (1960). Из написанного в последнее десятилетие выделяется балет «Агон», в котором Стравинский очень вольно обходится с догматикой серийной музыки и создает произведение светлое по колориту, поражающее вариационной изобретательностью, ясностью мысли и новыми тембровыми находками.

И снова, как в Симфонии в трех частях, реальная жизнь заставила маститого музыканта откликнуться, забыть о «принципе невмешательства» в события немзыкальные: в 1964 году он написал суровую, полную сочувствия Элегию для голоса и трех кларнетов памяти трагически погибшего президента Кеннеди.

...В 1962 году после сорокадевятилетнего отсутствия Игорь Федорович Стравинский посетил свою родину. Он был встречен советской музыкальной общественностью и аудиторией концертов, которыми он дирижировал, с огромным уважением и сердечной теплотой. Когда к дирижерскому пульта подходил восьмидесятилетний композитор и движением руки извлекал из оркестра россыпи звуковых самоцветов «Жар-птицы», гул масленичной толпы, потешные и трагические сцены «Петрушки», каждый понимал, что является свидетелем большого события, что перед ним — классик музыки XX века.

...Полстолетия прошло с тех пор, как молодой ученик Римского-Корсакова захватил парижскую публику образами рус-

¹ Одна из основ додекафонической техники — произвольное (зависящее не от логических, веками складывавшихся закономерностей мелодического мышления, а исключительно от произвола композитора) расположение двенадцати звуков, ни один из которых не повторяется. Это расположение и называется «серией».

ской сказки об Иване Царевиче, Жар-птице и Кашее Бессмертном, заморозил ее силой своего чудесного дара.

Схоластична классификация этапов пути Стравинского (русский, неоклассицизм, додекафонический), схоластична прежде всего из-за установления границы «русского периода» на рубеже 20-х годов, когда создан был «Поцелуй феи». Пусть «Скерцо à la Russe» — произведение экспериментальное и спорное из-за совмещения русских попевок со спецификой симфонджаза. Но трудно отрицать, что и здесь композитор любовно сплетает интонационные нити воспоминаний о родине. Не забудем, что Скерцо написано в 1944 году и первоначально предназначалось для фильма на тему о второй мировой войне. И в сонате для 2-х фортепиано отчетливо слышны русские корни. Через пятнадцать лет написаны «Движения» («Mouvements») для фортепиано. И здесь сквозь угловатость додекафонической конструкции просвечивают контуры мелодики, не оставляющей сомнений в ее русском происхождении. Шесть лет спустя, в 1965 году в «Каноне» композитор обратился к мелодии русской народной песни, на что и указал в заголовке произведения.

Но не только эти примеры убеждают нас в том, что через все годы он пронес свою прямую принадлежность к русской культуре также точно, как и любовь к русскому языку, на котором он всегда мыслил, несмотря на свободное владение многими языками.

Сложен путь Игоря Стравинского, великого музыканта, великого «мастера неожиданностей», путь, закончившийся 6 апреля 1971 года... Как много подарил миру этот человек, сохранявший способность увлекаться новыми идеями, творить, радоваться музыке. К этому искусству он до последнего дня сохранил юношескую любовь, помноженную на опыт и мудрость, накопленные за 88 лет жизни, жизни поистине легендарной.

*Сергей
Прокофьев*

1891—
1953

Среди многих воспоминаний об одном из великих, неповторимо своеобразных музыкантов нашей эпохи — Сергее Сергеевиче Прокофьеве — особенно интересно одно, рассказанное им самим в начале краткой автобиографии: «Вступительный экзамен прошел довольно эффектно. Передо мной экзаменовался мужчина с бородой, принесший в качестве всего своего багажа романс без аккомпанемента. Я вошел, сгибаясь под тяжестью двух папок, в которых лежали четыре оперы, две сонаты, симфония и довольно много фортепианных пьес. «Это мне нравится!» — сказал Римский-Корсаков, который вел экзамен».¹

Прокофьеву было тогда 13 лет! И если в этом возрасте можно «сгибаться под тяжестью» такого творческого багажа, то биография композитора заслуживает внимания, по-видимому, с самых ранних лет его жизни. В летописях русских композиторов мы не встречаем случаев «вундеркинства». Начиная с Глинки, впрочем, и с доглинкинских времен, тяга к сочинительству проявлялась в более зрелом, юношеском, а не в детском возрасте и на первых порах ограничивалась фортепианными пьес-

¹ С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания, изд. 2-е. М., 1961, с. 14.

ками и романсами. Прокофьев же положил на экзаменационный стол оперные клавиры, партитуру симфонии; держался он независимо, уверенно; о музыке судил решительно, что называется, «с полным знанием предмета», чувства собственного достоинства в нем было хоть отбавляй.

Биография этого своеобразного человека началась в провинциальной глуши, в Сонцовке — недалеко от Екатеринослава, где отец его был управляющим имением. Здесь, под руководством матери, хорошей пианистки, начались занятия музыкой, когда будущему автору «Любви к трем апельсинам» не исполнилось еще пяти лет. Придумывать, сочинять музыку Прокофьев начал, примерно, тогда же и этого занятия он никогда больше не оставлял. Оно было органической потребностью каждого дня его жизни. Определение «композитор» было для Прокофьева так же естественно, как «человек».

Две оперы — «Великан» и «На пустынных островах», сочиненные и даже записанные Прокофьевым в возрасте 9—10 лет, разумеется, не могут приниматься в расчет при рассмотрении его творческого пути, они детски наивны. Но свидетельством дарования, настойчивости, показателем стремления к какой-то «масштабности» они могут служить.

Одиннадцатилетний композитор был представлен С. И. Танееву. Большой музыкант и строгий педагог признал у мальчика несомненное дарование и рекомендовал серьезно заниматься музыкой. Следующая глава биографии Прокофьева уже вовсе необычна: в течение летних месяцев 1902 и 1903 годов ученик Танеева Р. М. Глиэр занимался с Сережей Прокофьевым композицией. Результат первого лета — четырехчастная симфония второго лета — опера «Пир во время чумы». Это была, как вспоминал Прокофьев много лет спустя, «настоящая опера, с вокальными партиями, оркестровой партитурой и увертюрой в сонатной форме».

В возрасте 13 лет Прокофьев, как известно, вступил на путь профессиональных занятий музыкой уже в стенах Петербургской консерватории.

Учась у А. К. Лядова, Н. А. Римского-Корсакова по композиции и у А. А. Винклера и А. Есиловой по фортепиано, С. Прокофьев не ограничивался выполнением классных заданий. Он писал много, далеко не всегда согласовывая, как и что писать, с академическими правилами. Уже тогда сказывалось столь типичное для Прокофьева творческое своеволие, источник многих конфликтов с «признанными авторитетами», источник сугубо индивидуальной, прокофьевской манеры письма.

В декабре 1908 года семнадцатилетний Прокофьев впервые выступил в публичном концерте. В числе других фортепианных пьес он сыграл «Наваждение», в котором слышится типично прокофьевская остродиссонирующая гармония, пружинистая ритмика, нарочито суховатая, дерзкая моторность. Критика реаги-

рвала мгновенно: «Молодой автор, еще не закончивший своего художественного образования, принадлежа к крайнему направлению модернистов, заходит в своей смелости гораздо дальше современных французов». Ярлык приклеен: «крайний модернист». Напомним, что к концу первого десятилетия века модернизм пышно расцвел и давал все новые и новые побеги. Поэтому на долю Прокофьева приходилось довольно много «определений», звучавших нередко как бранные клички. С консерваторским «начальством» и педагогами Прокофьев не нашел общего языка. Наиболее близко он сошелся только с Н. Н. Черепниным, преподававшим дирижирование. В эти же годы завязалась дружба Прокофьева с Н. Я. Мясковским, солидным музыкантом, десятью годами старше его.

Молодой Прокофьев становится частым гостем «Вечеров современной музыки», где исполнялись всего рода новинки. Прокофьев был первым в России исполнителем фортепианных пьес Арнольда Шёнберга, тогда еще не создавшего своей додекафонической системы, но писавшего достаточно «остро».

Судя по посвящению, написанному Прокофьевым на партитуре симфонической картины «Сны»: «Автору, начавшему „Мечтами“» (т. е. Скрябину), — Прокофьев не избежал увлечения, которым охвачено было подавляющее большинство молодых музыкантов. Но по Прокофьеву это увлечение только скользнуло, не оставив заметного следа. По своему характеру Прокофьев — четкий, решительный, деловитый, спортивного типа человек, менее всего походил на композитора, которому близка скрябинская утонченность, мечтательность или — в другом плане — экстатичность.

Уже в «Марше» для фортепиано, входящем в цикл «Десять пьес» (1914), слышится типичная для Прокофьева дальнейших десятилетий упругая, волевая, броская манера, которая близка манере письма Маяковского тех лет.

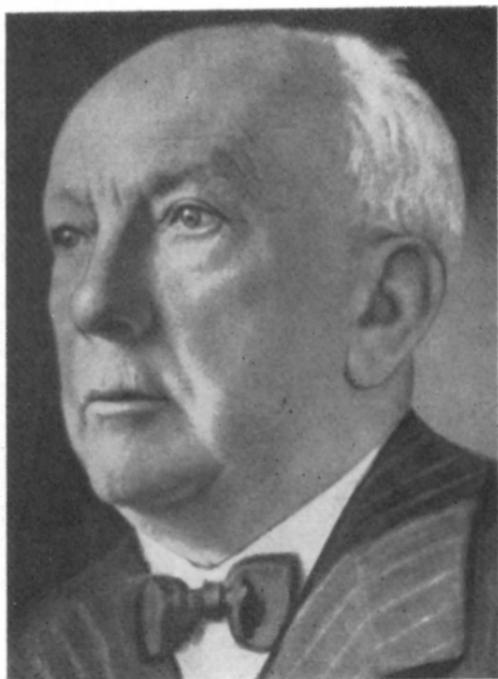
Два последовавших один за другим фортепианных концерта (1912, 1913) — свидетельство творческой зрелости композитора. Они разные: в Первом дает о себе знать желание во чтобы то ни стало эпатировать», ошарашить публику; Второй же концерт значительно более поэтичный. Прокофьев сам писал о своих концертах: «Упреки в погоне за внешним блеском и в некоторой «футбольности» Первого концерта повели к поискам большей глубины содержания во втором».

Публика и подавляющее большинство критиков встретили появление Прокофьева на петербургской концертной эстраде дружным шиканьем. В фельетоне «Петербургской газеты» писали, что «Прокофьев садится за рояль и начинает не то вытирать клавиши, не то пробовать, какие из них звучат повыше или пониже».

К 1914 году Прокофьев «разделался» с консерваторией по обоим специальностям — композиторской и пианистической.



Г. Малер



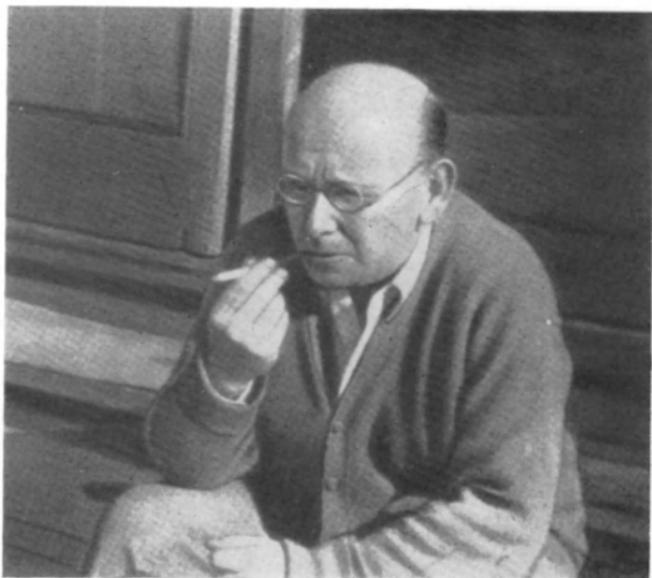
Р. Штраус



П. Хиндемит



К. Орф



Г. Эйслер



П. Дессау



К. Дебюсси



М. Равель



«Шестерка» — группа французских композиторов. Сидят (слева направо) — А. Онеггер, поэт Ж. Кокто, Д. Мийо; стоят: — Ф. Пуленк, Ж. Тайефер, Ж. Орик, Л. Дюрей.



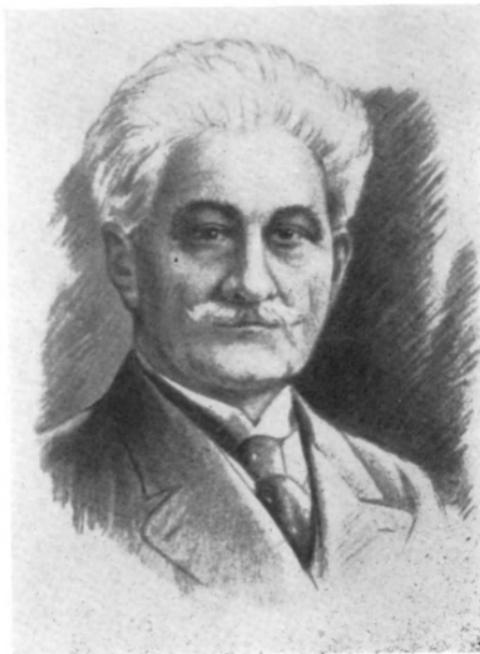
Я. Сибелиус



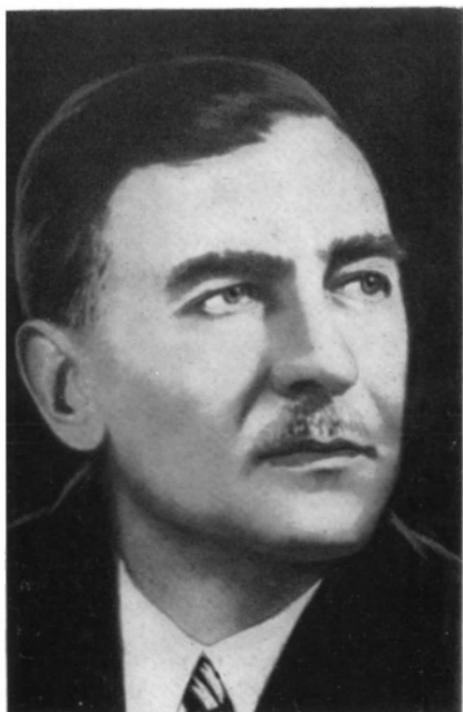
Б. Барок



Д. Энеску



Л. Яначек



К. Шимановский



Д. Геривин



Б. Бриттен



И. Стравинский



А. Скрябин



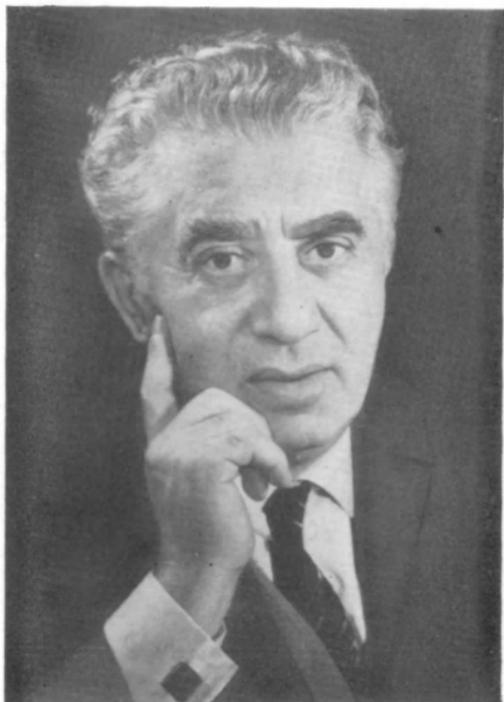
С. Рахманинов



С. Прокофьев



Д. Шостакович



А. Хачатурян



Д. Кабалевский



Т. Хренников

В награду родители предложили ему поездку за границу. Он выбрал Лондон. Там гастролировала оперно-балетная труппа Сергея Дягилева, репертуар которой очень интересовал Прокофьева. В Лондоне он был захвачен «Дафнисом и Хлоей» Равеля и двумя балетами Стравинского: «Жар-птицей» и «Петрушкой».

В беседах с Дягилевым возникают первые, неясные еще очертания балета на русскую доисторическую тему. Инициатива принадлежала Дягилеву, а наталкивала его на эти мысли, несомненно, «Весна священная».

По возвращении в Россию Прокофьев принимается за работу. Как это нередко бывало в истории балетного театра, слабая драматургическая основа даже при наличии отличной музыки не приводит к успеху. Так было и с прокофьевским замыслом балета «Ала и Лоллий», либретто к которому сочинил поэт Сергей Городецкий. В музыке явно ощущаются влияния Стравинского. Это и понятно, если учесть, что атмосфера скифского «варварства» «Алы и Лоллия» та же, что и в «Весне священной» и даже некоторые сюжетные ходы очень похожи. А кроме того, не могла музыка такой гигантской впечатляющей силы как «Весна священная» не захватить молодого Прокофьева. Несколько позже — между 1915 и 1920 гг. — возникает балет «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего». На этот раз Прокофьев сам пишет либретто, заимствуя сюжет в русских сказках из сборника А. Афанасьева. Озорная музыка русского характера удалась композитору. Балет получился живой, изобилующий остроумными эпизодами и напоминающий «скоморошьи игрища». В нем Прокофьев «вдоволь натешился» иронией, гротеском, сарказмом, — столь для него типичными.

Многие современники молодого Прокофьева и даже исследователи его творчества проглядели в его музыке «лирическую струю», пробивавшуюся сквозь остросатирические, гротесковые, саркастические образы, сквозь нарочито грубоватые, тяжеловесные ритмы. А их много, этих лирических, застенчивых интонаций в фортепианных циклах «Мимолетности» и «Сарказмы», в побочной теме первой части Второй сонаты, в романсах на стихи Бальмонта, Апухтина, Ахматовой.

Отсюда протянутся нити к «Сказкам старой бабушки», «Ромео и Джульетте», к музыке Наташи Ростовской, к «Золушке», к пушкинским вальсам. Заметим, что в этих произведениях господствуют чувства сильные, но застенчивые, «боящиеся» внешнего своего выражения. Прокофьев иронически относится к преувеличениям романтического «мира взволнованных чувств». Для такого антиромантического скептицизма — среди многих других сочинений — очень показателен романс «Кудесник» на стихи Агнивцева.

Антиромантические тенденции Прокофьева сказываются и в его симпатиях к прозе, прозаическим текстам. Здесь можно

говорить о влияниях Мусоргского, тем более что Прокофьев нередко облюбовывает тот тип мелодии, который близок речевым интонациям. В этом отношении очень показателен его «Гадкий утенок» для голоса и фортепиано, который трудно назвать романсом. Мудрая и добрая сказка Андерсена, вселяющая веру в добро и свет, привлекла Прокофьева своим гуманизмом.

Одно из первых исполнений «Гадкого утенка» слушал А. М. Горький в концерте, в котором он читал первую главу своего «Детства». Восхищенный «Утенком» Горький высказал догадку: «...а ведь это он про себя написал, про себя!»

В январе 1916 года Прокофьеву пришлось пройти через испытание, заставляющее вспоминать о вечере премьеры «Весны священной» Стравинского. Это было первое исполнение «Скифской сюиты», которой он сам дирижировал. Публика громко выражала свое возмущение «диким произведением». Рецензент «Театрального листка» писал: «Прямо невероятно, чтобы такая, лишённая всякого смысла пьеса могла исполняться на серьёзном концерте. ... Это какие-то дерзкие, нахальные звуки, ничего не выражающие, кроме бесконечного бахвальства».

Прокофьев стойчески выдерживает такого рода критические оценки и такого рода реакции зала. Присутствуя на публичных выступлениях Д. Бурлюка, В. Каменского, В. Маяковского, он привыкает к мысли, что новаторские тенденции в любом искусстве не могут не вызывать бурных реакций публики, имеющей свои, устоявшиеся вкусы и считающей всякое их нарушение посягательством на личность, достоинство, приличия.

В предреволюционные годы Прокофьев занят работой над оперой «Игрок» по повести Достоевского. Здесь он еще ближе подходит к Мусоргскому. «Игрок» по многим причинам будет отложен Прокофьевым чуть ли не на десять лет, премьеры его состоится в Брюсселе только в 1929 году.

Во время работы над «Игроком», возможно, в противовес щедро рассыпанным в партитуре новшествам, Прокофьев задумывает симфонию, построенную по строгому канону классических образцов этого жанра. Так возникает одно из обаятельнейших сочинений молодого Прокофьева, его Классическая симфония. Жизнерадостная, светлая, без единой «морщинки на челе» музыка, только одной своей темой прикасается к иной эмоциональной сфере, к мечтательной лирике, это мелодия скрипок в предельно высоком регистре звучащая в начале второй части. Первое исполнение Классической симфонии, посвященной Б. В. Асафьеву, состоялось под управлением автора уже после революции, в 1918 году. На концерте присутствовал А. В. Луначарский.

В беседе с ним Прокофьев выразил желание отправиться в длительную концертную поездку за рубеж. Луначарский не стал возражать. Так, в 1918 году Прокофьев уехал за границу.

В начале он концертировал в Японии, а оттуда направился в США. В своих воспоминаниях Прокофьев пишет: «Из Иокагамы, с чудесной остановкой в Гонолулу, я перебрался в Сан-Франциско. Там меня не сразу пустили на берег, зная, что в России правят «максималисты» (так в то время в Америке называли большевиков) — народ не совсем понятный и, вероятно, опасный. Продержав дня три на острове и подробно опросив («Вы сидели в тюрьме?»—«Сидел».—«Это плохо. Где же?»—«У вас, на острове».—«Ах, вам угодно шутить!»), меня пустили в Соединенные Штаты».

Три с половиной года, прожитых в США, прибавили к списку сочинений Прокофьева оперу «Любовь к трем апельсинам» и несколько камерных произведений.

Уезжая из России, Прокофьев захватил с собой театральный журнал «Любовь к трем апельсинам», где напечатан был сценарий одноименной сказки итальянского драматурга Карло Гоцци, переработанный В. Мейерхольдом. По ней Прокофьев написал либретто и музыку оперы.

«Любовь к трем апельсинам» может быть названа иронической сказкой, в которой реальность, фантастика, театральная условность сплетаются в увлекательное представление, наделенное яркой сценической формой, родственной итальянской «комедиа дель арте». За время — почти полвека, — отделяющее нас от премьеры «Любви к трем апельсинам», опера эта вошла в репертуар многих театров.

Впервые, после долгих мытарств, она была поставлена в Чикаго в конце 1921 года. За две недели до премьеры «Апельсинов» там же, в Чикаго, состоялось первое исполнение Третьего фортепианного концерта. Сольную партию играл автор. В этом концерте царит «русский дух» в языке, в образах, то по-свирельному задушевных (вступление), то по-кощеевски зловеще-сказочных, то размашистых, как щедрая сила русского молодечества. Из пяти фортепианных концертов (Четвертый и Пятый написаны в начале 30-х годов) именно Третий пользуется по сей день наибольшей популярностью, может быть, еще и потому, что в нем слышится голос фортепианного «всемогущества», заставляющий вспомнить о пафосе концертов Чайковского и Рахманинова. Эту особенность концерта образно и ярко выразил поэт Константин Бальмонт: «И в бубен солнца бьет непобедимый скиф».

Переехав в начале 1920 года в Европу, — в Париж, Прокофьев возобновил свои связи с Дягилевым, но ненадолго. Встреча со Стравинским перешла в ссору, а это повлекло за собой изменения во взаимоотношениях и с Дягилевым. Опытнейший импресарио, человек с отличным «нюхом», Дягилев почувствовал, что Прокофьев не может рассчитывать на успех у той части публики, которую одни почтительно называют «элитой», другие — более трезво — снобами. Короче, ей, «элите», не понравился

давно написанный, но впервые в 1923 году исполненный в Париже Скрипичный концерт, недостаточно, по ее мнению, «наперченный». И тогда Прокофьев, желая взять реванш, настолько «переперчил» Вторую симфонию, что она отшатнула и «левую часть» зала. Прокофьев оказался не в «парижской тональности», не в фаворе. Значит, по логике Дягилева, с ним не к чему и знаться.

В мире дипломатическом, во влиятельных «салонах» интерес к «стране большевиков» рос день ото дня. Это не прошло мимо внимания Дягилева. После двухлетней холодности Сергей Дягилев обратился по-старому, по-дружески к Прокофьеву. Речь шла о балете из... советской жизни. Автором либретто предполагался И. Эренбург. Окончательный выбор пал на Г. Якулова. Название балета «Стальной скок» интриговало. Поставленный балетмейстером Леонидом Мясиним «Стальной скок» ни в Париже, ни в Лондоне, где его показали во время гастролей дягилевской труппы, не имел успеха и, строго говоря, не мог его иметь. Балет, лишенный сквозного действия, представлял собой отдельные, не связанные, друг с другом эпизоды: поезд с мешочниками, Комиссары, ирисники и папиросники, Оратор. Во второй (последней) картине балета на сцене балетная труппа демонстрировала движение машин, станков, уханье паровых молотов.

В 1927 году Сергей Прокофьев совершил большое концертное турне по Советскому Союзу. Он был обворожен ленинградской постановкой «Трех апельсин», приемом, оказанным ему как композитору и пианисту в Москве, Ленинграде, Харькове, Киеве, Одессе. Он как бы заново надышался воздухом родной земли.

Из произведений конца 20-х годов наиболее интересны Третья симфония (к ней мы еще вернемся) и балет «Блудный сын», поставленный в мае 1929 года. Здесь Прокофьев снова показал силу своего дарования. Музыка «Блудного сына» захватывает своей мудрой простотой, теплом, благородством тематизма. Контрастные сцены: вакханалия пира и утро после разгульной ночи, а затем — полная скорби и смирения сцена возвращения героя балета-притчи под отчий кров, — производят сильное впечатление. Балет «Блудный сын» — ближайший подступ к трем балетам, написанным Прокофьевым после возвращения на родину, балетам, умножившим его мировую славу.

О возвращении домой Прокофьев давно мечтал. В мемуарах одного из его французских приятелей приводятся высказывания Сергея Сергеевича: «Воздух чужбины не возбуждает во мне вдохновения, потому что я русский и нет ничего более вредного для человека, чем жить в ссылке, находиться в духовном климате, не соответствующем его расе. Я должен снова окунуться в атмосферу моей родины, я должен снова видеть настоящую зиму и весну, я должен слышать русскую речь, беседовать

с людьми, близкими мне. И это даст мне то, чего так здесь не хватает, ибо их песни — мои песни».¹

В 1933 году Сергей Прокофьев вернулся на родину. Но родина изменилась. За шестнадцать послереволюционных лет выросла новая аудитория с своими убеждениями, запросами, вкусами. Это была не та аудитория, которую Прокофьев помнил по годам своей молодости, и не та, которую он встречал за рубежом. Гигантски выросла художественная, эстетическая культура, крепкими узами связанная с революционным мировоззрением, дающим возможность свободно, правдиво воспринимать и так же трактовать явления жизни, понимая, куда движется история.

Пробуя свои силы в новых для него условиях, Прокофьев принимает предложение написать музыку к кинофильму «Поручик Кижее». Вот где дало себя знать присущее Прокофьеву музыкальное остроумие! Эпоха павловской казарменной муштры, невеселого посвиста флейт под барабанную дробь, скачущих на перекладных фельдъегерей с выпученными от усердия глазами, была эпохой, когда и жеманные фрейлины, и стряпухи по сто раз на дню запевали: «Стонет сизый голубочек, стонет он и день и ночь...» Приволье для музыки! К тому же музыки иронической. Прокофьев сочинил именно такую музыку, какой от него ждали: острую, предельно точную, мгновенно сливающуюся с действием, с человеком, пейзажем. И «Свадьба Кижее», и «Тройка», и жуткая барабанная дробь, под которую вели «преступника Кижее» в Сибирь,— все это звучало в высшей степени выразительно благодаря гротесковости, объединяющей жуткое и смешное.

Так начался новый, важнейший этап творческой биографии Прокофьева. В том же, 1933 году он написал музыку к постановке «Египетские ночи» в Московском Камерном театре и снова доказал, что даже в этом жанре, дающем композитору, казалось бы, самые скромные возможности, можно создавать произведения высокого достоинства.

К жанру киномузыки и музыки в драматическом театре Прокофьев обращается неоднократно. Особенно большое впечатление оставила его музыка к двум фильмам Сергея Эйзенштейна: «Александр Невский» и «Иван Грозный». В музыке к «Александру Невскому» (1938) Прокофьев продолжил линию эпического симфонизма, идущую от Бородина. Такие эпизоды, как «Русь под игом монгольским», «Ледовое побоище», хор «Вставьте, люди русские», захватывают своей реалистической силой и строгой монументальностью. Не иллюстрация к кинокадру, а симфоническое обобщение темы, конкретизированной на экране, занимает композитора. Несмотря на то, что музыка накрепко связана с изображением, она имеет самостоятельную,

¹ Морэ С. Глазами друга. Цит. по кн.: Нестьев И. Прокофьев. М., 1957, с. 255—256.

очень высокую ценность, о чем свидетельствует созданная на ее основе кантата «Александр Невский» для оркестра, хора и солистки.

В этом же плане написана и музыка к фильму «Иван Грозный» (1942). Уже после смерти Прокофьева дирижер А. Стасевич объединил наиболее значительные эпизоды музыки в ораторию «Иван Грозный» — произведение огромной, потрясающей силы.

Вторая половина 30-х годов ознаменовалась сочинением одного из лучших произведений Прокофьева — балета «Ромео и Джульетта». Поставленный в начале 1940 года Л. Лавровским на сцене Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова, он сыграл огромную роль в истории мировой хореографической культуры, будучи первым спектаклем, средствами музыки, танца и пантомимы полноценно воплотившим шекспировскую трагедию. Г. Уланова — Джульетта, К. Сергеев — Ромео, Р. Гербек — Тибальд, А. Лопухов — Меркуцио по праву вошли в число наиболее выдающихся исполнителей шекспировских ролей. Своим балетом Прокофьев поднял уровень балетной музыки на такую ступень, которой после Чайковского, Глазунова и Стравинского она не достигала, что в свою очередь, поставило новые задачи перед каждым композитором, пишущим балетную музыку. Симфонические принципы, определяющие стиль и сущность музыки «Ромео и Джульетты», получили дальнейшее развитие в двух балетах Прокофьева — «Золушке» (1944) и «Сказе о каменном цветке» (1950).

С «Золушкой» родился один из самых поэтичных спектаклей о горестной жизни падчерицы, униженной, осмеянной злой мачехой и ее дочерьми Злюкой и Кривлякой. В те далекие годы, когда писались романы на стихи Бальмонта, Апухтина и Ахматовой, полные очарования «Сказки старой бабушки», посеяны были зерна, взошедшие в партитуре «Золушки» музыкой, излучающей волны человечности и жизнелюбия. В каждом эпизоде, где появляется Золушка или где о ней только упоминается, музыка наполняется душистым теплом и лаской. Из всего, написанного Прокофьевым, «Золушка» ближе всего к балетной драматургии Чайковского, тоже не один раз помышлявшего о балете на этот сюжет...

Последний балет Прокофьева — «Сказ о каменном цветке». «Малахитовая шкатулка» Бажова наполнилась чудесной русской музыкой, порожденной фантастическими и реальными образами стародавних сказов уральских камнерезов и ярчайшим из них образом Медной горы хозяйки, то красивой женщины, то злобной малахитовой ящерицы, хранящей тайну каменного цветка.

Рядом с балетами важное место в творческой биографии Прокофьева занимают его оперы. В этом жанре композитор шел сложным путем. Начав с одноактной «Маддалены», крова-

вой драмы, разыгрывающейся на фоне пышной жизни Венеции XV века, он обращается к следующей своей опере — к «Игроку» Достоевского, от него к уже упоминавшейся сказке Карло Гоцци «Любовь к трем апельсинам», первой опере, завоевавшей прочный успех. После иронической, легкой и веселой музыки «Апельсинов», композитор погружается внезапно в мрак средневековья в опере на сюжет повести В. Брюсова «Огненный ангел», где эротика, ужасы инквизиции чередуются с иступленными прорицаниями и кабалистикой. Музыка, написанная под влиянием вовсе несвойственной Прокофьеву экспрессионистской эстетики, позже использована им в Третьей симфонии.

Многие годы Прокофьев не обращался к оперному жанру. И только в 1939 году увлекся повестью В. Катаева «Я — сын трудового народа». На ее основе он написал оперу «Семен Котко». Совсем новым языком заговорил Прокофьев во многих эпизодах этой оперы, восстановив, очевидно, в памяти детские впечатления об Украине, о песнях, звеневших в Сонцовке, о самой атмосфере, насыщенной благодатным украинским теплом. Не отсюда ли возникли лирические интонации в диалогах-дуэтах Семена Котко и возлюбленной его Софьи Ткаченко, или радующие своей трогательной наивностью характеристики Фроси и Миколки? При неотъемлемых достоинствах «Семена Котко» пристрастие Прокофьева к прозаизмам, к разговорной манере интонаций, поначалу помешали первой опере Прокофьева на современный сюжет занять место в репертуаре наших театров. Манера эта скажется в еще большей степени в последней опере «Повесть о настоящем человеке» (1948) по книге Б. Полевого.

Совсем по-иному сложилась судьба двух полярно различных опер: лирической комедии «Обручение в монастыре» (1940) и монументальной эпопеи «Война и мир» (1941—1952). Первая из них — кружевная стилизация комической оперы XVIII века, с типичными персонажами итальянского комедийного театра: ворчливым отцом молоденькой красавицы, сосватанной за богатого торговца, но любящей красивого бедного юношу; с уродливой, пронырливой дуэньей, поставившей целью своей женить на себе отвергнутого красавицей торговца; с параллельно развивающейся интригой второй пары влюбленных и с финалом, в котором все три пары преблагополучно отправляются под венец. Говоря о стилизации, мы не имели в виду «подражание», а только веяние, налет жанровых особенностей оперной музыки Моцарта, Россини, придающих прокофьевской музыке новое очарование.

Нужно ли доказывать, как необычен и невероятно труден творческий подвиг создания оперы на сюжет романа-эпопеи «Война и мир». Первая трудность — соотношение масштабов литературного подлинника и возможного в опере максимума сценического времени. Даже созданная Прокофьевым первая редакция, делящаяся два вечера, не могла охватить толстовской

эпопеи во всех подробностях, хотя в опере участвуют 73 персонажа (!), не считая гостей на балу, солдат, крестьян, партизан.

В «Войне и мире» Прокофьева есть сцены, оставляющие впечатление, поистине незабываемое: первый бал Наташи; сцена в Отрадном: разговор Наташи и Сони у окна и размышления князя Андрея о весне; неудавшееся бегство Наташи из дома Ахросимовой; визит Ростовых к старику Болконскому. Один из самых потрясающих эпизодов оперы — сцена бреда и смерти Андрея Болконского. И, хотя в опере много превосходных эпизодов в III акте: перед Бородинским сражением, Шевардинский редут, и финальная, очень впечатляющая сцена — Смоленская дорога и торжество русского оружия, — наибольшее впечатление оставляет музыка, рассказывающая о душевном мире героев личной драмы: Наташи, Андрея, Пьера Безухова, Анатоля и т. д.

Прокофьев несколько раз возвращался к «Войне и миру», вносил коррективы в драматургию, дописывая одни, изменяя или даже изымая другие эпизоды, видимо, не удовлетворяясь достигнутым. Оперой «Война и мир» он внес в историю русской классической оперы произведение грандиозное, насыщенное патриотической идеей.

«Войну и мир» Прокофьев писал в трудное время, находясь в эвакуации на Кавказе: в Нальчике и Тбилиси. Задуманная еще перед войной, опера «вылилась» единым потоком, несомненно, как отклик композитора-патриота на грозные события военных лет.

В те же годы возникла трехчастная симфоническая сюита «1941 год» («В бою, «Ночью» и «За братство народов») и кантата для солистов, хора и оркестра «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным» на стихи Павла Антокольского. В этих произведениях, равно, как и в песнях «Клятва танкиста», «Любовь воина», «Сын Кабарды», композитор стремится к широкому кругу жанров, в которых могут быть выражены волновавшие его, как и каждого советского человека, темы. Если в этих произведениях тема войны дана прямо, в «раскрытом виде», то в других — она заключена в глубине замысла и воспринимается сквозь призму сложных ассоциаций.

Такова его Седьмая соната для фортепиано, захватывающая могуществом образного строя, в основе которого столкновение и яростная борьба двух враждебных стихий. Она создавалась в самое напряженное время войны, когда решалась судьба страны, когда так трагически сплетались образы жизни и смерти. Тот светлый мир, во имя и для спасения которого и идет битва, раскрывается в поразительно напевной музыке II части. Эта музыка глубокого благородства, сердечности и чистоты. Финал стремителен и напорист. Устремленно, опираясь на стальную упругость ритма, разворачивается, несет лавина звуков, бушующая, неудержимая, одновременно суровая и ликующая.

Ни одна из девяти фортепианных сонат не имеет литературной программы. И тем не менее образный строй каждой достаточно ясен. В Шестой сонате (1940) торжествуют воля и четкость, а рядом — юмор и лирика, в финале же им противостоит суровая и гневная тема; в Восьмой (1944) господствует лирика, только подчеркиваемая контрастирующими с ней темами; в последней, Девятой сонате (1947) все светло, прозрачно, подернуто дымкой то ли мечтательности, то ли печали, как в погожий осенний день.

Сергей Прокофьев был великолепным пианистом, прославленным исполнителем своей музыки. Но и другие пианисты, такие, как Софроницкий, Нейгауз, Гилельс, Юдина, Рихтер, а за ними и более молодые ввели в свой репертуар прокофьевские сонаты, обнаруживая в этом богатейшем мире образов, идей, душевных состояний все новые и новые глубины.

В сонатах Прокофьева легче установить закономерности содержания и расположить их в последовательный ряд, чем в его симфониях, в значительной своей части связанные с театральной музыкой или с тематическим материалом, предназначенным для других жанров и форм. Вторая симфония носила в известной мере экспериментальный характер и была написана, по выражению композитора, для «покорения Парижа» или закрепления «покорения». Материалом для Третьей симфонии послужила, как указывалось музыка оперы «Огненный ангел», в Четвертой, так же, как «Симфония псалмов» Стравинского, заказанной к 50-летию Бостонского оркестра, весь тематизм непосредственно связан с балетом «Блудный сын». И только последние три симфонии — Пятая, Шестая и Седьмая — написаны, подобно Классической, как произведения с заранее продуманной концепцией. О Пятой симфонии (1944) автор писал: «Я задумал ее как симфонию величия человеческого духа». В ней действительно есть величавость и воля, широта и яркость «бородинского» эпического сказывания о герое, черты, роднящие симфонию с наиболее монументальными творениями Прокофьева, музыкой к «Александрю Невскому», «Ивану Грозному», оперой «Война и мир».

Написанная в конце 40-х годов Шестая симфония, по мысли автора, должна ассоциироваться с недавним прошлым, с отзвуками военных лет. Ее сгущенная, мрачная атмосфера заставляет вспомнить о Второй симфонии, перенасыщенной экспрессионистскими сложностями. Совершенным контрастом, антиподом этих симфоний выступает лучезарная и юная по духу Седьмая, сочиненная в 1952 году, одно из последних произведений Сергея Сергеевича. Все в ней просто, мудро и светло. Лирическая взволнованность I части, обаятельный вальс школьного бала — II, раздумье — III и солнечный, юношеский, звенящий, как пляж в Артеке, финал. После Гайдна не много написано таких чудесно-жизнерадостных симфоний во всей истории этого жанра.

Прокофьев любил детей и охотно обращался к музыке для юных слушателей. В веселой «Болтунье» на стихи Агнии Барто (1939), в «Пете и волке» — увлекательной истории о бесстрашном пионере (1936), в захватывающей понятной даже самым маленьким, сюите «Зимний костер» (1949), всюду, где Прокофьев обращается к детям, слышится, чувствуется любовь к новой поросли — будущему Земли.

Великий музыкант, Прокофьев был и великим тружеником, отдавшим сочинению музыки пятьдесят лет из прожитых шестидесяти двух. Его огромный талант после бурного цветения в молодые годы, подвергся трудным испытаниям на чужой почве. После пятнадцатилетнего отсутствия, вернувшись на родину, Прокофьев испытывал неодолимую потребность постичь, что произошло за эти годы в нашей стране. Умный, внимательно «вчитывающийся» в книгу жизни, он постиг величие революционных преобразований, охвативших все стороны деятельности советского общества и советского человека. В 1937 году, к двадцатилетию Октября, он создал Кантату, взяв для нее тексты из «Коммунистического манифеста», «Тезисов о Фейербахе», из книги В. И. Ленина «Что делать?», из Конституции Советского Союза. Возникло необычное произведение огромной художественной и публицистической силы.

А в конце 1950 года прозвучала торжественная и строгая оратория «На страже мира» на стихи С. Маршака. «Я хотел выразить в этой вещи свои мысли о мире и войне, уверенность, что войны не будет, что народы земли отстоят мир, спасут цивилизацию, детей, наше будущее», — писал автор.

О Прокофьеве можно сказать: великий музыкант нашел свое место и среди великих преобразователей жизни.

Прав был Илья Эренбург, когда писал: «Это был большой человек, и потомки не смогут понять трудного и славного времени, которое мы еще вправе назвать нашим, не вслушиваясь в произведения Сергея Прокофьева и не задумываясь над его необычайной судьбой».¹

¹ С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания, с. 296.

*Дмитрий
Шостакович*

р. 1906

Весной 1926 года оркестр Ленинградской филармонии под управлением Николая Малько впервые сыграл Первую симфонию Дмитрия Шостаковича. В письме к киевской пианистке Л. Изаровой Н. Малько писал: «Только что вернулся с концерта. Дирижировал в первый раз симфонией молодого ленинградца Мити Шостаковича. У меня такое ощущение, будто я открыл новую страницу в истории русской музыки».

Прием симфонии публикой, оркестром, прессой нельзя назвать просто успехом, это был триумф. Таким же стало шествие ее по самым прославленным симфоническим эстрадам мира. Над партитурой симфонии склонились Отто Клемперер, Артуро Тосканини, Бруно Вальтер, Герман Абендрот, Леопольд Стоковский. Им, дирижерам-мыслителям, казалось неправдоподобным соотношение уровня мастерства и возраста автора. Поражала полная свобода, с которой девятнадцатилетний композитор распоряжался всеми ресурсами оркестра для воплощения своих идей, и сами идеи поражали весенней свежестью.

Симфония Шостаковича была по-настоящему первой симфонией из нового мира, над которым пронеслась октябрьская гроза. Поражительным был контраст между музыкой, полной жизнерадостно-

сти, буйного расцвета молодых сил, тонкой, застенчивой лирики и мрачного экспрессионистским искусством многих зарубежных современников Шостаковича.

Миная обычный юношеский этап, Шостакович уверенно шагнул в зрелость. Эту уверенность дала ему великолепная школа. Уроженец Ленинграда, он получил образование в стенах Ленинградской консерватории в классах пианиста Л. Николаева и композитора М. Штейнберга. Леонид Владимирович Николаев, вырастивший одну из самых плодоносных ветвей советской пианистической школы, как композитор был учеником Танеева, в свою очередь бывшего учеником Чайковского. Максимилиан Осеевич Штейнберг — ученик Римского-Корсакова и последователь его педагогических принципов и методов. От своих учителей Николаев и Штейнберг унаследовали совершенную ненависть к дилетантизму. В их классах царил дух глубокого уважения к труду, к тому, что Равель любил обозначать словом *metier* — ремесло. Потому-то так высока была культура мастерства уже в первом крупном произведении композитора-юноши.

С тех пор прошло около полувека. К Первой симфонии прибавилось еще четырнадцать. Возникло пятнадцать квартетов, два трио, две оперы, три балета, два фортепианных, два скрипичных и два виолончельных концерта, романсные циклы, сборники фортепианных прелюдий и фуг, кантаты, оратории, музыка к множеству фильмов и драматических спектаклей.

Ранний период творчества Шостаковича совпадает с концом двадцатых годов, временем бурных дискуссий по кардинальным вопросам советской художественной культуры, когда выкристаллизовывались основы метода и стиля советского искусства — социалистического реализма. Как и многие представители молодого, и не только молодого поколения советской художественной интеллигенции, Шостакович отдает дань увлечению экспериментальными работами режиссера В. Э. Мейерхольда, операми Альбана Берга («Воцек»), Эрнста Кшенека («Прыжок через тень», «Джонни»), балетными постановками Федора Лопухова.

Сочетание острой гротесковости с глубоким трагизмом, типичное для многих явлений пришедшего из-за рубежа экспрессионистского искусства, тоже привлекает внимание молодого композитора. Вместе с тем в нем всегда живет преклонение перед Бахом, Бетховеном, Чайковским, Глинкой, Берлиозом. Одно время его волнует грандиозная симфоническая эпопея Малера: глубина заключенных в ней этических проблем: художник и общество, художник и современность. Но ни один из композиторов ушедших эпох не потрясает его так, как Мусоргский.

В самом начале творческого пути Шостаковича, в пору исканий, увлечений, споров, рождается его опера «Нос» (1928) — одно из наиболее дискуссионных произведений его творческой юности. В этой опере на гоголевский сюжет, сквозь ощутимые влияния мейерхольдовского «Ревизора», музыкальной эксцент-

рики, проглядывали яркие черты, роднящие «Нос» с оперой Мусоргского «Женитьба». В творческой эволюции Шостаковича «Нос» сыграл значительную роль.

Начало 30-х годов отмечено в биографии композитора потоком произведений разных жанров. Здесь — балеты «Золотой век» и «Болт», музыка к постановке Мейерхольда пьесы Маяковского «Клоп», музыка к нескольким спектаклям ленинградского Театра рабочей молодежи (ТРАМ), наконец, первый приход Шостаковича в кинематографию, создание музыки к фильмам «Одна», «Златые горы», «Встречный»; музыка к эстрадно-циркового представлению ленинградского Мюзикхолла «Условно убитый»; творческое общение со смежными искусствами: балетом, драматическим театром, кино; возникновение первого романсного цикла (на стихи японских поэтов) — свидетельство потребности композитора конкретизировать образный строй музыки.

Центральное место среди сочинений Шостаковича первой половины 30-х годов занимает опера «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова»). Основу ее драматургии составляет произведение Н. Лескова, жанр которого автор обозначил словом «очерк», как бы подчеркивая этим подлинность, достоверность событий, портретность действующих лиц. Музыка «Леди Макбет» — трагедийное повествование о страшной эпохе произвола и бесправия, когда в человеке убивали все человеческое, его достоинство, мысли, стремления, чувства; когда обнажались и правили поступками первобытные инстинкты и сама жизнь, закованная в кандалы, шла по нескончаемым трактам России. На одном из них Шостакович и увидел свою героиню — бывшую купчиху, каторжницу, полной ценой расплатившуюся за преступное свое счастье. Увидел — и взволнованно рассказал о судьбе ее в своей опере.

Ненависть к старому миру, миру насилия, лжи и бесчеловечности проявляется во многих произведениях Шостаковича, в разных жанрах. Она — сильнейшая антитеза положительным образам, идей, определяющих художническое, общественное credo Шостаковича. Вера в неодолимую силу Человека, восхищение богатством душевного мира, сочувствие его страданиям, страстная жажда участвовать в борьбе за его светлые идеалы — вот важнейшие черты этого credo. Оно сказывается особенно полно в его узловых, этапных произведениях. Среди них — одно из важнейших, возникшая в 1936 году Пятая симфония, начавшая собой новый этап творческой биографии композитора, новую главу истории советской культуры. В этой симфонии, которую можно назвать «оптимистической трагедией», автор приходит к глубокой философской проблеме становления личности своего современника.

Судя по музыке Шостаковича, жанр симфонии всегда был для него трибуной, с которой должно произносить только самые

важные, самые пламенные речи, направленные к достижению наиболее высоких этических целей. Симфоническая трибуна воздвигнута не для красноречия. Это плацдарм воинствующей философской мысли, борющейся за идеалы гуманизма, обличающей зло и низость, как бы еще раз утверждающей знаменитое гётевское положение:

Лишь тот достоин счастья и свободы,
Кто каждый день за них идет на бой!

Показательно, что ни одна из пятнадцати написанных Шостаковичем симфоний не уходит от современности. О Первой говорилось выше, Вторая — симфоническое посвящение Октябрю, Третья — «Первомайская». В них композитор обращается к поэзии А. Безыменского и С. Кирсанова, чтобы ярче раскрыть пламенеющую в них радость и торжественность революционных празднеств.

Но уже с Четвертой симфонии, написанной в 1936 году, в мир радостного постижения жизни, добра и приветливости входит какая-то чужая, злобная сила. Она принимает разные обличья. Где-то она грубо ступает по земле, покрытой весенней зеленью, циничной ухмылкой оскверняет чистоту и искренность, злобствует, грозит, предвещает гибель. Она внутренне близка мрачным темам, грозящим человеческому счастью со страниц партитур последних трех симфоний Чайковского.

И в Пятой и во II части Шестой симфонии Шостаковича она, эта грозная сила, дает о себе знать. Но только в Седьмой, Ленинградской симфонии она подымается во весь свой рост. Внезапно в мир философских раздумий, чистых мечтаний, спортивной бодрости, по-левитановски поэтичных пейзажей вторгается жесткая и страшная сила. Она пришла за тем, чтобы смести этот чистый мир и утвердить мрак, кровь, смерть. Вкрадчиво, издалека доносится еле слышный шорох маленького барабана, и на его четком ритме выступает жесткая, угловатая тема. С тупой механистичностью повторяясь одиннадцать раз и набирая силы, она обрастает хриплыми, рычащими, какими-то косматыми звучаниями. И вот во всей своей устрашающей наготе по земле ступает человекозверь.

В противовес «теме нашествия», в музыке зарождается и крепнет «тема мужества». Предельно насыщен горечью утрат монолог фагота, заставляющий вспомнить некрасовские строки: «То слезы бедных матерей, им не забыть своих детей, погибших на кровавой ниве». Но сколь бы скорбны ни были утраты, жизнь заявляет о себе поминутно. Эта идея пронизывает Скерцо — II часть. И отсюда, через размышления (III часть), ведет к победно звучащему финалу.

Свою легендарную Ленинградскую симфонию композитор писал в доме, поминутно сотрясаемом взрывами. В одном из своих выступлений Шостакович говорил: «С болью и гордостью

смотрел я на любимый город. А он стоял, опаленный пожарами, закаленный в боях, испытавший глубокие страдания бойца, и был еще более прекрасен в своем суровом величии. Как было не любить этот город, воздвигнутый Петром и завоеванный для народа Лениным, не поведать всему миру о его славе, о мужестве его защитников... Моим оружием была музыка».¹

Страстно ненавидя зло и насилие, композитор-гражданин обличает врага, того, кто сеет войны, ввергающие народы в пучины бедствий. Вот почему тема войны надолго приковывает к себе помыслы композитора. Она звучит в грандиозной по масштабам, по глубине трагедийных конфликтов Восьмой, сочиненной в 1943 году, в Десятой и Тринадцатой симфониях, в фортепианном трио, написанном в память И. И. Соллертинского. Эта тема проникает и в Восьмой квартет, в музыку к фильмам «Падение Берлина», «Встреча на Эльбе», «Молодая гвардия». В статье, посвященной первой годовщине Дня победы, Шостакович писал: «Победа обязывает не в меньшей степени, чем война, которая велась во имя победы. Разгром фашизма — только этап в неудержимом наступательном движении человека, в осуществлении прогрессивной миссии советского народа».²

Девятая симфония, первое послевоенное произведение Шостаковича. Она была исполнена впервые осенью 1945 года. В какой-то мере эта симфония не оправдала ожиданий. В ней нет монументальной торжественности, которая могла бы воплотить в музыке образы победного завершения войны. Но в ней другое: непосредственная радость, шутка, смех, будто огромная тяжесть упала с плеч, и в первый раз за столько лет можно было без штор, без затенений зажечь свет, и все окна домов засветились радостью. И только в предпоследней части возникает как бы суровое напоминание о пережитом. Но ненадолго воцаряется сумрак — музыка снова возвращается в мир света и веселья.

Восемь лет отделяют Десятую симфонию от Девятой. Такого перерыва в симфонической летописи Шостаковича никогда еще не было. И снова перед нами произведение, полное трагедийных коллизий, глубоких мировоззренческих проблем, захватывающее своим пафосом повествования об эпохе великих потрясений, об эпохе великих надежд человечества.

Особое место в списке симфоний Шостаковича занимают Одиннадцатая и Двенадцатая.

Прежде чем обратиться к Одиннадцатой симфонии, написанной в 1957 году, необходимо вспомнить о Десяти поэмах для смешанного хора (1951) на слова революционных поэтов XIX — начала XX столетия. Стихи поэтов-революционеров: Л. Радица, А. Гмырева, А. Коца, В. Тана-Богораза вдохновили Шостако-

¹ Хентова С. Страницы творческой жизни. — «Вечерний Ленинград», 23 июня 1966 г.

² «Торжество разума и прогресса». — «Советское искусство», 9 мая 1946 г.

вича на создание музыки, каждый такт которой сочинен им, и вместе с тем родствен песням революционного подполья, студенческих сходок, звучавших и в казематах Бутырок, и в Шушенском, и в Лонжюмо, на Капри, песням, которые были и семейной традицией в доме родителей композитора. Его дед — Болеслав Болеславович Шостакович — за участие в Польском восстании 1863 года был сослан. Сын его, Дмитрий Болеславович, отец композитора, в студенческие годы и после окончания Петербургского университета близко связан с семьей Лукашевичей, один из членов которой вместе с Александром Ильичем Ульяновым готовил покушение на Александра III. 18 лет провел Лукашевич в Шлиссельбургской крепости.

Одно из самых сильных впечатлений всей жизни Шостаковича датировано 3 апреля 1917 года, днем приезда В. И. Ленина в Петроград. Вот как рассказывает об этом композитор. «Я был свидетелем событий Октябрьской революции, был среди тех, кто слушал Владимира Ильича на площади перед Финляндским вокзалом в день его приезда в Петроград. И, хотя я был тогда очень молод, это навсегда запечатлелось в моей памяти».¹

Тема революции вошла в плоть и кровь композитора еще в детские годы и мужала в нем вместе с ростом сознания, становясь одной из его основ. Эта тема откристаллизовалась в Одиннадцатой симфонии (1957), носящей наименование «1905 год». Каждая ее часть имеет свое название. По ним можно ясно представить себе идею и драматургию произведения: «Дворцовая площадь», «9 января», «Вечная память», «Набат». Симфония пронизана интонациями песен революционного подполья: «Слушай», «Арестант», «Вы жертвою пали», «Беснуйтесь, тираны», «Варшавянка». Они придают насыщенному музыкальному повествованию особенную взволнованность и достоверность исторического документа.

Посвященная памяти Владимира Ильича Ленина, Двенадцатая симфония (1961) — произведение эпической мощи — продолжает инструментальный сказ о революции. Как и в Одиннадцатой, программные наименования частей дают совершенно отчетливое представление о ее содержании: «Революционный Петроград», «Разлив», «Аврора», «Заря человечества».

Тринадцатая симфония Шостаковича (1962) по жанру близка оратории. Она написана для необычного состава: симфонического оркестра, хора басов и солиста баса. Текстовую основу пяти частей симфонии составляют стихи Евг. Евтушенко: «Бабий Яр», «Юмор», «В магазине», «Страхи» и «Карьера». Идея симфонии, ее пафос — обличение зла во имя борьбы за правду, за человека. И в этой симфонии сказывается присущий Шостаковичу активный, наступательный гуманизм.

¹ Хентова С. Страницы творческой жизни. — «Вечерний Ленинград», 20 июня 1966 г.

После семилетнего перерыва, в 1969 году, создана Четырнадцатая симфония, написанная для камерного оркестра: струнных, небольшого количества ударных и двух голосов — сопрано и баса. В симфонии звучат стихи Гарсиа Лорки, Гийома Аполлинера, М. Рильке и Вильгельма Кюхельбекера. Посвящена Бенджамину Бриттену симфония написана, по словам ее автора, под впечатлением «Песен и плясок смерти» М. П. Мусоргского. В великолепной статье «Из глубины глубин», посвященной Четырнадцатой симфонии, Мариэтта Шагинян писала: «...Четырнадцатая симфония Шостаковича, кульминация его творчества. Четырнадцатая симфония,— мне бы хотелось назвать ее первыми «Страстями Человеческими» новой эпохи,—убедительно говорит, насколько нужны нашему времени и углубленная трактовка нравственных противоречий, и трагедийное осмысление душевных испытаний («страстей»), сквозь искус которых проходит человечество».¹

Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича сочинена летом 1971 года. После многолетнего перерыва композитор возвращается к чисто инструментальной партитуре симфонии. Светлый колорит «игрушечного скерцо» I части ассоциируется с образами детства. В музыку органично «вписывается» тема из увертюры Россини «Вильгельм Телль». Траурная музыка начала II части в мрачном звучании медной группы рождает мысли об утрате, о первом страшном горе. Зловещей фантастикой наполнена музыка II части, какими-то чертами напоминающая сказочный мир «Щелкунчика». В начале IV части Шостакович снова прибегает к цитате. На этот раз это — тема судьбы из «Валькирии», предопределяющая трагическую кульминацию дальнейшего развития.

Пятнадцать симфоний Шостаковича — пятнадцать глав летописи-эпопеи нашего времени. Шостакович стал в ряды тех, кто активно и непосредственно преобразует мир. Его оружие — музыка, ставшая философией, философия — ставшая музыкой.

Творческие устремления Шостаковича охватывают все существующие жанры музыки — от массовой песни из «Встречного» до монументальной оратории «Песнь о лесах», опер, симфоний, инструментальных концертов. Значительный раздел его творчества посвящен камерной музыке, один из опусов которой — «24 прелюдии и фуги» для фортепиано занимает особое место. После Иоганна Себастьяна Баха к полифоническому циклу такого рода и масштаба мало кто отваживался прикоснуться. И дело не в наличии или отсутствии соответствующей техники, особого рода мастерства. «24 прелюдии и фуги» Шостаковича не только свод полифонической мудрости XX века, они ярчайший показатель силы и напряжения мышления, проникающего в глубь сложнейших явлений. Этот тип мышления сродни интеллекту-

¹ «Литературная газета», 25 марта 1970 г.

альной мощи Курчатова, Ландау, Ферми, и потому прелюдии и фуги Шостаковича поражают не только высоким академизмом раскрытия тайн баховского многоголосия, а прежде всего философичностью мышления, проникающего действительно в «глубины глубин» своего современника, движущих сил, противоречий и пафоса эпохи великих преобразований.

Рядом с симфониями большое место в творческой биографии Шостаковича занимают его пятнадцать квартетов. В этом скромном по количеству исполнителей ансамбле композитор обращается к тематическому кругу, близкому тому, о котором он повествует в симфониях. Не случайно некоторые квартеты возникают почти одновременно с симфониями, являясь их своеобразными «спутниками».

В симфониях композитор обращается к миллионам, продолжая в этом смысле линию бетховенского симфонизма, квартеты же адресованы более узкому, камерному кругу. С ним он делится тем, что волнует, радует, гнетет, о чем мечтается.

Ни один из квартетов не имеет специального названия, помогающего понять его содержание. Ничего, кроме порядкового номера. И тем не менее смысл их понятен каждому, кто любит и умеет слушать камерную музыку. Первый квартет — ровесник Пятой симфонии. В его жизнерадостном строе, близком неоклассицизму, с задумчивой сарабандой I части, по-гайдновски искрящимся финалом, порхающим вальсом и задушевым русским запевом альта, протяжным и ясным, чувствуется исцеление от тяжелых дум, одолевавших героя Пятой симфонии.

Мы помним, как в годы войны важна была лирика в стихах, песнях, письмах, как умножало душевные силы лирическое тепло нескольких задушевных фраз. Им проникнуты вальс и романс Второго квартета, написанного в 1944 году.

Как непохожи друг на друга образы Третьего квартета. В нем и беззаботность юности, и мучительные видения «сил зла», и волевое напряжение отпора, и лирика, соседствующая с философским раздумьем. Пятый квартет (1952), предвещающий Десятую симфонию, а в еще большей степени Восьмой квартет (1960) наполнены трагическими видениями — воспоминаниями военных лет. В музыке этих квартетов, как и в Седьмой, Десятой симфониях, резко противостоят силы света и силы тьмы. На титульном листе Восьмого квартета значится: «Памяти жертв фашизма и войны». Этот квартет написан в течение трех дней в Дрездене, куда Шостакович выехал для работы над музыкой к кинофильму «Пять дней, пять ночей».

Наряду с квартетами, в которых отражен «большой мир» с его конфликтами, событиями, жизненными коллизиями, у Шостаковича есть квартеты, которые звучат как страницы дневника. В Первом они жизнерадостны; в Четвертом говорят о самоуглублении, созерцании, покое; в Шестом — раскрываются картины единения с природой, глубокой умиротворенности;

в Седьмом и Одиннадцатом — посвященным памяти близких людей, музыка достигает почти речевой выразительности, особенно в трагедийных кульминациях.

В Четырнадцатом квартете особенно ощутимы характерные черты русского мелоса. В I части музыкальные образы захватывают романтической манерой высказывания широкой амплитуды чувствований: от проникновенного восхищения перед красотами природы до порывов душевного смятения, возвращающегося к покою и умиротворенности пейзажа. Адажио Четырнадцатого квартета заставляет вспомнить русский по духу запев альты в Первом квартете. В III — финальной части — музыка очерчена танцевальными ритмами, звучащими то более, то менее отчетливо. Оценивая Четырнадцатый квартет Шостаковича, Д. Б. Кабалевский говорит о «бетховенском начале» его высокого совершенства.

Пятнадцатый квартет впервые прозвучал осенью 1974 года. Структура его необычна, он состоит из шести частей, следующих без перерыва одна за другой. Все части идут в медленном темпе: Элегия, Серенада, Интермеццо, Ноктюрн, Траурный марш и Эпилог. Пятнадцатый квартет поражает глубиной философской мысли, столь свойственной Шостаковичу во многих произведениях и этого жанра.

Квартетное творчество Шостаковича являет собой одну из вершин развития жанра в послебетховенский период. Так же, как в симфониях, здесь царит мир высоких идей, раздумий, философских обобщений. Но, в отличие от симфоний, в квартетах есть та интонация доверительности, которая мгновенно будит эмоциональный отклик аудитории. Это свойство квартетов Шостаковича роднит их с квартетами Чайковского.

Рядом с квартетами, по праву одно из высших мест в камерном жанре занимает Фортепианный квинтет, написанный в 1940 году, произведение, сочетающее глубокий интеллектуализм, особенно сказывающийся в Прелюдии и Фуге, и тонкую эмоциональность, где-то заставляющую вспомнить левитановские пейзажи.

К камерной вокальной музыке композитор обращается все чаще в послевоенные годы. Возникают Шесть романсов на слова У. Ралея, Р. Бёрнса, В. Шекспира; вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии»; Два романа на стихи М. Лермонтова, Четыре монолога на стихи А. Пушкина, песни и романсы на стихи М. Светлова, Е. Долматовского, цикл «Испанские песни», Пять сатир на слова Саши Черного, Пять юморесок на слова из журнала «Крокодил», Сюита на стихи М. Цветаевой.

Такое обилие вокальной музыки на тексты классиков поэзии и советских поэтов свидетельствует о широком круге литературных интересов композитора. В вокальной музыке Шостаковича поражает не только тонкость ощущения стиля, почерка поэта, но и умение воссоздать национальные особенности музыки. Это

особенно ярко в «Испанских песнях», в цикле «Из еврейской народной поэзии», в романсах на стихи английских поэтов. Традиции русской романсной лирики, идущие от Чайковского, Танеева, слышатся в Пяти романсах, «пяти днях» на стихи Е. Долматовского: «День встречи», «День признаний», «День обид», «День радости», «День воспоминаний».

Особое место занимают «Сатиры» на слова Саши Черного и «Юморески» из «Крокодила». В них отражена любовь Шостаковича к Мусоргскому. Она возникла в юные годы и проявилась сначала в его цикле «Басен Крылова», затем — в опере «Нос», затем — в «Катерине Измайловой» (особенно в IV акте оперы). Трижды обращается Шостакович непосредственно к Мусоргскому, наново оркеструя и редактируя «Бориса Годунова» и «Хованщину» и впервые оркеструя «Песни и пляски смерти». И снова преклонение перед Мусоргским сказывается в поэме для солиста, хора и оркестра — «Казнь Степана Разина» на стихи Евг. Евтушенко.

Какой же сильной и глубокой должна быть привязанность к Мусоргскому, если, обладая такой яркой индивидуальностью, узнать которую можно безошибочно по двум-трем фразам, Шостакович так смиренно, с такой любовью — не подражает, нет, а перенимает и по-своему трактует манеру письма великого музыканта-реалиста.

Когда-то, восхищаясь гением Шопена, только что появившегося на европейском музыкальном небосклоне, Роберт Шуман писал: «Если бы жив был Моцарт, он написал бы концерт Шопена». Перефразируя Шумана, можно сказать: если б жил Мусоргский, он написал бы «Казнь Степана Разина» Шостаковича.

Дмитрий Шостакович — выдающийся мастер театральной музыки. Ему близки разные жанры: опера, балет, музыкальная комедия, эстрадные представления (Мюзик-холл), драматический театр. К ним же примыкает музыка к кинофильмам. Назовем только несколько работ в этих жанрах из более чем тридцати кинофильмов: «Златые горы», «Встречный», «Трилогия о Максиме», «Молодая гвардия», «Встреча на Эльбе», «Падение Берлина», «Овод», «Пять дней — пять ночей», «Гамлет», «Король Лир». Из музыки к драматическим спектаклям: «Клоп» В. Маяковского, «Выстрел» А. Безыменского, «Гамлет» и «Король Лир» В. Шекспира, «Салют, Испания» А. Афиногенова, «Человеческая комедия» О. Бальзака.

Как ни различны по жанрам и масштабам работы Шостаковича в кино и театре, их объединяет одна общая черта — музыка создает свой, как бы «симфонический ряд» воплощения идей и характеров, оказывающий влияние на атмосферу фильма или спектакля.

Несчастливо сложилась судьба балетов. Здесь вина целиком падает на неполноценную сценарную драматургию. Но музыка, наделенная яркой образностью, юмором, блестяще звучащая

в оркестре, сохранилась в виде сюит и занимает заметное место в репертуаре симфонических концертов. С большим успехом на многих сценах советских музыкальных театров идет балет «Барышня и хулиган» на музыку Д. Шостаковича по либретто А. Беллинского, взявшего в основу киносценарий В. Маяковского.

Дмитрий Шостакович внес большой вклад в жанр инструментального концерта. Первым написан фортепианный концерт до минор с солирующей трубой (1933). Своей молодостью, озорством, юношеской обаятельной угловатостью концерт напоминает Первую симфонию. Через четырнадцать лет появляется глубокий по мысли великолепный по размаху, по виртуозному блеску, скрипичный концерт; за ним, в 1957 году, Второй фортепианный концерт, посвященный сыну, Максиму, рассчитанный на детское исполнение. Список концертной литературы, вышедшей из-под пера Шостаковича, завершают виолончельные концерты (1959, 1967) и Второй скрипичный концерт (1967). Концерты эти — менее всего рассчитаны на «упоение техническим блеском». По глубине мысли и напряженной драматургии они занимают место рядом с симфониями.

Перечень сочинений, приведенный в данном очерке, включает только наиболее типичные произведения в основных жанрах. За пределами списка остались десятки названий в разных разделах творчества.

... Уже много лет Дмитрий Шостакович — властитель музыкальных дум современного человечества. Каждое новое произведение его привлекает внимание всего мира и влияет на музыкальную культуру нашего времени. Лауреат Ленинской премии, член многих академий, доктор Оксфордского университета. Командор ордена Французского искусства, лауреат Международной премии мира, Герой Социалистического Труда, четырехкратно награжденный орденом Ленина, пятикратный лауреат Государственной премии, многие годы — профессор Московской и Ленинградской консерваторий, Дмитрий Дмитриевич Шостакович неоднократно избирался депутатом Верховного Совета СССР и РСФСР.

Путь его к мировой славе, — путь одного из величайших музыкантов нашего столетия, смело устанавливающего новые вехи мировой музыкальной культуры. Путь его к мировой славе, путь одного из тех людей, для которых жить — значит быть в самой гуще событий каждого дня своего времени, глубоко вникать в смысл происходящего, занимать справедливую позицию в спорах, столкновениях мнений, в борьбе и откликаться всеми силами своего гигантского дарования на все то, что выражено одним великим словом — Жизнь.

*Арам
Хачатурян*

р. 1903

Впервые я увидел его в Большом зале ленинградской филармонии днем во время репетиции. Играл Оборин. Не помню, кто дирижировал. Возможно — Александр Васильевич Гаук. Поначалу поразила не музыка. Поразили манеры этого смуглого курчавого человека. Он убегал к последним рядам пустого зала, оттуда слушал. Выкрикивая что-то на ходу, устремлялся к дирижеру, горячо втолковывал ему какие-то, по-видимому, важные соображения. Минувя дирижера, он обращался непосредственно к оркестру, к отдельным музыкантам. Помню довольно длинный разговор с «деревом». Ни тени смущения, конфузливости, которые были бы понятны при столь очевидных и опасных соотношениях возрастных и профессиональных: молодой композитор и уже знаменитый дирижер, знаменитый пианист, знаменитый оркестр. Поражало и другое: как неотразим был напор темперамента Хачатуряна, как внимательно, без раздражения выслушивали все его стремительную, где-то даже захлебывающуюся скороговорку. Общение с музыкантами было только отражением его страстного общения с музыкой.

Для ленинградцев в то время, — середина 30-х годов, — имя Хачатуряна не было еще «афишным». Знали его музыканты. Публика же, даже наиболее

квалифицированная, филармоническая, только еще на предстоящей премьере Фортепианного концерта должна была познакомиться с недавним выпускником Московской консерватории.

Фортепианный концерт обворожил зал сразу, хотя какая-то часть публики находила его излишне традиционным. Аплодисментам не было конца. Лев Николаевич Оборин переживал первое, самое пленительное десятилетие своей славы после триумфа на Шопеновском конкурсе в Варшаве. Концерт Хачатуряна, ему посвященный, он играл поистине вдохновенно. Печатных программ-аннотаций к концерту на этот раз не было. Перед началом, как обычно, выступал Иван Иванович Соллертинский. Его вкусы в те годы связаны были с Берлиозом, Малером, Брукнером, особенно — с Шостаковичем, чьим верным, темпераментнейшим пропагандистом он был. Из его, как всегда, талантливого «слова» зал узнал самые общие сведения о впервые появившемся в Ленинграде композиторе. Сведения были скудны. Вынужденный ограничиться ими, Соллертинский, часто экспансивный, нередко щедрый на «суперлятивные» оценки, на этот раз был сдержан и довольствовался определением «одаренный композитор».

...А зал аплодировал. Выходили Оборин с дирижером. Выходил один Оборин. Когда же оба они, повернувшись налево, нашли глазами автора и стали ему аплодировать, на эстраду вышел Хачатурян. Каким он был? Могу сказать кратко: сияющим от счастья. Такой была первая на моей памяти встреча ленинградской филармонической публики с Хачатуряном. Добавлю: и в последующие сорок лет реакция зала не менялась.

Великолепна судьба Хачатуряна. Думая о нем, подбирая определение, способное точно выразить существо его восприятия мира и пафос претворения воспринятого в музыку, просеивая «тонны словесной руды», наталкиваешься, наконец, на искомое: «одержимый». Это редкое и драгоценное состояние человеческой души, личности, без остатка захваченной какой-то страстью, идеей, на одном из восточных языков называют «меджнун». «Меджнуном» люди звали героя легенды, Кайса, одержимого великой любовью к Лейле. Это стало его именем. Так следует звать и Хачатуряна. Он — Меджнун Музыки.

Еще в шестнадцать лет он не знает нот. Детские годы и юность проходят в Тбилиси. Он учится в Коммерческом училище. Первый инструмент, которым он овладел — бубен. Затем он попадает в любительский духовой оркестр и по слуху играет на трубе. В доме появляется колченогий рояль. Вспоминая это время, Хачатурян пишет: «Я довольно быстро научился подбирать по слуху мелодии народных песен и танцев. С неизъяснимым блаженством я без конца «вдалбливал» их одним или двумя пальцами... Гораздо труднее было подыскивать более или менее сносный аккомпанемент. Но и с этим я со временем справился. Тогда я совсем осмелел и начал варьиро-

вать знакомые мотивы, присочинять новые. Помню, какую радость доставляли мне эти, пусть наивные, смешные, неуклюжие, но все же первые мои попытки композиции».¹

В те годы, годы его юности, каждодневный быт тбилисских улиц, переулков, дворов был переполнен музыкой. Гортанный распевный говор, гортанное пение, отдаленная «морзянка» бубна; переключка девичьих голосов вливается в строгое трехголосие грузинской песни, а рядом — то гулкое, то сухое потрескивание ритма ударных инструментов и на этом фоне нетемперированные стоны кеманчи. Все искрится переливами по-восточному темпераментных музыкальных восклицаний.

Бряд ли нужно подчеркивать, какую неизгладимую печать накладывают впечатления детства на душу человека с обостренным восприятием художника. Как важно для будущего мастера оркестрового колорита то, что связано с окружающим его с ранних лет ослепительным празднеством красок, острых светотеней.

Ему было девятнадцать лет, когда старший брат Сурен, режиссер одной из студий МХАТ'а увез его с собой в Москву. Опускаю интересные подробности, связанные с первыми месяцами жизни в Москве, с акклиматизацией в новых непривычных условиях, со встречами с совершенно иными, иного круга людьми, с поступлением на биологический факультет МГУ. Опускаю потому, что тороплюсь поспеть к началу знакомства юноши с первым учителем композиции Михаилом Фабиановичем Гнесиным. Личность необычайно интересная. Ученик Римского-Корсакова, верный хранитель его традиций, Михаил Фабианович был вдумчивым, своеобразным композитором, педагогом, литератором, фольклористом, ученым. Человек широкого диапазона творческих и общественных интересов, прогрессивных взглядов, в бурные дни 1905 года он принимал участие в студенческом движении или, по полицейской формулировке, в «студенческих беспорядках», за что и был выслан из Петербурга.

С первых же встреч он почувствовал масштабы и характер дарования Хачатуряна, невзирая на поразительное для его возраста «музыкальное невежество». Почувствовал в «неуклюжих» (как сам Хачатурян определяет) импровизациях органичность его восточного интонационного словаря, «смуглый темперамент» (как любил выражаться Гнесин) музыки одаренного юноши. Михаил Фабианович был настоящим знатоком восточной музыки, знал ее от знакомых с детства хасидских напевов, записей, сделанных им в годы странствий по Ближнему Востоку до тонко проанализированных образцов «ориентализма» русских композиторов — Верстовского, Глинки, Даргомыжского, «кучкистов» и рахманиновских «Не пой, красавица»

¹ Хубов Г. Хачатурян. М., 1962, с. 26.

и «Алеко». Но, и это естественно, больше всего его и его ученика увлекал «Восток» Римского-Корсакова: симфония «Антар», сюита «Шехеразада», чародейские напевы Шемаханской царицы, отражение мусульманского Востока в «Испанском каприччо».

В классе Гнесина родились первые сочинения Хачатуряна, разумеется, уступающие тем, что написаны в годы расцвета, но уже вполне академически оформленные и при этом привлекающие яркостью национального колорита: Танец для скрипки и фортепиано и Поэма для фортепиано. В них уже слышится столь типичная для Хачатуряна последующих лет гармоническая терпкость, идущая от специфических ладовых оборотов восточной музыки.

Перейдя из Музыкального техникума (ныне — Институт имени Гнесиных) в консерваторию, Арам Ильич еще год занимается у Гнесина, а затем переходит в класс Н. Я. Мясковского. Семь лет учится у него Хачатурян: четыре года в качестве студента и три года в аспирантуре.

«С первых же занятий у Николая Яковлевича я был захвачен новой, необычной для меня обстановкой. Приходя к Мясковскому, мы словно переступали порог, за которым нам открывалось во всем величии своем наше замечательное искусство, которое до того мы любили слепо. Николай Яковлевич учил нас музыке, широко учил культуре композиторского труда и попутно связывал все это со многими явлениями в классическом и современном искусстве. Он уважал мнение студента, считался с ним и в том случае, если и не был согласен. Даже в самой небольшой пьесе он прежде всего искал, в чем выразилась индивидуальность студента. Мясковский обладал редкостной для педагога способностью просто, убедительно, конкретно говорить с молодым композитором о таких глубоких и важных вещах, как идейная направленность творчества, соотношение содержания и формы и т. п.»¹

Все то, что говорит Хачатурян о своем учителе — очень важно и, разумеется, свидетельствует об авторитете педагогическом. Но много важнее то, что педагогический авторитет, эрудиция, человеческие качества, где объединялись принципиальность с мягкостью гуманиста, — все это обретало особый смысл оттого, что в основе основ личности Мясковского был авторитет творческий. Композитор-мыслитель, Мясковский сочинял преимущественно инструментальную музыку и прежде всего — симфонии. К тому времени, когда Хачатурян поступил в его класс, Николай Яковлевич был автором десяти симфоний, нескольких квартетов, сонат, фортепианных циклов, романсов. При ярко выраженной индивидуальной манере письма, Мясковский продолжал заветы своих учителей: Римского-Корсакова,

¹ Персон Д. Арам Хачатурян. М., 1963.

Лядова, Черепнина — развивал их, опираясь на достижения музыки XX века.

Одно дело учиться у отличного педагога, другое — у композитора, в период расцвета его таланта, когда каждое новое произведение учителя — сильнейший стимул для творчества ученика.

Первая симфония Хачатуряна — его выпускная работа — датирована 1934 годом. Она посвящена 15-летию Армянской ССР. Замысел симфонии далек от юбилейной торжественности. Центр тяжести трехчастной симфонической конструкции находится в I части, вместе со вступлением и заключением напоминающей завершённую структуру симфонической поэмы. Вступление ассоциируется с импровизацией ашуга, настраивающегося на тему, о которой пойдет речь. Тема эта, в тяжелом движении, с преобладающим интервалом секунды, — напоминает эпический сказ о народных героях, суровых и непреклонных. Достигнув кульминации, обогащенная все более расцветающими контрапунктическими побегам, главная тема постепенно теряет напряжение и, как бы, отступает, открывая путь музыке иного склада («побочной»). На изысканном фоне фигурации флейт, арфы и рояля возникает страстное пение виолончелей, заставляющее вспомнить поэтическую лирику Ованеса Туманяна. Из глубин народного творчества, народного мелоса проник на партитурные листы этот напев, влюбленный в жизнь, в цветение мира. Противопоставление хмурой главной теме уверенно заявляющего о себе мелодического потока, озаренного обаянием, неожиданно приводит к утверждению светлого, лирического начала. Еще более укрепляется значимость этой темы видоизменением ее рисунка во II части симфонии, где амплитуда варьирования «лейттемы» простирается от мечтательного запева к веселому, лукавому танцу. Во многом он предвосхищает финал, в звучании которого можно обнаружить зерна счастливых находок композитора в «Гаянэ» и «Спартаке». Высокую оценку Первой симфонии Хачатуряна мы находим в высказывании Д. Д. Шостаковича: «Меня поразило необыкновенное богатство этого произведения, превосходнейшая, яркая оркестровка, глубокая содержательность музыкального материала и его общий праздничный и радостный колорит. О Первой симфонии можно сказать, что это упоение красотой и радостью жизни».¹

К жанру симфонии Хачатурян приходит снова только через девять лет, когда сама жизнь потребовала от композитора отклика на суровые события войны. Тогда, в 1943 году, и возникает замысел Второй симфонии, известной под названием, предложенным музыковедом Г. Хубовым: «Симфония с колоколом». Для симфонии Хачатуряна характерна «внутренняя программность», не требующая литературного изложения. Большой

¹ Сб. «Дружба». М., 1957, с. 601.

мастер конкретной образности звукового материала, и в этом он унаследовал традиции русских классиков. Образы, связанные с колокольным звоном, неоднократно встречаются в русской музыке: финал «Сусанина», колокола в «Борисе Годунове», колокольное раскачивание в начале Второго концерта Рахманинова, его же кантата «Колокола», набат в «Князе Игоре». Четырехчастная симфония начинается вступлением, в котором раздаются набатные удары. Зловещая пляска II части у многих слушателей вызывает воспоминания о «Пляске смерти», возможно потому, что композитор для большей конкретности ввел мотив, напоминающий «Dies irae». Логично возникает образный строй следующей части — Траурное шествие, в центре которого глубоко трагический, извечный образ — Mater dolorosa — Скорбящей Матери. Сочетанием трагизма, народности и простоты эта часть ассоциируется с образом, созданным Сергеем Закариадзе в незабываемом фильме «Отец солдата». Традиционный финал-апофеоз в значительной мере нетрадиционен. Суровую ноту предостережения («Люди, будьте бдительны!») вносит колокол, не формально обрамляющий симфонический цикл, а несущий одну из основных его идей. «Симфония с колоколом» достойно входит в строй произведений, порожденных трагическими событиями второй мировой войны, рядом с «Ленинградской» Шостаковича, «Военным реквиемом» Бриттена, «Литургической симфонией» Онеггера, «Симфонией в трех частях» Стравинского. В ней, как и в Седьмой Шостаковича, нашла выражение идея советского патриотизма. Эта идея снова вдохновила Хачатуряна через два года после окончания войны к созданию «Симфонии-поэмы», посвященной 30-летию Октября. На этот раз он обращается к одночастной структуре симфонической поэмы (хотя нередко мы встречаем и иное ее наименование — Третья симфония). Впервые исполненная в декабре 1947 года в Ленинграде, «Симфония-поэма» была сдержанно встречена публикой. Вполне возможно, что призванный на эстраду огромный исполнительный аппарат (к большому симфоническому оркестру добавлено было 15 труб и орган) — отвлек аудиторию от чисто музыкального содержания, задуманного как ода революции. Поначалу «Симфония-поэма» была отнесена частью критиков к формалистическим произведениям, к которым она в действительности не имела никакого отношения. Так, на протяжении тринадцати лет (1934—1947) композитором было создано три симфонии, порожденные любовью к родной земле, мыслями и тревогами о судьбах Родины.

Общеизвестно, что музыкальное дарование Арама Ильича многогранно. Он не только композитор, педагог, музыкально-общественный деятель (к этим сторонам его дара мы еще вернемся). В нем живет неутолимая жажда исполнительства. И, хотя, объективно говоря, его нельзя назвать профессиональным пианистом или виолончелистом, исполнительское воодушев-

ление его таково, что может иной раз возместить формальные недостатки техники. Биограф А. Хачатуряна Д. Персон рассказывает: в классе Н. Мяскового знаменитый пианист, профессор К. Игумнов, слушал «Токкату» Хачатуряна в исполнении автора и, приняв его за студента фортепианного факультета, спросил, на каком курсе и у кого он учится. Вспоминая этот эпизод, Хачатурян пишет: «Я был очень польщен, но крайне смущен и до сих пор не понимаю, как мог Игумнов принять меня за пианиста». Вероятно в игре «не пианиста» были какие-то качества, которые могли ввести в заблуждение даже Игумнова. Эти же качества в самой яркой степени сказываются в дирижерской деятельности Хачатуряна. Основа их — врожденная артистичность, потребность выступать, интерпретировать свою (только свою!) музыку. Обзор оценок рецензий на выступления Хачатуряна за дирижерским пультом потребовал бы специального очерка. Ограничимся только перечнем городов, где он дирижировал своими авторскими концертами: Москва, Ленинград, Киев, Минск, Рига, Таллин, Баку, Тбилиси, Ереван, Горький, Свердловск, Новосибирск, Воронеж, Ростов-на-Дону, Ярославль, Казань, города Кузбасса, целинные земли, колхозы Армении и т. д. Из зарубежных городов назовем только часть: Лондон, Париж, Рим, Брюссель, Берлин, Прага, Варшава, Хельсинки, Буэнос-Айрес, Гавана, Токио, Каир, Бейрут, Кордова, Гвадалахара, Нагасаки и т. д.¹

Несомненно в артистизме Хачатуряна — органическом свойстве творческой личности — следует искать импульсы, приведшие его к созданию целой серии крупных произведений в виртуозном жанре. Фортепианный концерт, о котором речь шла в начале, открыл в 1936 году этот список. За ним в 1940 году последовал столь популярный ныне во всем мире Скрипичный концерт, в 1946 году — Виолончельный. Казалось бы, традиционные инструменты жанра концерта использованы. Но между 1944 и 1946 годами Арам Ильич пишет Три концертных арии для высокого голоса на стихи армянских поэтов А. Туманяна, Ов. Туманяна и М. Пешикташляна; по характеру своему арии разные: первая — Поэма, вторая — Легенда, третья — Дифирамб. В известной мере это произведение, длящееся около двадцати минут, можно трактовать как своеобразный трехчастный концерт для голоса с оркестром. Тем более, что через все арии проходит сквозная тема, выраженная в стихах трех поэтов, тема любви. Новый замысел, создание четырех Рапсодий-конcertов, возник в 1953 году. Замысел огромный: Рапсодия-концерт для фортепиано с оркестром, виолончели с оркестром, скрипки с оркестром и последняя — для скрипки, виолончели и фортепиано с оркестром. Такой замысел мог возникнуть только в сознании

¹ Эти данные заимствованы из монографии Д. Персона «Арам Хачатурян».

человека, чей талант расцветает тем ярче, чем более щедро он отдает плоды своего таланта людям.

Творческая дружба с Л. Обориным, Д. Ойстрахом, С. Кнушевицким, — выдающимися инструменталистами нашей страны, — не могла не отразиться на масштабах, размахе виртуозного письма, на решительном игнорировании каких бы то ни было трудностей.

Если обобщить весь этот уникальный список виртуозных произведений и привести его стилистические черты к единому знаменателю, можно прийти к формуле — перед нами поразительный свод музыки, насыщенной эмоциями и мыслями, изложенными на высшем уровне инструментального, патетического красноречия. Единство поэтического содержания концертов, рапсодий, концертных арий и блестящей формы очень отчетливо раскрывает пути, идущие от концертов Чайковского, Рахманинова, Скрябина, Прокофьева к Хачатуряну. Излишне подчеркивать, что речь идет о преемственности традиций, о влюбленности в традиции при сохранении своей манеры письма, своего языка, национальные истоки которого дают о себе знать в любом жанре — от песни до симфонии. Несмотря на то, что в разные годы Арам Ильич сочинял песни, романсы, хоры, его постоянно и более всего привлекает инструментальная музыка. Композитор, отлично знающий театр, написавший музыку чуть ли не к десяти драматическим спектаклям, в том числе — к «Макбету», «Королю Лиру», «Кремлевским курантам», особенно популярную музыку к «Маскараду»; композитор, знающий и любящий голос, — до сих пор ни разу не проявил интереса к жанру оперы. Когда написаны были упоминавшиеся уже Три концертных арии, мелькнула надежда, что Арам Ильич предпринял творческую разведку в этом направлении. Но прошло с тех пор почти тридцать лет, а оперный театр так и не привлекает его внимания.

Другому жанру музыкального театра, жанру балетному, более посчастливилось — невзирая на то, что одному из самых популярных произведений Хачатуряна, балету «Гаянэ», при всех неоспоримых достоинствах его музыки, пришлось испытать немало «хождений по мукам».

Биография «Гаянэ» уникальна. Музыка этого балета обладает таким огромным зарядом обаяния, что на симфонической эстраде, в переложениях для разных ансамблей, для сольных инструментов в сопровождении фортепиано, она неизменно имеет успех у любой аудитории. С другой стороны, каждая постановка «Гаянэ» вызывает интерес в театральных кругах. Зал всегда полон. Чем же объяснить неустанные поиски все новых и новых драматургических решений, касающихся не музыкальной, а сценической, сюжетной драматургии? Вот краткий обзор. Сначала, в 1939 году к Декаде армянского искусства в Москве Хачатурян сочинил балет «Счастье», явившийся, по существу,

первым вариантом «Гаянэ». Балет был поставлен, показан не без успеха на декаде, музыка — высоко оценена. К драматургии применена была самая либеральная оценка, она была названа «наивной». Начало действия происходило в цветущих садах армянского колхоза «Счастье», середина переносилась на погранзаставу, где при поимке диверсантов ранен был герой балета по имени Армен, а конец спектакля сверкал всеми цветами радуги свадебного пира, калейдоскопа танцевальной сюиты, центр которой занимал танец героини и героя.

Три года спустя Хачатурян в содружестве с другим драматургом и балетмейстером, сочинившими более осмысленный сценарий, перекомпоновал музыкальную драматургию, досочинил много новой музыки и в этом виде балет под названием «Гаянэ» был показан в Перми эвакуированным туда ленинградским Театром оперы и балета имени Кирова.

О «Гаянэ» пошла слава. В концертах, радиопередачах зазвучала музыка балета, определились любимые публикой номера: дуэт Нунне и Карена, Колыбельная, дуэт Армена и Айши, «Шалахо» и, разумеется, «Танец с саблями», как правило исполнявшийся в концертах дважды. На сцене же «Гаянэ», по-прежнему радуя музыкой, не удовлетворяла зрителей драматургией, несмотря даже на то, что в финале праздновали уже не одну, а целых три свадьбы: Гаянэ и начальника погранзаставы Козакова, Айши и Армена и Нунне с Кареном. В новой редакции 1952 года драматические ситуации заострились ослеплением и прозрением Армена, преступлением Георгия (имя героя, которого любит Гаянэ), уходом Гаянэ с Георгием в изгнание. Еще через несколько лет возникает новый сценарий, в котором не без эффектности прямо на авансцену спускается вражеский парашютист; геологоразведочная партия находит какой-то особенно ценный минерал, который тут же парашютисту лазутчику удается похитить и попутно поджечь колхоз. Но и этот вариант не подводит еще черту. Через тридцать лет после премьеры «Гаянэ» на сцене ленинградского Малого театра оперы и балета рождается новый драматургический вариант, в котором детективный элемент уступает место социальной драме, время действия которой перенесено в первые годы Советской власти в Армении.

Итак, тридцать лет поисков сценарной драматургии, способной достойно воплотить музыку, популярность которой росла и растет год от года.

Балет «Гаянэ» родился под несчастливой звездой в годы, когда советский хореографический театр, с самыми лучшими намерениями борясь против обветшалой эстетики балетных сказок, красотей, сусальности, против неизменного участия в действии принцев, принцесс, волшебников, оживающих героев и героинь, — стремился к значительным сюжетам, к реалистической манере актерской игры, к правде жизненной, правде чув-

ствований. Сдружившись с более мудрым собратом — драматическим театром, балет стал переносить на свою сцену то, что противоречило его специфике, что не давало ни полноценного реализма, ни полноценного хореографического искусства. Драматургия «Гаянэ» попала в порочный круг «элементарщины».

Хачатурян снова обращается к жанру балета в начале 50-х годов. На этот раз у него в руках отлично скомпонованный сценарий — «Спартак», плод упорного труда Н. Д. Волкова, одного из ведущих драматургов балетного театра. Здесь все основательно и точно — эпоха, даты, исторические факты, исторические личности: Спартак, Фригия, римский военачальник Красс, владеец школы гладиаторов Лентул Батиат. Еще в предвоенные годы автор этих строк услышал от Н. Волкова одно из его творческих «мечтаний», довольно подробное изложение экспозиции большой сцены, которую он называл «Via Appia» — «Аппиевой дорогой». В сценарии, завершённом только в начале 50-х годов, «Аппиева дорога» занимает место 2-й картины II акта. Независимо от Волкова, мысли о Спартаке как герое балета давно тревожили и Хачатуряна. В результате родился балет, по жанровым признакам принадлежащий к немногочисленным образцам исторического романа на балетной сцене. Монументальная композиция в четырех актах включает около 50 номеров, среди которых выделяются подлинно фресковыми масштабами «Триумф Рима», «Восстание гладиаторов», огромная, слагающаяся из 13 эпизодов картина «Пир у Красса», трагический эпилог, начинающийся битвой и кончающийся Реквиемом. Поразительного разнообразия достигает Хачатурян в претворении пластических рисунков сольных и ансамблевых танцев: Египетской танцовщицы, танца Пастуха и Пастушки, — «Волк и овечка», в Танце с кроталиями, в Пляске пиратов, Танце гадитанских дев. Музыка подсказала балетмейстерам и исполнителям создание двух разительно несхожих адажио: Спартака и Фригии, Эгины и Гармония. В первом царит глубокая человеческая нежность, преданность, во втором — не знающая запретов и покровов чувственность, разнузданность. В «Спартаке» Хачатурян щедро наделяет действующих лиц меткими, опозитизированными характеристиками. Более того, ему удалось дать обобщенную характеристику Рима в музыке отечканенной, подчиненной строгому ритму, как бы воспроизводящему благодаря переключке медных инструментов образ закованной в броню военной машины республиканского Рима. У первого постановщика «Спартака» Л. Якобсона, среди многих балетмейстерских и режиссерских удач и находок, обращает на себя особое внимание одно из решений сцены восстания народных масс: плебса, ремесленников, рабов и гладиаторов. Плотной сомкнутой плечом к плечу группа, движущаяся параллельно рампе, застывает, образуя горельефную композицию. Им, поднявшимся в бой против патрицианского Рима, воздвигнут

монумент. Они увековечены в каменной своей застылости. Таково кульминационное выражение основной идеи, обессмертившей тех, кто в 71-м году до нашей эры отдал свою жизнь во имя освобождения от рабства.

Сохраняя почти неприкосновенной основу музыкальной и сценической драматургии «Спартака», разные балетмейстеры предлагали свое пластическое решение спектакля. На одной только сцене Большого театра «Спартак» трижды праздновал свою премьеру: в постановках И. Моисеева, Л. Якобсона и Ю. Григоровича.

Так по-разному сложилась судьба двух балетных опусов Арама Хачатуряна, занимающих центральное место в его богатой творческими событиями и победами биографии. И в камерном жанре, и в жанре киномузыки Хачатурян создал произведения, достойные занять место рядом с монументальными партитурами симфоний и балетов. Достаточно вспомнить музыку к фильму Михаила Ромма «Владимир Ильич Ленин», музыку к «Отелло» Сергея Юткевича, или посвященную Эмилю Гилельсу трехчастную фортепианную сонату, чтоб убедиться в щедрости таланта композитора, неустанно раскрывающегося в разных жанровых аспектах.

И снова напомним об «одержимости» Хачатуряна. Есть композиторы, наши современники, отдающие силы своего дарования прославлению прошлого, героических страниц истории страны и народа, любовно переключившие на музыкальный язык поэзию классиков, их драматургические произведения. Арам Ильич движется «без оглядки». Человек высокой и разносторонней культуры, он ценит литературу, живопись, архитектуру прошедших веков. В своих нескончаемых странствиях по земному шару он никогда не упустит возможности побывать не только в прославленных музеях, но и в малопопулярных собраниях картин, скульптур, на спектакле совсем не знаменитого, но чем-то примечательного театра, показывающего пьесу многовековой давности. Он любит историю человеческих устремлений к прекрасному. Но по-настоящему его волнует, творчески захватывает не прошедшее, а настоящее время. От монументальной «Оды памяти Ленина», выросшей из музыки к фильму «Владимир Ильич Ленин», или «Оды радости», для состава по-праздничному парадного (большой симфонический оркестр, хор, солистка, десять арф и унисонный ансамбль скрипачей), — и до совсем скромной песни «Наше будущее» или раннего Трио для кларнета, скрипки и фортепиано, — Хачатурян говорит о своем времени, о времени, в котором живет.

Счастливая черта Хачатуряна — его удивительная неутомимость. Он отдает свои силы сочинению музыки, дирижированию, преподаванию в Московской консерватории, кипучей общественной деятельности в Союзе композиторов и в десятках организаций, комиссий, ассоциаций, обществ. Действительный член

Академии наук Армянской ССР, член-корреспондент Академии искусств ГДР, Почетный академик Национальной итальянской академии «Santa Cecilia», доктор искусствоведения,— Арам Ильич Хачатурян, лауреат Ленинской премии и Государственных премий в день своего семидесятилетия удостоен звания Героя Социалистического Труда.

С полным основанием можно повторить: великолепна судьба Арама Ильича Хачатуряна! Как красочна, как живописна она и как похожа на его музыку. Как упоительна мировая слава музыканта, которого академик Асафьев назвал «Рубенсом нашей музыки». Поистине рубенсовское праздничное изобилие, роскошество звучащего мира, звуковой материи, парчовыми переливами откликающейся на безграничные в своем разнообразии аккорды света, излучаемого жизнью. Игра светотеней, кажущаяся прихотливой и легкой, на самом деле завоевана огромным, упорным трудом, раскрывающим тайну самого сложного, что есть в искусстве — тайну простоты.

Дмитрий
Кабалевский

р. 1904

Передо мной солидный том, 350 страниц. В нем 15 статей Дмитрия Борисовича Кабалевского. Круг тем широк: «О творческой индивидуальности композитора», «Музыка и современность». «Творчество молодых композиторов Москвы», рядом статья «Творчество молодых», в которой кроме московских композиторов речь идет об их эстонских и украинских ровесниках. Две статьи о проблемах современной музыки и модернизма: «„Пражская весна“ и современная музыка» и «Римский-Корсаков и модернизм». Чудесной дружбе Сергея Сергеевича Прокофьева и Николая Яковлевича Мясковского посвящено 30 страниц статьи, так и названной: «Чудесная дружба». Одна из статей носит название декларативное, а вместе с тем и автобиографическое, ибо в нем отчетливо выражено творческое и общественное credo Кабалевского: «Композитор — прежде всего гражданин».

Последние страницы сборника отданы библиографии, охватывающей период между 1927 и 1962 годом. За тридцать пять лет Дмитрий Борисович опубликовал 256 статей. Среди них — беглые заметки о текущей музыкальной жизни, научные исследования, по масштабам не уступающие диссертациям, критические статьи о творчестве своих коллег: ровесников, учителей и совсем молодых, начи-

нающих композиторах, литературные обработки докладов, выступлений, прозвучавших на всесоюзных и международных форумах. За 35 лет менялись звания автора: в 1932 году 28-летний автор получил право рядом с фамилией написать «доцент», через 3 года — кандидат искусствоведения, в 1939 году — профессор, в 1965 году — доктор искусствоведения, а через 3 года — член-корреспондент Академии педагогических наук СССР.

Итак, передо мной том, содержащий 15 статей, составляющих меньше одной шестнадцатой опубликованных Д. Б. Кабалевским научных, критических, публицистических работ. Если к этим данным добавить две диссертации: кандидатскую и докторскую, то без всякой натяжки, документально аргументируя, можно сказать: перед нами — ученый, музыковед, в этом своем призвании наделенный широкой эрудицией, плодовитостью и литературным талантом, ибо все, им написанное, написано отлично.

Как у каждого члена нашего общества, у Дмитрия Борисовича есть, — условно говоря, — и «послужной список». Сделаю из него несколько выписок: 1939 год — Член Президиума Оргкомитета Союза композиторов СССР; 1940 год — ответственный редактор журнала «Советская музыка»; 1943 — Начальник Управления художественного вещания Всесоюзного радиокомитета; 1949 — заведующий сектором музыки Института истории искусств Академии Наук СССР, 1954 — Член коллегии министерства культуры СССР, 1966 — депутат Верховного Совета СССР. Обобщая этот, далеко не полный список должностей и званий Дмитрия Борисовича, мы имеем веские основания считать его одним из выдающихся, разносторонних музыкально-общественных деятелей и удивляться тому, как в кругу обязанностей, налагаемых на него этой кипучей деятельностью, он находит возможность так ответственно, организованно, талантливо распределять свои силы и свое время, чтобы слова — опоздал, не успел, не выполнил — никогда, подчеркиваю, никогда не упоминались рядом с его именем.

Так слагается образ вдумчивого советского ученого-искусствоведа, выдающегося музыкально-общественного деятеля, чье имя, чьи выступления, статьи, переведенные на многие языки, рождают международный резонанс. Все, написанное здесь о его деятельности, далеко от исчерпывающей полноты, но вполне достаточно для того, чтобы каждый читатель проникся уважением к незаурядной личности Д. Б. Кабалевского. И это при том, что пока ни слова не сказано о самом главном, об авторе опер «Кола Брюньон», «В огне», «Семья Тараса», «Никита Вершинин», авторе четырех симфоний, шести инструментальных концертов, двух квартетов, камерных ансамблей, симфонических сюит и увертюр, десятков песен и романсов, хоров; об авторе музыки к двадцати четырем драматическим спектаклям и двенадцати фильмам. Произведениями, названными здесь, далеко

не исчерпывается вся сочиненная Кабалевским музыка, обозначенная ста опусами. Поистине «ренессансный человек», «ренессансная плодовитость», «ренессансная универсальность».

До 14 лет он живет с родителями в Петербурге — Петрограде. Музыка любит с детства. Никакого вундеркинства. Рядом с музыкой — сочинение стихов, рассказиков. Нотной бумаги еще нет в мальчишеском обиходе. Краски, пластилин. Нередко — пугающее взрослых фортепианное озорство, в конце концов приведшее к прекращению не очень увлекавших его занятий по фортепиано. Может быть отвратили от занятий педагогические строгости, а может быть — нечуткость учителя.

Москва 1918 года. Жизненные трудности, бытовая неустроенность, холод в школе, холод дома. Полуголодная жизнь. В 15 лет он поступает в Музыкальный техникум им. Скрябина, где учится сначала в фортепианном классе, а по мере того, как его все больше и больше одолевает потребность импровизирования, «показывается» профессору Г. Катуару — известному композитору — и становится его учеником.

Среди многих неисследованных проблем, касающихся импульсов, побуждавших к импровизированию, фиксированию импровизаций к следующему этапу — к сочинению музыки, одна, думается, заслуживает особого внимания — работа будущего композитора в молодые годы в качестве пианиста-импровизатора в немом кино. Через это прошли Д. Д. Шостакович, Г. Н. Попов, Л. Н. Половинкин, В. М. Дешевов, А. И. Хачатурян.

И Дмитрий Борисович немало научился, пересказывая экранную жизнь языком музыки. Не здесь ли, в частности, искать зерна, давшие такое поразительное цветение в двенадцати партитурах киномузыки Кабалевского.

Нисколько не преуменьшая роль Г. Катуара в развитии композиторского дарования Кабалевского, следует все же отметить как начало важнейшего этапа его творческого становления — переход после смерти Г. Л. Катуара в класс Н. Я. Мясковского.

Мысленно просматривая список учеников Мясковского, в большей части вышедших на большие пути музыки, учеников, относившихся к Николаю Яковлевичу с глубоким чувством уважения и любви, — по справедливости мы должны выделить Д. Кабалевского, наиболее последовательно и многогранно воспринявшего от своего учителя — ученика Римского-Корсакова не только то, что дало Кабалевскому великолепную композиторскую технику, раскрытие тайн оркестровой звучности, влюбленность в интонационные сокровища русской песни, но и совокупность эстетических, философских, общественных взглядов, составляющих *specto* Мясковского как личности, музыканта, современника и участника великих событий эпохи.

Почитание своего «деда» (учителя своего учителя) проходит через всю биографию Кабалевского и сказывается по-разному,

в разных аспектах. Оно чувствуется и в характере эмоциональных высказываний в музыке, почти никогда не выходящих за пределы сдержанной взволнованности. И в том, как близка Кабалевскому сфера лирического мелодизма, родственного завораживающей красе напевов Римского-Корсакова. Достаточно вспомнить медленную часть Скрипичного концерта, где мелодия стелется так трогательно, мечтательно, с такой девичьей чистотой, что невольно рядом с ней возникает образ ее родной сестры, арии Марфы из «Царской невесты». Почитание Римского-Корсакова дает о себе знать и в том, каким высоким академизмом отмечено все, что написал Кабалевский, как он внимателен к разумным, веками отстаивавшимся и неустанно обновляющимся традициям. Наконец, как бережно он хранит память Римского-Корсакова, оберегая, защищая его наследие от недобросовестных «истолкователей». Лучший тому пример — острая, пусть дискуссионная (не об этом речь!) статья, один подзаголовок которой устраняет необходимость в комментариях: «Римский-Корсаков и модернизм» («Против модернистской легенды о Римском-Корсакове»).

Академизм музыкального мышления и музыкальной речи Кабалевского обусловлен не только школой Мясковского, не только традициями, корни которых уходят в XVIII век. Показательны в этом отношении обработки для фортепиано Восьми маленьких органнх прелюдий и фуг И. С. Баха, фортепианная транскрипция баховской Органной прелюдии и фуги с-moll, Токкаты и фуги d-moll, Второй органной сонаты: сочинение двух каденций к ре-мажорному Концерту для фортепиано Й. Гайдна. Природа академизма Кабалевского, мне кажется, сродни академизму Бенджамина Бриттена, никогда не обращавшегося к крайним, экспериментальным «новациям» музыкального языка, способным отдалить слушателей от смысла, содержания, образного строя музыки... В основе этой манеры письма то, за что каждого из них можно назвать «музыкантом для людей». Мне представляется, что сочиняя музыку, Кабалевский подсознательно вслушивается в нее ушами и сознанием людей, для которых пишет. Без ясного ощущения адресата своей музыки в самом процессе сочинения Кабалевский не мог бы достичь сочетания такой глубины, серьезности, честности творчества и такой широчайшей его доступности, понятности, демократизма. Свойство это — редчайшее. Карикатуру на него, пасквиль, опошление его называют «приспособлением».

Начало профессионального пути Дмитрия Борисовича датируется годом окончания Московской консерватории. Сначала — композиторского факультета по классу Н. Мясковского в 1929 году, затем, в следующем году — факультета фортепианного по классу А. Гольденвейзера. Его выпускные работы — Первый квартет и Первый фортепианный концерт отмечены уже «взрослыми», а не студенческими навыками в разных областях

композиторского ремесла. Произведения начала 30-х годов имеют успех у публики, исполнителей, у прессы. Кабалевский «замечен». Интересно, что рядом с несколько прямолинейной,— что типично для этих лет,— «Поэмой борьбы» и Первой симфонией, программно связанной со стихами В. Гусева «1917 год»,— Кабалевский «нащупывает» тему, которой суждено стать одной из центральных в его творческой биографии. Фортепианный цикл «Из пионерской жизни» становится первым опытом вслушивания в огромный и чудесный мир детства с его романтикой горна, лагерной линейки, костра и пионерской клятвы, скрепленной узлом алого галстука. Войдя в этот мир почти 45 лет назад, Дмитрий Борисович стал поистине почетным гражданином великой страны Пионерии. К музыке, сочиненной им для детей, к его поразительному, уникальному таланту музыканта-просветителя, ведущего за собой к вершинам музыкального искусства буквально миллионы детей,— мы еще вернемся. Здесь ограничусь одной мыслью: только человек чистой души, верящий в победу света над тьмой, уверенно всматривающийся в далекое, грядущее время, человек оптимистического мировоззрения мог завоевать душу ребенка, существа, более чутко, чем кто-либо, реагирующего на малейшее проявление неправды. Редкое свойство человека — сохранить детскую чистоту, жизнерадостность на всю жизнь, быть непосредственным в радостях и горестях,— привлекло Кабалевского в поразительном герое Ромена Роллана.

Нет ничего удивительного в том, что центральным произведением Дмитрия Борисовича в довоенные годы явилась опера, герой которой убежденно повторял: «Французу для смеха и горе не помеха». Начиная с 1918 года, весь читающий мир зачитывался «Кола Брюньоном» Ромена Роллана. Переведенная на все языки, в том числе и на русский, поэма о неистовом бургундце захватила А. М. Горького: «Я читал ее, смеялся, почти плакал от радости и думал: как своевременна эта яркая, веселая книга, во дни общего смятения духа, в эти дни темного безумия и злобы».¹

С интересом и сегодня читается переписка, завязавшаяся между Кабалевским и Роменом Ролланом сорок лет тому назад. Первое письмо знаменитого французского писателя — письмо напутственное: «Я доволен, что Вы работаете над переложением на музыку моего Кола Брюньона. Я не думаю, что Вы должны быть слишком озабочены историческим характером; намного важнее — это народный характер, который, бесспорно, должен иметь французскую окраску».²

С присущей Кабалевскому серьезностью и научной основательностью он погружается в мир французской музыки. Это ни

¹ Цит. по книге Л. Данилевича «Творчество Д. Б. Кабалевского». М., 1963, с. 34.

² По ж и д а е в Г. Д. Б. Кабалевский. М., 1970, с. 18.

в коем случае не поиски цитат. Процесс этот куда более сложный, он похож на то, что Станиславский называл «вживанием в образ». Образом же был не Кола Брюньон и никто из персонажей повести Роллана, а Франция, ее галльский дух, жизнелюбие, бравада, пылкость чувств и живость ума, улыбка Вольтера и хохот Оффенбаха. Чтобы написать своего «Кола», Кабалевский должен был пропитаться Францией. И он в самом деле «офранцузился». Где-то мелькают в партитуре оперы подлинные обороты то песни, то танца, но не они определяют национальную атмосферу музыки, они ее только подчеркивают. Ни в обаятельной песне сборщиц винограда, ни в ариозо Ласочки, ни в балладе о трусливом рыцаре, застольной песне Кола, ни в страшной картине прихода чумы — нет мотивов «взятых», заимствованных из фольклорных сборников. Все сочинено!

В феврале 1938 года ленинградский Малый оперный театр показал премьеру «Кола Брюньона». Дирижировал Б. Э. Хайкин, поставил оперу И. Ю. Шлепянов. Успех был огромный. Критика — безоговорочно положительная. Около пятидесяти аншлагов! Современникам особенно запомнились и вошли в историю советской оперы исполнитель заглавной роли А. Модестов и обаятельная красавица Ласочка — И. Лелива. И, невзирая на все показатели успеха, критически настроен был один человек — Дмитрий Кабалевский. Он чувствовал несостоятельность сценарной драматургии, попавшей в плен бытовавших в 30-е годы стандартов, подгонявших любое произведение под вульгарно-социологические схемы. Пьяный бунт превращен волею автора либретто в народное восстание; второстепенному и совсем не героическому персонажу, горбуну Гамби, приданы черты народного вожака. Трагический эпизод прихода чумы непомерно разросся, омрачив целый акт. Таковы были недостатки. И даже они не могли затемнить ликование талантливой музыки, напоенной светом и теплом Бургундии.

Еще опера только репетировалась, а Кабалевский не разрешал переписывать набело, а тем более издавать партитуру, зная, что ее ждут крупные переделки. Новая редакция появилась только через тридцать лет. Тогда она была удостоена Ленинской премии.

Следует помнить, что жанр оперы потребовал от советских композиторов львиной доли творческих усилий, возместившихся лишь в самой минимальной степени, если соотнести количество написанных опер с количеством поставленных, а количество поставленных — с сохранившимися в репертуаре. Однозначно ответить на вопрос о причинах этого явления — невозможно. Но среди многих причин одна оказалась наиболее часто встречающейся — игнорирование кардинальных различий специфики оперного театра и театра драматического. Послушное ученичество оперы у драматической сцены ни к чему хорошему не привело. Слишком несхожи, а во многом враждебны друг другу

принципы реализма оперного и реализма драматического театра. Игнорирование этого, как правило, вело оперу к поражению. Его не избежала и следующая опера Кабалевского, рожденная высоким чувством патриотизма. Она имеет два названия: «В огне» и «Под Москвой», и написана и поставлена с почти беспримерной для оперного жанра мобильностью. События, разыгрывающиеся в опере, датированы декабром 1941 года, премьера же состоялась на сцене Большого театра 19 сентября 1943 года.

Трудно винить поэта Ц. Солодаря в том, что созданное им либретто оперы оказалось сухим, прозаическим, несколько не отвечающим истинному героизму армии и народа в дни боев за Москву. Так или почти так писали либреттисты сотен других опер. Герой оперы — артиллерист, пробравшийся на исходный рубеж противника, сообщает нашим артиллеристам свои координаты и вызывает огонь на себя. Спору не может быть о героизме, самоотверженности, о поступке, достойном быть воспетым. Но легко себе представить, сколькими условностями должна быть обставлена на оперной сцене, в оперном оркестре ситуация, происходящая на огневом рубеже или танковом предполье.

И снова, как и в истории постановки и авторского анализа оперы «Кола Брюньон», наиболее точные, резкие критические замечания Кабалевский услышал от самого себя.

Четыре года длился перерыв между оперой «В огне» и следующей оперой. Эти годы отданы были другим жанрам, преимущественно камерным. Среди них и отмеченный Государственной премией I степени Второй струнный квартет, наряду с двумя фортепианными сонатами отразивший тревожные и трагические события военных лет. Показательно, что произведения эти, невзирая на камерность выразительных средств, не вступают в противоречия с масштабами событий. Музыка квартета и сонат наводит на мысль, что речь о грозных событиях ведется от первого лица. Отсюда возникает по-особенному волнующий «эффект присутствия» автора, ощущение непосредственного повествования.

Еще одно камерное произведение, написанное между двумя операми, на мой взгляд, имеет особо важное значение в качестве подступа к «Семье Тараса». Речь идет о цикле Двадцати четырех прелюдий для фортепиано. Своеобразие цикла в том, что каждая прелюдия развивает мелодический материал русской народной песни, ориентируясь при этом и на образный, смысловой строй ее текста. 24 прелюдии Кабалевского, рядом с аналогичными циклами Шостаковича, Щедрина, — обогатили камерный жанр советской музыки, внося новые черты, обусловленные обращением к народной песне.

Вместе с тем, трудно переоценить значение этого произведения для расширения и углубления знаний русского народного

мелоса, на основе которого и возникли музыкальные образы героев эпопеи о семье Тараса Яценко.

Драматург С. Ценин на материале повести «Непокоренные» Б. Горбатова создал оперное либретто, четко развивающее четыре сюжетные линии: народа, борющегося с оккупантами; Тараса, преодолевающего пассивную настороженность и становящегося одним из вожаков народной борьбы; глубокого конфликта между Тарасом и его сыном Андреем; и линии молодежи, вступившей в борьбу с фашистами.

«Семья Тараса» наследует традиции русской оперной классики. Арии даны как портретные характеристики действующих лиц; широко развернуты хоровые эпизоды, органично вписывающиеся в действие, во многих местах играющие центральную роль, там, где выступает в качестве основного героя оперы народ, непокоренный и непокоримый. Развивая свой собственный стиль молодежной песни, Кабалевский сочинил полную обаяния юности и чистоты песню, которую запекает Настя, дочь Тараса: «У старой у околицы родимого села с друзьями расставались мы, быть может, навсегда».

«Семья Тараса» — опера, насыщенная симфонизмом. В этом тоже сказываются традиции русских классиков. Тема Тараса, звучащая в самом начале увертюры, содержит минорное и мажорное наклонение, она мужественна и сурова. Она может быть трактована как обобщенная характеристика народа, как эпиграф. Интересной чертой отмечена музыка оперы: советские люди очень четко индивидуализированы. Тарас, Назар, Андрей, Евфросинья, Настя, Павка наделены сугубо индивидуальными чертами. Фашистский же лагерь очерчен общим тематическим кругом. Здесь, в противовес песенной стихии музыки положительных героев, преобладают «стертые» инструментальные обороты, «заигранные» формулы марша, вальса с тупыми, застывшими аккордами аккомпанемента. Фашисты не индивидуализированы, они обобщены в единый образ, точно обозначаемый словом «враг».

Успех сопровождал постановки «Семьи Тараса» во многих театрах. После премьеры в московском Театре им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко в 1947 году, опера была поставлена в новой редакции в ленинградском Театре им. С. М. Кирова в 1950 году, затем — в Куйбышеве, Риге и в театрах Польши, Болгарии, Чехословакии.

«Семья Тараса» заняла одно из центральных мест в музыке Д. Кабалевского. В 1950 году она была удостоена Государственной премии СССР.

Современная тема не оставляет Кабалевского и в следующей опере, законченной в 1955 году. На этот раз его выбор пал на пьесу Вс. Иванова «Бронепоезд 14—69», с большим успехом шедшую на многих сценах драматических театров. Опера под названием «Никита Вершинин» впервые прозвучала на сцене

Большого театра осенью 1955 года, затем — во многих городах, в том числе в Таллине. Сценическая биография «Никиты Вершинина» менее ярка, чем у «Семьи Тараса», несмотря на достоинства в характеристиках двух контрастных героев — большевика Пеклеванова и белогвардейского офицера Незеласова, несмотря и на то, что заглавный герой оперы — командир Никита Вершинин обрисован впечатляющей арией «Спит тайга» и траурным ариозо «Прощай, Син Би-у».

— К оперному жанру Кабалевский возвращается только в 1968 году, когда на сюжет книги сибирского писателя Ильи Лаврова «Встреча с чудом» пишет оперу «Сестры». Вот ее сюжетная схема: две сестры мечтают стать штурманами дальнего плавания. Ася добивается своего. Ярослава же под влиянием чувства любви избирает другой путь. Интересный образ — поэт Лева Чемизов, друг обеих сестер, на протяжении оперы комментирующий действие. В отличие от предыдущих опер, в «Сестрах» композитор не ограничивается традиционными ариями, ансамблями, нередко тормозящими действие. Драматургия «Сестер» говорит о влиянии кинематографа, с присущим ему дроблением на мелкие эпизоды, с более прерывистым ритмом. Тон оперы, как указывает критика — «доверительно-интимный», напоминающий манеру бесед-лекций самого Кабалевского.

Кстати, о Кабалевском-лекторе. Мне кажется, что этот вид его деятельности не поддается анализу, особенно, если речь идет о его манере говорить с детьми. Этому нельзя у него научиться, это невозможно вырастить, воспитать в себе, потому что в общении музыканта Кабалевского с детьми обычные аналитические определения: просто, ясно, красноречиво, образно — ничего не дают. Часто то, о чем говорит детям Кабалевский, и как он говорит — вовсе не просто. В его речи начисто отсутствует то, что напоминало бы ораторское красноречие. Он редко, крайне редко пользуется приемами образности. Остаются — ясность, как мне думается, составляющая одну из главных отличительных черт личности Кабалевского — человека, композитора, гражданина, педагога, общественного деятеля, ученого. Во многих славянских языках «ясный» — синоним «светлого». Применительно к Кабалевскому и это совпадает.

Одно из труднейших испытаний для человека, привыкшего общаться с аудиторией, с согражданами разных профессий, разных культурных уровней, — встреча, выступление перед детской аудиторией, сочинение книг для детей. Недаром М. Горький бросил мысль, ставшую крылатой: «Для детей нужно писать так же, как для взрослых, только лучше». Этот афоризм Горького как нельзя более подходит к значительной части творчества Дмитрия Борисовича. Три опуса, следующих один за другим (48-й, 49-й и 50-й) включают три концерта: скрипичный, виолончельный и Третий фортепианный. В трех словах — «Посвящается советской молодежи» — заложено то, что составляет

основу мировоззрения Дмитрия Борисовича, его мудрый взгляд на современность, в недрах которой уже заключено будущее.

Д. Б. Кабалевский — прирожденный воспитатель, человек, ненавидящий статику, стремящийся жить и творить в темпе времени. Помнится, на каком-то дискуссионном собрании он обрушил свой гнев на талантливого композитора. Его гнев облечен был в краткую формулу: «Мы все растем, пишем, мучаемся неудачами, радуемся успехам друг друга, а вы пробавляетесь отзвуками своих успехов тридцатилетней давности. От времени... нельзя отшучиваться. Вы отстали».

Искренняя, органическая дружба Кабалевского с молодежью, с молодостью, делает его всегда молодым. Он не поддельвается, не подлаживается, ненавидит сюсюканье. Он восхищается величайшим чудом жизни — молодостью. Из этого родника он черпает силы и ведет разговор о жизни с самой Жизнью. Так возникает его вокальный цикл «Десять сонетов Шекспира». Они написаны в 1953—55 годах. Сонеты даны в превосходных переводах С. Маршака, сохранившего мелодику стиха великого англичанина, сумевшего вложить в четырнадцатистрочную конструкцию подлинно «кладезь мудрости». И в этом произведении сказывается присущая Кабалевскому черта — ясность. В музыке сонетов обнаруживается очевидный дар Кабалевского — психологический анализ. Цикл сонетов написан для голоса и фортепиано. Но без натяжки мы можем определить творческий метод его создания как симфонический. Не формальный прием применен Кабалевским, когда он подчеркивает проходящую через все десять сонетов тему возлюбленной героя сонетов. Того, что любит светло, страдая, ликуя, мучаясь, жалея о надвигающейся старости, славя юность.

И кажется великолепной тьма,
Когда в нее тыходишь светлой тенью.

От философской углубленности шестого сонета («Не изменяйся, будь самим собою») до шутовой, гротесковой интонации пятого («Бог Купидон дремал в тиши лесной»), от трагического, напоминающего пушкинский-бородинский романс «Для берегов отчизны дальней» четвертого сонета («Когда на суд безмолвных, тайных дум») до третьего («Люблю, но реже говорю об этом»), похожего на незатейливую песенку, или седьмого («Ты — музыка»), продолжающего традиции романтической вокальной лирики, — пролегает путь поисков наиболее точных музыкальных аналогий шекспировской мысли и формы.

Шекспировские сонеты Кабалевского много поют. К счастью, поют артисты, умеющие услышать не просто мелодию, несущую текст, а стихи Шекспира, мелодику которых услышал и записал композитор.

Мир философской мысли, столь близкой Кабалевскому, захватил его в работе над Сонетами и откликнулся снова чуть ли

не через десять лет в произведении совсем иного жанра, характера, масштаба, в «Реквиеме» на стихи Р. Рождественского.

В симфоническом жанре, граничащем с жанром ораториальным, к которому принадлежит «Реквием», Кабалевский дважды подходил к философскому осмыслению тематического круга: жизнь, борьба, смерть и бессмертие. В первый раз — в Третьей симфонии, памяти В. И. Ленина, названной «Реквиемом»; во второй раз — в Четвертой симфонии — одной из самых глубоких партитур композитора. В этой симфонии, написанной в 1956 году, отчетливо слышатся отзвуки войны, трагических воспоминаний, утрат. Герой симфонии — сильная, волевая личность, преодолевает боль и отчаяние во имя жизни, во имя будущего. Таковы ступени, поднимаясь по которым, Д. Кабалевский в содружестве с Р. Рождественским пришел к вершине, к произведению, поистине потрясающему. Автор музыки говорит о нем: «Сочинение это написано о погибших, но обращено к живым, рассказывает о смерти, но воспевает жизнь, рождено войной, но всем своим существом устремлено к миру». Роберт Рождественский рассказывает: «У моей матери было шесть братьев. Все они ушли воевать. Младшему было семнадцать. Пришел с войны один. Я долго думал, как выразить это. Не знал слова, в которое можно все вложить. А потом нашел его — „Реквием”».¹

Полтора часа длится это одиннадцатичастное произведение для солистов, смешанного хора, детского хора и оркестра.

«Реквием» Кабалевского с первого же исполнения в феврале 1963 года имел большой успех и был отмечен Государственной премией им. Глинки как произведение высоких художественных достоинств, как музыка, пробуждающая волю к жизни и к борьбе во имя жизни, в память погибших.

Дмитрий Борисович в своих операх, симфониях, ораториях, в том числе и в «Реквиеме», — обращается к людям голосом суровым и мужественным. В этом же характере звучат его симфонии. Но как радостно слушать в противовес им музыку Кабалевского, напоминающую весеннее цветение земли в весеннюю пору жизни — юность в его инструментальных концертах, в артековских песнях, в оркестровой сюите «Комедианты», в музыке к фильму «Антон Иванович сердится».

Есть композиторы, — их немало, — которые считают оскорбительным для своего достоинства всякую попытку расшифровать словами смысл, содержание, образный строй их музыки. Кабалевский охотно помогает своим слушателям, юным и не юным, словесными, программными обозначениями. Приведу пример. Известно, что инструментальная fuga, как правило, принадлежит к числу наиболее обобщенных видов музыки. Кабалевский же не побоялся и здесь нарушить традицию во имя большей доступности, понятности его музыки. Его Шесть прелюдий и

¹ По ж и д а е в Г. Д. Б. Кабалевский, с. 60.

фуг для фортепиано, обозначенных опусом 61-м, носят конкретные названия: Летним утром на лужайке; Прием в пионеры; Вечерняя песня за рекой; В пионерском лагере; Рассказ о герое; Праздник труда.

Такая целенаправленность композитора, видящего одну из центральных творческих задач в установлении контактов со слушателями делает понятным тот успех, которым всегда сопровождается его работа в смежных искусствах — кино и драматическом театре. Начиная с «Петербургской ночи», датированной 1934 годом, «Щорса», «Первоклассницы», «Академика Ивана Павлова», «Мусоргского» и до трилогии — «Сестры», «Восемнадцатый год» и «Хмурое утро», — Д. Кабалевский являет собой идеальный тип композитора-драматурга. Вот почему с ним так охотно работали такие выдающиеся режиссеры, как Григорий Рошаль, Александр Довженко, Александр Ивановский, Михаил Калатозов.

... Мысленно обзревая — вслушиваясь во все, что сочинил Дмитрий Борисович, из чего в кратком очерке-зарисовке названо только то, без чего нельзя представить себе характер творческой личности Кабалевского, — прежде всего поддаешься очарованию его мелодического дара. Как он редок в нашем столетии, этот талант композитора, мыслящего прежде всего образами, выраженными мелодией, самой непосредственной категорией музыкального мышления. Вальс ли из фильма «Антон Иванович сердится», Рондо Кола Брюньона, медленную часть Третьего фортепианного концерта, арию ли Тараса «Ты, Андрей, в смертный час муки убоялся», веселую ли клоунаду из «Комедиантов», любую тему из Концерта для скрипки с оркестром, — все равно. Неистощимый мелодический ток устремляется в зал, рождая тот отклик, в котором и радость постижения, и благодарность, и взволнованность, и ожидание новых и новых напевных линий, каждая из которых, — пользуясь очень старым, но вовсе не опороченным выражением, — очищает душу.

... В ближайшее или в одно из воскресений включите радио. И если вы услышите голос, — из ста тысяч голосов легко узнаваемый, — голос Дмитрия Борисовича, никакие дела, заботы, домашние радости и обязанности вас не отвлекут. Вы дослушаете до последнего слова. То же с его музыкой — артековская ли это песня, оперная ария, симфоническое раздумье или звуками переданный пейзаж Подмосковья, вы дослушаете все до конца. Как до конца дочитаете его статьи, до конца выслушаете передачу о его творчестве.

... В городах Поволжья проходят конкурсы юных исполнителей. Им присвоено почетное название — «Имени Дмитрия Кабалевского». Существуют пионерские отряды, носящие его имя. Так заслуженно носит Дмитрий Кабалевский, один из самых деятельных рыцарей Музыки, — орден Ленина, Золотую звезду и почетнейшее звание Героя Социалистического Труда.

*Тихон
Хренников*

р. 1913

Тихону Хренникову было четырнадцать лет, когда из города Ельца на орловщине он приехал в Москву «показаться» кому-нибудь из столичных музыкантов и решить основной жизненный вопрос: есть ли у него данные, чтобы стать профессиональным музыкантом.

Слушал его М. Ф. Гнесин. Как всегда: внимательно, вдумчиво. Дарование юноши было столь очевидным, что сомнений быть не могло. Так, примерно, и высказался Михаил Фабианович. Но тут же посоветовал не торопиться в Москву и приехать только по окончании школы.

В родном Ельце Тихон Хренников жил интенсивной музыкальной жизнью. У столичных ровесников она могла вызвать улыбку, эта типично провинциальная «интенсивность», где было и участие в оркестре «неаполитанского» состава — мандолины и гитары, и сольные выступления на гитаре, и даже игра на стаканах, настроенных водой, и пение в хоре. А наряду с этим шли более академические занятия по роялю. Годам к десяти—одинадцати относятся первые пробы сочинения музыки и записывания ее.

...Школа окончена, летние месяцы позади. К заветному сентябрю, месяцу мучительных волнений, экзаменов — Хренников в Москве. Он принят

в техникум имени Гнесиных на фортепианное и композиторское отделения. Ему шестнадцать лет.

Как учился Хренников? Можно ответить сухой, но внушительной формулой: «опережая график». Иначе его бы не оценили так высоко на экзаменах в консерваторию в 1932 году, приняв сразу на второй курс. Так он оказывается в классе В. Я. Шебалина, композитора с широким диапазоном вкусов и знаний, простирающихся от доглинкинской поры до самых «левых» в те годы композиторов — Хиндемита, Кшенека, Стравинского и французской «шестерки».

Хренников развивается стремительно. Возможно в нем, недавно вошедшем в новый музыкальный мир, творческая отвага, молодой запал намного опережают реальную оценку своих возможностей. Но то, что могло стать пагубным для юноши среднего дарования и привести к «ножницам», отдаляющим выполнение от замысла, для него — только еще один дополнительный импульс, думаю, самый показательный в творчестве — темп.

Свойство, это, счастливое свойство, в основе своей связано с особой чертой творящего человека, с доверием к первой мысли. В этом Хренников — антипод Танеева, которого Чайковский часто бранил за бесконечные усложнения, переделки, трансформации, в результате которых тема, мелодический образ теряли самое ценное свойство — непосредственность. Даже в самые ранние годы интеллектуальная оснащенность Хренникова, его развивающаяся свобода владения секретами ремесла, включалась им тогда, когда перворожденный, еще теплый, сердцем согретый музыкальный образ уже «стоял на ногах», когда можно было ждать первого цветения, первого побега.

Тогда рождается Первый концерт для фортепиано с оркестром. В нем — традиции русских классиков, отблески «скрябиняны», мальчишеская, и потому особенно пленительная угловатость и, прежде всего и над всем, драгоценнейшее свойство — юность. Она сказывается в запальчивости, с которой молодой автор «воюет» с шестидольной тактовой клеткой первой темы, расшатавая ее не двумя, как положено при такте в шесть восьмых, а тремя ударами.

В скерцообразной I части Концерта автор, стараясь казаться более солидным, как бы урезонивает: «Нам не до шуток». Загораживающая «снегурочья» музыка сменяет первую тему. Автор не дает ей широкого развития. Она только заявляет о себе, и этого достаточно для создания контрастной образной среды.

Родственна этой теме II часть Концерта, выдержанная в суровой атмосфере русского сказа, где-то вызывающего ассоциации с русской оперной классикой. И уже более определенно, прямо «по-бородински» звучит III часть, напоминающая некое «богатырское игрище».

В таком, трехчастном варианте Концерт прозвучал в первый

раз в июне 1933 года. (IV часть сочинена была через полгода и в таком виде Концерт исполнялся в дальнейшем.) Тихон Хренников пожинал в этот вечер лавры двойного успеха — как автор и как исполнитель. Должен добавить, что так же, как в техникуме Гнесиных, в консерватории Хренников учится, кроме композиторского, еще и на фортепианном факультете. Здесь он поступает в класс Г. Г. Нейгауза. Странно, как мало в богатой литературе о Хренникове уделено внимания этому факту, одному из самых важных, на мой взгляд, в биографии музыканта (не только пианиста!) Хренникова. Генрих Густавович Нейгауз был не просто выдающимся педагогом. Даже если назвать его выдающимся музыкантом, то и тогда очень многое останется в тени. Поразительные познания в философии, литературе, истории, театре, живописи, психологии, умение читать на многих языках, которыми он владел свободно, — делали каждую встречу, беседу с ним надолго запоминающимся событием. Знаток музыкальной литературы многих веков и многих народов, тончайший знаток стилей, он был артистом в самом рафинированном смысле. Если говорить об его артистическом мировоззрении, он был романтиком. Потому так вдохновенно в его концертах раскрывалась поэзия Шопена, Шумана, Скрябина, Шимановского. Невозможно представить себе, чтобы ученик, наделенный такой степенью чуткости и импульсивности, не поддался чарам романтической музыки, столь вдохновенно интерпретируемой учителем.

Отзвуки романтической эстетики слышатся во многих произведениях Хренникова, начиная с Фортепианного концерта. И в «Песне о Москве», и в девичьей узорчатой частушке «Я надену платье бело», и в «Колыбельной» Леньки, и в музыке к фильму «В шесть часов вечера после войны», и в «Гусарской балладе», и, наконец, в музыке к комедии Шекспира «Много шума из ничего», — везде слышится биение романтически взволнованного сердца, неугомонного, страждущего, ликующего, ждущего счастливых перемен в жизни.

... Мы знаем немало случаев, когда чисто профессиональное развитие опережает развитие личности в целом. Молодой художник, актер, музыкант уже отлично научен, но ему еще нечего сказать.

Совсем иначе складывается биография Хренникова. О годах учения всегда с интересом, с восхищением рассказывают его товарищи. «Говоря о консерваторских годах Тихона Хренникова, — пишет известный музыковед И. И. Мартынов, — мы все время упоминаем произведения, которые трудно рассматривать с чисто академической точки зрения, — они явно выходили за пределы профессорских заданий, а это явилось важной особенностью развития композитора, активно искавшего свой путь к широким кругам слушателей. Уже в студенческую пору он стремился стать участником строительства новой музыкальной

культуры, был вовлечен в ее течение и воплощал в жизнь замыслы новых крупных произведений».¹

Первым И. И. Мартынов называет Симфонию, написанную Т. Хренниковым в качестве дипломной работы в 1935 году.

Деятнадцатилетний Дмитрий Шостакович своей Первой симфонией возвестил начало советского симфонизма. За ним пошли Л. Книппер, Г. Попов, В. Шебалин, а за ними — и более молодая поросль. Замечательное свойство Тихона Хренникова, он всегда открыто говорит о своих увлечениях. Если для обычных слушателей музыки увлечение каким-нибудь композитором — процесс пассивный, то в сознании личности творящей, композитора, процесс этот логически ведет за собой не подражание, а «действенную увлеченность». Двадцатидвухлетний Хренников все глубже вчитывается в партитуры русских классиков. Это то счастливое время, когда ему открывается волшебство «Руслана», пламень «Арагонской хоты», безбрежный мир прекрасного в музыке Чайковского, мудрые и потешные, веселые и страшные образы сказок Римского-Корсакова и Лядова. Слушая Симфонию Хренникова, понимаешь, как он заморожен русской классикой и как отважно он ищет свой путь сквозь бесконечные соблазны. Стоит только остановиться и .. позаимствовать. Вот этого он счастливо избегает. На трехчастной симфонии, крайние части которой наделены сумрачным колоритом, что в сочетании с оживленным движением создает впечатление какой-то фантазмагии, — лежит печать индивидуальности молодого автора. Эта печать особенно отчетливо видна и на очаровательном рисунке мелодии второй части. Есть такой вид причитальной песни, в народе известной под названием «заплачки». Вряд ли Хренников обращался к сборникам старинных песен. Верней всего, здесь голос подала ему память, может быть сохранившая с детских лет звучавшие в Ельце причитальные, а вместе с тем и по-девичьи светлые интонации. Может быть, что-то было подсказано молодому композитору симфониями Н. Я. Мясковского. В хоровом финале его Шестой симфонии звучит впечатляющая трагедийная тема — прощание с усопшим.

Да, Первая симфония Тихона Хренникова далеко вышла за рамки дипломной работы. Она стала одной из наиболее привлекающих внимание партитур советских композиторов. Недаром первым ее исполнением дирижировал Георг Себастьян а за ним Юджин Орманди, Леопольд Стоковский, Гжегож Фительберг и Николай Малько исполняли ее многократно на виднейших симфонических эстрадах мира.

Так имя Тихона Хренникова, еще делающего первые шаги на профессиональном поприще, становится известным во многих странах.

¹ Тихон Хренников. Статьи о творчестве композитора. М., 1974, с. 20.

Значительно более широкие круги слушателей получили возможность оценить дарование Хренникова, когда зазвучала его музыка в жанре, в котором музыку нечасто и замечают. Жанр этот — музыка к спектаклям драматического театра.

В этом жанре есть несколько недостижимых вершин, обозначенных именами Бетховена, Мендельсона и Грига. Но ни «Эгмонт», ни «Сон в летнюю ночь», ни «Пер Гюнт» не сохранились в постоянном репертуаре театров; музыка ушла на филармоническую эстраду, прославляя рядом с Бетховеном, Мендельсоном и Григом — Гёте, Шекспира и Ибсена. А «Свадебный марш» из «Сна в летнюю ночь» занял штатное место чуть ли не во всех Дворцах бракосочетания.

Но в драматическом театре все чаще требовалась музыка совсем иного рода. Для нее выход на симфоническую эстраду вовсе не подтверждал бы ее качество, а если бы такое и случилось, то это воспринималось бы с недоумением. Эта, «другая» музыка «помнит свое место», не кичится, не зазнается, но временами так захватывает зрительный зал, как ее знатной симфонической сестре редко удавалось.

... Был такой счастливый вечер в истории русского театра. Кончилась премьера в МХАТ'е. Оживленно делясь впечатлениями, публика устремилась на уютный Камергерский проезд (ныне Проезд МХАТ'а). То здесь, то там слышался простенький, из трех нот мотив, несший слова: «Прощайте, прощайте, пора нам уходить». Его перебивала другая, тоже из трех нот мелодия: «Идем за Синей птицей мы длинной вереницей». Это был вечер величайшего триумфа композитора Ильи Александровича Саца, мага и чародея музыки к спектаклям Московского Художественного театра. «Синяя птица», «Miserege», «Жизнь человека», «Гамлет». В этих спектаклях музыка не только раскрывала образы Метерлинка, Юшкевича, Андреева, Шекспира. Она воплощала замысел режиссера, помогала великим актерам — ученикам и сподвижникам Станиславского — найти и удержать нужное душевное состояние, она, эта музыка, привораживала к себе зрительный зал и навсегда оставалась в памяти не сама по себе, а вместе с интонацией, жестом, сценическим убранством, световой гаммой, всем тем, что в сумме называется Театр. Это была подлинно театральная музыка, испытывавшая на себе величие реформы Станиславского.

... Был такой счастливый день в истории русского театра. Был такой трагический день в истории русского театра, когда Станиславский приехал смотреть работу своего ученика Евгения Багратионовича Вахтангова «Принцессу Турандот». Был между актами огромный, вошедший в историю перерыв. Это Константин Сергеевич уехал из театра к умирающему Вахтангову, чтобы сказать ему, как гениальна его новаторская трактовка, как гениальны его открытия в старой сказке Карло Гоцци.

Заполняя длинный антракт, молодежь, и не только молодежь, напевала «Турандотный вальс», пела песенку, открывавшую спектакль:

Вот мы начинаем
Нашей песенкой простой,
Через пять минут Китаем
Станет наш помост крутой.

Так рождалась новая эстетика музыки в драматическом театре, новые принципы, новые приемы ее введения в спектакль. Пьяная песня в «Потопе» Бергера в исполнении Михаила Чехова; еле слышная мелодия в «Сверчке на печи», устрашающая полька, исполняемая скрипкой, флейтой и контрабасом в «Жизни человека» Леонида Андреева, — это этапы. Их нужно помнить, знать. Иначе не понять, в чем заключается чудо, сотворенное Хренниковым музыкой к спектаклю «Много шума из ничего».

Его дружба с театром началась с детского театра. Очень хорошо рассказывает Наталия Ильинична Сац о первой встрече с Хренниковым:

«Несколько минут назад юноша, сидевший за роялем, казался мне ничем не примечательным. Сейчас старалась не глядеть на него, чтобы скрыть свой восторг (к несчастью, восторг, как лихорадка, сразу виден на моем лице!). Знала, непедагогично с первой пробы захваливать молодого композитора, но творческая радость в такие минуты заслоняет все остальное. В театр пришло большое дарование... Мы всем коллективом были почти влюблены в нашего нового, удивительно органичного природе драматического театра композитора. В нем нас радовало все: богатство фантазии, творческое своеобразие, чувство стиля и формы, русская основа, комсомольское сердце».

Первая театральная работа Хренникова — музыка к умной, дальновидной сказке Н. Шестакова «Мик». Здесь открылась та сторона дарования Хренникова, о которой он сам, может быть, не подозревал. Песни, песенки, марши звучали то призывно, то обличающе, то разоблачая истинную сущность персонажа, надевшего маску. Следует помнить, что в пьесе «Мик» речь шла о только что вышедшем на арену фашизме. Потому так четко, по-эйслеровски, звучала последняя песня-клятва безработных, заканчивавшаяся словами:

Стройными колоннами
Придем вооруженными
В последний решительный бой.

Успех молодого композитора в Центральном детском театре привлек к нему внимание театральной Москвы. Театр имени Вахтангова предложил ему написать музыку к комедии Шекспира «Много шума из ничего». Здесь его подстерегала большая творческая удача. Четырнадцать номеров музыки запол-

нили собой спектакль, внося в него такую дозу очарования, какой, возможно, после «Принцессы Турандот» не имел ни один лирико-комедийный спектакль на московской сцене. Хотя режиссер И. Рапопорт ввел несколько инструментальных эпизодов: два танца, вальс, вступление, финал,— но основная ценность музыки заключалась в песнях на очаровательно написанные Павлом Антокольским стихи. Москва напевала Серенаду «Ночь листвою чуть колышет», а за ней — Песню Клавдио и Бенедикта «Как соловей о розе». И хотя, казалось бы, в облике пошатывающихся ночных гуляк Борахио и Конрада ничто не может привлечь симпатий, Хренников уловил в них добродушие, юмор, безобидность и какое-то фальстафовское начало: «С треском лопаются почки, о-хо-хо-хо-хо-хо-хо! Пляшут пьяные у бочки. Эх, нам бы да так!». Мало того, не ограничившись основным куплетом, Хренников досочинил к нему припев — великолепный мелодический росчерк, завершающий сатирический портрет.

Музыка к спектаклю «Много шума из ничего» завоевала небывалый для этого жанра успех. Он закрепился следующей работой, музыкой к «Дон-Кихоту». И там Баллада о Мерлине, Серенада («Ах, краса твоя, без спора, ярче солнечного дня»), «Песнь гуляк», «Песня погонщиков мулов», — достигают уровня и обаяния музыки к «Много шума».

В песнях двух этих театральных опусов Хренников поражает каким-то необычным интонационным сплавом, одновременно и распевным, и речитативным. Кроме того, песни написаны так, что исполнительская «хватка» заложена в самом нотном и словесном тексте. Где корни этой специфической манеры? Мне думается, они связаны с огромным обаянием певца Анатолия Доливо. Он появился на концертной эстраде в середине 20-х годов и в начале войны завершил свой путь. Он первый спел Шотландскую и Ирландскую застольные Бетховена, Менузет Бельмана («Сестры и братья, Бакхус над нами»), французскую мушкетерскую песенку «Vive mon capitaine», «Послание аборигенам зеленой таверны», в котором звучали и пение и декламация.

... Когда в наши дни перелистываешь старые рецензии о ранних произведениях Хренникова, в частности, о его Первом концерте для фортепиано и находишь обвинения в формалистических приемах письма, в абстрактности, в не эмоциональности музыки — ничего, кроме иронической улыбки это вызвать не может.

Оказывало ли «современничество» влияние на молодого Хренникова? Крайние проявления «современничества» никогда не привлекали его внимания. Но те из современных зарубежных композиторов, в ком еще теплилось романтическое дыхание, в ком не угас интерес к фольклору, музыке быта, к демократическим жанрам, — несомненно оказывались в сфере внима-

ния молодого композитора. В год его переезда в Москву в Театре им. Немировича-Данченко поставлена была опера Эрнеста Кшенека «Джонни». Музыка, авантюрный, почти детективный сюжет, джазовые ритмы и симфоджазовая инструментовка показались тогда необыкновенно привлекательными и для более зрелых музыкантов. Что же говорить о шестнадцатилетнем юноше! Вот почему в музыке «Много шума», в серенаде «Как соловей о розе» так отчетливо проглядывают интонации из ми-минорной песенки Джонни и в еще большей степени мелодические черты танго из другой оперы Кшенека. «Прыжок через тень».

После таких серьезных и столь блестяще прошедших опытов как Концерт и Симфония, после триумфального приема его театральной музыки, после «приговора» театральной Москвы о прирожденном специфическом таланте театрального композитора,— как было Хренникову не подойти вплотную к опере.

Он остановил свой выбор на романе Н. Вирты «Одиночество». Давно уже его мысли вновь и вновь возвращались к эпохе гражданской войны, о которой в памяти остались детские воспоминания. Роман Вирты взволновал его и тем, что действие его происходит на тамбовщине, родных для Хренникова местах. Опытный драматург Алексей Файко написал очень четкое по драматургической конструкции либретто, по которому органично развертывался музыкальный сказ. И хотя среди героев оперы с большой силой обобщения были выведены враги: кулак Сторожев, главарь банды Антонов, его любовница Косова,— композитор пронизал всю музыкальную ткань оперы напевно лирическими линиями, выражающими душу народа, вовлеченного в бурю исторических событий, стойко борющегося за справедливую жизнь. Начиная с девичьей частушки, полной обаяния, ариозо матери, арии Натальи, хоровых сцен в первом и втором акте и до поражающего простотой и правдивостью рассказа Фрола Баева о Ленине в финальном акте,—Хренников выступает как композитор-драматург, опирающийся на народные истоки, на опыт классиков русской героической оперы, прежде всего на опыт Глинки.

Разумеется, молодому композитору повезло: руководителем постановки оказался такой мастер, как В. И. Немирович-Данченко. Труппа как московской постановки, так и ленинградской, в Театре им. С. М. Кирова, отнеслась поистине влюбленно к работе, прежде всего к музыке.

Опера «В бурю» обошла многие сцены Советского Союза, театры Болгарии, ГДР, Чехословакии, всюду пользуясь неизменным успехом. В ней в самом концентрированном виде углублены были принципы «песенной оперы», впервые талантливо заявившие о себе в «Тихом Доне» И. Дзержинского.

Многие арии, песни, сцены вошли в концертный репертуар. Особенно повезло песне Леньки «Из-за леса светится половина

месяца», его же Колыбельной песне — «Спи, Наташа, дорогая»; концертное же исполнение сцены Натальи и Ленки, завершающей II акт, неизменно вызывало взволнованную и восторженную реакцию зала.

Песенный строй, столь типичный для музыки Хренникова, а особенно для его театральных работ, находит свое выражение в специфической интонационной среде его оперы «Мать» на сюжет повести М. Горького. Мелодизм оперы в основе своей опирается на такие замечательные образцы, как «Смело, товарищи, в ногу», «Варшавянка», «Марсельеза». Мелодическая фантазия композитора, обогащенная, нацеленная этими песнями, находит превосходные характеристики для Пелагеи Ниловны, Павла, Сашеньки, Андрея Находки. Широко развернуты хоровые сцены, особенно сцены Ниловны с хором в конце первой картины и в финале оперы. Театральное чутье подсказало Хренникову интересное, и — что самое важное — театрально убедительное решение сложной (состоящей из нескольких эпизодов) сцены суда в предпоследней картине оперы.

На протяжении одной недели осенью 1957 года, в ознаменование 40-й годовщины Октября, «Мать» была поставлена в Большом театре СССР и в Театре им. С. М. Кирова. Обе постановки единодушно были одобрены печатью как выдающиеся явления советского музыкального театра.

Если в двух операх — «В бурю» и «Мать» — Тихон Николаевич, обращаясь к серьезным, общественно-значимым сюжетам, добился значительных творческих побед, то опера «Фрол Скобеев» или (во второй редакции) «Безродный зять» принесла автору меньше радости.

«Сватом» ее оказался В. И. Немирович-Данченко, увидевший в герое русской повести XVII века Фроле Скобееве некое подобие «русского Фигаро». Ни видоизменение, ни переосмысление ряда героев повести применительно к требованиям оперного жанра, ни усилия опытного либреттиста С. Ценина придать отрицательным персонажам хотя бы «нейтральные» черты, — не спасли положения. Даже наличие остроумной, часто увлекающей музыки в конечном результате не привело к победе.

Из театральных работ Хренникова в более «легком» жанре выделяются оперетта «Сто чертей и одна девушка» и музыкальная хроника (редкое жанровое определение!) «Белая ночь». В первой речь идет о разоблачении религиозных предрассудков, о борьбе с сектантами в наши дни; во второй — можно получить ясное представление о сюжете, эпохе, социальной среде, ориентируясь только на список действующих лиц. Вот некоторые из них: офицер Федор Ланской, матрос Илларион Буря, Николай II, императрица, Григорий Распутин, министр Фредерикс, генерал Гай-Гаевич и т. д., вплоть до Феликса Юсупова и Пуришкевича.

Вот что пишет об этом необычном театральном опусе Хренникова постановщик «Белой ночи» Г. Ансимов: «Ни в одном произведении для театра оперетты не было такого количества эпизодов, развертывающихся в различных местах — Невский проспект, здание суда, берег реки, дворец, Петропавловская крепость, кафе, игорный дом... Не было такого количества действующих лиц (более сорока) и такой концентрации событий — убийства, превращения, императорские приемы, штурм Петропавловской крепости, переодевание и бегство Керенского... Чтобы превратить такую пьесу в произведение для музыкального театра, нужно было найти какие-то особые музыкально-драматургические приемы.

И здесь Т. Хренников показал все свои возможности».¹ От себя добавлю: только композитор с таким острым чувством театральности мог отважиться на столь радикальное обновление жанра оперетты, на создание тонких характеристик необычных «героев», на проведение сквозной сатирической линии и, в противовес ей, — линии подлинных героев подлинной истории.

Участники работы над многими спектаклями с музыкой Тихона Хренникова часто рассказывают, как трудно было приступить к разучиванию песни, арии, баллады после того, как ее показывал, т. е. пел сам композитор. Автор этих строк был свидетелем того, как прославленный артист Н. К. Печковский, дослушав «Песню Ленки» из оперы «В бурю» в исполнении Хренникова, отошел от рояля, посмотрел в нашу сторону и с досадой сказал: «Пусть сам и поет! Кто ж так может спеть!».

Дарование Хренникова-артиста не ограничивается профессиональным пианизмом высокого ранга, поразительным вокальным «показом», исполнением роли матроса в фильме «Поезд идет на Восток», — оно сказывается и в том, как написаны его произведения для инструментов, которыми сам он не владеет: Концерт для скрипки (1959) и Концерт для виолончели (1964). И в одном, и в другом концерте Хренников показывает не только знание инструмента, его выразительных возможностей, — что обязан знать любой профессиональный композитор, — он действительно проникает в «душу» инструмента, раскрывая иной раз такие тайники, о каких сами скрипачи или виолончелисты не подозревали. Это замечательное свойство — одно из многих проявлений его артистизма.

Скрипичный, Виолончельный и Второй фортепианный концерты написаны в до мажоре. Любопытно, что Второй концерт для фортепиано начинается темой додекафонической структуры (!). Но, как бы в насмешку, и она вписывается в чистый, классический до мажор. Три эти виртуозные произведения развивают присущие Хренникову черты эмоционально заряженной музыки, музыки, не боящейся ни открытых признаний, ни сверк-

¹ Тихон Хренников. Статьи о творчестве композитора, с. 56.

нувшей слезинки, ни простодушного пляса. Это свойство «не бояться» по-разному сказывается у Хренникова. Мало кто бы отважился в пушкинской «Зимней дороге», после слов первого куплета: «Колокольчик однозвучный утомительно гремит», — вдруг запеть то ли с цыганским, то ли просто с молодецким пошибом: «тра-ля—ля, ля, ля!» Вот она, рискованная, а как впечатляющая, напоминающая гусарский дух отвага.

Помнится, в далекие времена репетиций «В бурю» в Театре им. С. М. Кирова, старый валторнист, М. Неустроев, умный, зоркого глаза человек, сказал о Хренникове: «Людской человек!». А через много лет либреттист С. Ценин только по-иному выразил то же самое, говоря, что Тихон Николаевич «сохранил драгоценный дар товарищества». Драгоценный этот дар прямо откликается в музыке любых жанров. Но раньше всего в жанре самом «людском», самом демократичном — в песне. И в песнях из «Много шума», «Давным-давно», и в новом варианте — «Много шума... из-за любви»; и в песнях, распеваемых всей страной: «Песне о Москве» из фильма «Свинарка и пастух», «Есть на севере хороший городок», «Уральцы бьются здорово» в «Песне о московской девушке», — чувствуется, слышится этот дар, нужный людям, как пожатие дружеской руки.

Даже по силуэтному наброску можно составить себе представление о даровании, характере дарования чудесного музыканта — нашего современника.

... В 1948 году Первый съезд композиторов возложил на тридцатипятилетнего Тихона Хренникова должность Генерального секретаря Союза Советских композиторов. Больше 25 лет он достойно руководит работой, деятельностью самого передового, самого многочисленного, самого активного отряда композиторов и музыковедов Земли. Тихон Николаевич какими-то совершенно необъяснимыми путями находит время для творчества, неоспоримо свидетельствующего о его поступательном движении.

Он окружен уважением общества. Он был делегатом XXII, XXIII и XXIV партийных съездов. Трижды его избирали членом Центральной ревизионной комиссии.

Несколькими государственными наградами отмечены лучшие его произведения. Второй фортепианный концерт удостоен Ленинской премии. Правительство наградило его несколькими орденами.

Наивысшей награды, звания Героя Социалистического Труда, он удостоен к шестидесятилетию. Нельзя не верить документам: Тихон Николаевич Хренников перешагнул за шестьдесят. Но нельзя не верить музыке, темпераменту, жизнелюбию, которые мы наблюдаем с изумлением и с изумлением определяем: да, это неуходящая юность.