

Г. ТИГРАНОВ

МУЗЫКА  
В БОРЬБЕ  
ЗА ГУМАНИЗМ  
И ПРОГРЕСС



Г. ТИГРАНОВ

МУЗЫКА  
В БОРЬБЕ  
ЗА ГУМАНИЗМ  
И ПРОГРЕСС

ОЧЕРКИ



Ленинград «Музыка»

1984

Р II  
592.192

78.072

Т 39

Рецензент

Ю. К. Гаудримас — академик  
АН ЛитССР, лауреат  
Гос. премии ЛитССР

Т 39 Тигранов Г. Г.  
Музыка в борьбе за гуманизм и прогресс: Очерки.—  
Л.: Музыка, 1984.—240 с.

Книга известного советского музыковеда посвящена вопросам неразрывной связи передового музыкального искусства с социальным и культурным прогрессом, высокими гуманистическими идеалами. На разнообразном музыкально-историческом материале освещаются вопросы традиций и новаторства, национального и интернационального в музыке.

78.072

Т  $\frac{4905000000-654}{026(01)-84}$  23—84

© Издательство «Музыка», 1984.

Ученый и публицист, педагог, воспитавший несколько поколений музыкантов, лектор и музыкально-общественный деятель, доктор искусствоведения, профессор Г. Г. Тигранов — один из наиболее известных музыковедов нашей страны. Творческая деятельность Г. Г. Тигранова отмечена широтой интересов. Он автор трудов по истории русской, зарубежной, советской музыки, музыки народов СССР. Его имя известно не только в кругу музыкантов и музыкальной общественности, но и многим любителям музыкального искусства у нас в стране и за рубежом.

Георгий Григорьевич Тигранов родился в 1908 году в Петербурге, в семье Григория Фаддеевича Тигранова — широко образованного человека, профессора естественных наук. Брат отца, Николай Фаддеевич Тигранов (Тигранян) — известный композитор, фольклорист, один из первых в Армении удостоен звания народного артиста и Героя труда. В доме Тиграновых в Петербурге бывали А. Спендиаров, Р. Глиэр, С. Акимова, И. Ершов, Х. Кушнарск, И. Налбандян, А. Оссовский, И. Орбели, М. Чернов, М. Штейнберг и другие. Все это предопределило склонности, сформировало интересы Г. Г. Тигранова. Встреча с Б. В. Асафьевым в 1929 году утвердила его в решении встать на путь музыковедения. 1929—1934 годы — Ленинградская консерватория, учеба на музыковедческом отделении теоретико-композиторского факультета. Способность Г. Г. Тигранова к самостоятельной научной деятельности первым заметил и оценил его педагог Б. В. Асафьев.

Для старейшего музыкального вуза страны, Ленинградской консерватории, конец 20-х и начало 30-х годов — время, когда происходили интереснейшие процессы становления советской исторической и теоретической науки о музыке, складывались школы исполнительства, готовились национальные кадры. Из педагогов Тигранова, помимо Асафьева, следует назвать Б. Арапова, С. Гинзбурга, Р. Грубера, Х. Кушнарева, А. Оссовского, И. Соллертинского, Ю. Тюлина. Да и в среде студенчества было много одаренных музыкантов, с которыми общался или был близок Тигранов: А. Баланчивадзе, Ю. Кочуров, А. Котляревский, А. Мелик-Пашасв, Е. Микеладзе, К. Симеонов, В. Соловьев-Седой, А. Степанян, И. Туския, П. Хучуа. В эти годы и в этой среде формируется творческая личность Тигранова.

После окончания консерватории — аспирантура, начало педагогической работы в вузе. Научная деятельность Г. Г. Тигранова началась с исследования проблем музыкального театра, с которым связана одна из основных тем

его творческой и научной жизни. Первой его публикацией стала статья, посвященная опере Верди «Отелло». О преимущественном интересе к музыкальному театру свидетельствуют и его работы об операх Вагнера, Чайковского, Мусоргского и, главным образом, Верди. Развитием, расширением и углублением темы стала кандидатская диссертация «Некоторые проблемы музыкальной драматургии Верди», защищенная в 1940 году. Диссертация получила высокую оценку оппонентов — И. И. Соллертинского и Ю. Н. Тюлина.

С первых дней Великой Отечественной войны Тигранов — дружинник добровольного отряда самообороны Ленинградской консерватории. Как и все, он переходит на казарменное положение, участвует в строительстве оборонных сооружений города, дежурит в вузе. Под бомбежками и обстрелами продолжается учебная работа — он ведет занятия с оставшимися в городе слушателями Военно-морского факультета консерватории (основной ее состав был эвакуирован в Ташкент еще в августе 1941 года).

В конце февраля 1942 года по Дороге жизни Тигранов был эвакуирован из Ленинграда в Ереван. Со всей присущей ему энергией включается он в общественную и музыкально-культурную жизнь Армении, возглавляет Музыкально-научный кабинет им. Романоса Меликяна (впоследствии на его основе вырос Институт искусств Академии наук Армянской ССР), ведет педагогическую работу в Ереванской консерватории. В числе большой группы виднейших представителей культуры республики в январе 1944 года он едет в Москву для показа армянского искусства, а несколько позднее становится участником и одним из организаторов состоявшейся в Тбилиси декады литературы и искусства республик Закавказья. По окончании войны продолжается активная разносторонняя деятельность Г. Г. Тигранова. Много внимания уделяет он разработке научных проблем музыкознания.

Велики заслуги Тигранова в изучении и освещении процесса становления и развития музыкального театра Армении. Он разыскал в пыли архивов разрозненные номера первой армянской оперы «Аршак Второй» Т. Чухаджяна, собрал и изучил рукописные материалы, восстановил партитуру оперы. Это не только возродило одно из замечательнейших творений Т. Чухаджяна, но и позволило Тигранову выдвинуть смелую гипотезу о рождении армянской оперы в 60-е годы XIX в.

В 1946 году, защитив диссертацию «Пути и проблемы развития армянского оперного искусства», Тигранов становится одним из самых молодых докторов наук в области музыкознания. По существу, первым в советском и зарубежном музыкознании исследовал он исторический процесс становления армянской национальной оперы, определил особенности ее тематики, жанров, стиля, форм. Официальные оппоненты А. В. Оссовский, Х. С. Кушнарев и К. А. Кузнецов подчеркивали, что автор поднял целые пласты не изученного до тех пор музыкального материала, построил на его основе законченную музыкально-историческую концепцию.

Отталкиваясь от этой работы, на протяжении ряда лет, Г. Г. Тигранов создает фундаментальный труд «Армянский музыкальный театр» (первый том опубликован в 1956 г., второй — в 1960 г., третий — в 1975 г.), в котором освещает пути развития оперы, балета, музыкальной комедии от их возникновения, истоков и до наших дней. Не раз отмечались ценность и по-

важность данной работы. Музыкальный театр рассматривается в ней в неразрывной связи с историей страны, жизнью, бытом, художественной культурой народа. На широком социальном историко-культурном фоне раскрываются основные закономерности, ведущие тенденции и процессы всех этапов развития армянского музыкального театра, его связи с русской и западной музыкальной классикой. Кроме того, в издание включены и крупные аналитические разделы, посвященные виднейшим армянским композиторам Т. Чухаджяну, Комитасу, А. Тиграняну, А. Спендиарову, А. Степаняну, А. Хачатуряну, Г. Егиазаряну, А. Арутюняну, А. Тертеряну, Э. Оганесяну и другим. Таким образом, рассматриваются произведения, созданные более чем за сто лет, вплоть до конца семидесятых годов XX века. В 1979 году этот 3-томный труд Г. Г. Тигранова удостоивается Государственной премии Армянской ССР.

Темы, связанные со взаимообогащением музыкальных культур различных народов, в том числе русской и армянской, занимают большое место в его работах. Не случайно появляется ряд исследований, непосредственно посвященных этой теме: «Асафьев об Армении», «Шостакович и Армения», «Спендиаров и Горький», «Римский-Корсаков и Спендиаров», «Национальное и интернациональное в советской симфонии», «Советская симфония».

Другая ведущая область интересов — современность, творческие и эстетические проблемы советского музыкального искусства. Г. Г. Тигранов пишет исследования, статьи, делает доклады о музыке Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна, Спендиарова, о симфоническом творчестве советских композиторов. Он инициатор издания и автор ряда очерков в сборниках: «55 советских симфоний», «Советская симфония за 50 лет», «Ленинградская консерватория в воспоминаниях», член редколлегии фундаментального издания «История музыки народов СССР (после 1917 года)» в 5-ти томах. С присущей ему заинтересованностью, живо и вдохновенно выступает ученый на многочисленных конференциях, пленумах, съездах, в прессе, по различным актуальным, животрепещущим проблемам современности.

Большой вклад внес Г. Г. Тигранов в дело подготовки высокопрофессиональных кадров музыковедов и музыкантов-исполнителей. Его педагогическая деятельность началась в период учебы в аспирантуре, сразу после окончания консерватории и продолжается до сих пор. Совмещая преподавательскую деятельность в Ленинградской и Ереванской консерваториях, он разрабатывает курсы истории русской музыки, музыки народов СССР, оперной драматургии, музыкальной критики; на протяжении многих десятилетий он ведет курс советской музыки в Ленинградской консерватории, постоянно углубляя, расширяя и дополняя его в связи с теми новейшими тенденциями и процессами, которые рождаются всечасно в живой практике композиторского творчества; он является одним из соавторов трех последних программ по советской музыке для музыкальных вузов страны, утвержденных Министерством культуры СССР. Многочисленных учеников Тигранова, его бывших студентов, аспирантов, ставших кандидатами, докторами искусствознания, можно встретить во всех уголках Советского Союза. Неотъемлемой частью творческой деятельности Г. Г. Тигранова является пропагандистская, лекторская работа. В полной мере проявились в ней присущие Тигранову природ-

ный ораторский талант, умение просто и доходчиво говорить о самых сложных и глубоких проблемах.

Плодотворно и активно участие Г. Г. Тигранова в музыкально-общественной жизни. Он выступает с сообщениями, лекциями и докладами в Академии наук Армянской ССР, на пленумах, съездах, торжественных заседаниях Союза композиторов СССР, Армении, выступает по республиканскому и всесоюзному радио, на телевидении, в периодической печати. Он делегат всех съездов Союза композиторов СССР, член Ученых советов (в том числе и специализированных, по защите диссертаций), он избирался членом правления СК СССР и Армянской ССР. За свою динамичную и плодотворную жизнь он накопил огромный творческий опыт, нашедший отражение в многообразных сферах его труда, опыт, который он бескорыстно передает своим молодым коллегам.

Неизменная доброжелательность и внимание к людям, оптимизм и кипучий бурный темперамент, широта кругозора и многообразие интересов при большой целеустремленности, активность гражданской позиции — таковы основные черты личности человека, музыканта и ученого, заслуженного деятеля искусств РСФСР и Армянской ССР Г. Г. Тигранова. Настоящий сборник статей приурочен к 75-летию со дня рождения автора и 55-летию его творческой деятельности.

В предлагаемой читателю книге помещены очерки Г. Г. Тигранова, в которых он на примере музыкальных явлений, принадлежавших различным временам, народам и странам, в разных аспектах раскрывает основные идеи, принципиальные установки, связанные с борьбой за гуманизм, жизненную правду и прогресс в музыкальном искусстве. Очерки, вошедшие в данную книгу, написаны автором в разное время с 1940 по 1983 год. Некоторые из них публиковались ранее в газетах, журналах, сборниках, входили в состав изданных монографических исследований. В этих случаях они помещены в книгу без изменений (лишь с небольшими редакционными уточнениями) и соответственно со ссылками на источники, ограниченные тем временем. Ряд работ публикуется впервые, некоторые написаны специально для издаваемой книги. Справочные сведения о публикуемых материалах приведены в конце книги.

Настоящая книга состоит из семнадцати очерков, не одинаковых по объему и характеру используемого в них материала. Одни из них (и их большинство) посвящены советской многонациональной музыке, вплоть до созданной в самое последнее время, другие — классическому наследию. Одни имеют обобщающий, другие — более локальный характер. Через всю книгу целенаправленно проходит сквозная мысль о социальной природе и назначении искусства, о его особой роли в духовной жизни общества, в утверждении высоких гуманистических идеалов, свободы и счастья человечества.

Открывает книгу очерк «Музыка и музыковедение в борьбе за социальный и культурный прогресс». В нем излагается творческое и научное кредо автора, его понимание сущности искусства, различных форм и методологии музыковедческого труда. Привлекается внимание к таким актуальным проблемам, как диалектическое единство традиций и новаторства, национального и интернационального, роль музыкального искусства в духовной жизни

страны, народа, в борьбе за прогрессивные идеалы. Непосредственно к первому примыкает очерк «Вечно живые ленинские идеи» об основополагающем значении ленинских идей в становлении и развитии советской музыкальной культуры. Автор говорит в нем о ленинской теории отражения, о принципах народности, жизненной правды, партийности искусства, ставших прочной идейно-эстетической основой передовой советской культуры в целом и музыкальной в частности. К теме Ленини и искусство, Ленини и музыка, роль КПСС в развитии советской культуры Тигранов обращался не раз в своих докладах, статьях, лекциях.

Важным для всей книги представляется развитие в последующих очерках положений, утверждаемых в первых двух работах.

Тенденциям развития и особенностям советского симфонического творчества посвящены очерки: «Пути развития советской симфонии» и «К проблеме национального и интернационального в советском симфоническом творчестве». «Социалистический реализм — идейно-эстетическая основа творчества А. Хачатуряна» — первая работа в музыкознании, в которой специально исследуются эстетические воззрения выдающегося композитора нашей эпохи. В следующей публикации на основе высказываний самого композитора и анализа музыки его балетов показана важнейшая роль Хачатуряна в развитии советского балета, в становлении его двух основных тематических линий (современной, советской и историко-героической), прогрессивная роль его творчества в борьбе художественных направлений в музыкально-хореографическом искусстве XX века.

Сквозная для научных трудов автора тема истории и теории музыкального театра представлена, помимо упомянутых, также другими очерками. Тигранов — один из первых серьезных советских исследователей жизни и творчества Верди. В настоящей книге помещен подробный историко-биографический очерк «Маэстро итальянской революции». На основе изучения обширного материала, тщательного анализа оперного наследия Верди автор прослеживает творческий путь композитора, подчеркивает гуманистическую, демократическую направленность его музыкального театра, постановку им глубоких социальных и нравственных вопросов, тесную связь с эпохой Рисорджименто, с различными течениями романтизма и реализма в искусстве. В центре внимания — эволюция музыкального стиля Верди, путь композитора к его шекспировским шедеврам. Публикуется также фрагмент исследования — разбор музыкально-сценического действия оперы «Отелло» Верди.

С музыкальным театром связан очерк «Героический народный эпос в „Давиде Сасунском“ Э. Оганесяна» — фрагмент из подготавливаемого к изданию четвертого тома капитального труда Тигранова «Армянский музыкальный театр». Это также, по существу, первый опыт целостного анализа оперы-балета Оганесяна «Давид Сасунский» — одного из наиболее ярких и интересных музыкально-сценических произведений, созданных в последние годы. Произведение исследуется в аспекте широкой современной проблематики: трактовки народного эпоса, воплощения героической темы, поиска новых форм синтеза искусств, отношения композитора к фольклору, сочетания национальных, народных интонационных истоков с самыми современными формами композиторского письма.

В книге представлен ряд портретов выдающихся деятелей русской, советской, зарубежной музыкальной культуры, внесших большой вклад в развитие передового искусства, в укрепление в нем позиций реализма и высокого мастерства. Концентрированностью формы отличается емкая по содержанию публикация под заголовком «Музыка Бетховена — музыка борьбы и свободы». Классику армянской музыки посвящен очерк «Комитас — основоположник национальной музыкальной классики». Автор знакомит читателя с полной драматизма жизнью и разносторонней деятельностью Комитаса, с его творчеством, передовыми эстетическими воззрениями, с убежденной борьбой за реализм, народность и национальную самобытность армянской музыки.

В очерке «Темы и образы современности в музыке Шостаковича» характеризуется творческий облик композитора-мыслителя, гражданина, неразрывно связанного с жизнью и борьбой нашей страны и нашего народа за мир и прогресс, освещаются некоторые особенности его музыкального стиля. Почти совершенно не изученную область творчества Асафьева раскрывает статья «Б. В. Асафьев о музыкальной культуре народов СССР». Интересен по материалу и постановке проблем очерк «Горький и Спендиаров», освещающий дружеские и творческие связи классика армянской музыки А. А. Спендиарова и великого пролетарского писателя А. М. Горького. Этот частный вопрос рассматривается в аспекте исторически сложившихся русско-армянских культурных связей. В подобном же плаче освещена творческая деятельность выдающегося советского дирижера К. С. Сараджева в очерке «К. Сараджев — строитель советской музыкальной культуры». Самобытные по форме изложения и мысли материалы записных книжек великого русского певца И. В. Ершова о сущности и назначении музыки стали объектом исследования в публикации «Поиск художественной правды в деятельности певца-актера».

В книге впервые публикуются материалы, связанные с разработкой Тиграновым темы прогрессивных тенденций и традиций русской музыкальной культуры. Таковы очерк «Первая Консерватория в России», освещающий вехи исторического пути Петербургской — Ленинградской консерватории и очерк «О реализме и народности в русской классической музыке», в котором говорится об историческом значении русской музыкальной классики, о ее неразрывной связи с социально-историческим развитием страны, с передовыми патриотическими устремлениями народа, о ее характерных особенностях.

Утверждение идеалов гуманизма, ленинских принципов правдивого отражения действительности, народности, партийности в искусстве предстает во всех очерках как наиболее актуальная задача научно-критической мысли.

В обширном музыковедческом наследии ученого, посвященном различным явлениям художественной культуры прошлого и настоящего, решающим в оценке всегда остаются для него высокая идейность, прогрессивность. И общие, и более частные вопросы музыкальной культуры освещены автором с самых современных, передовых, партийных позиций. Работы Тигранова о советской музыке, о классическом наследии прошлого, являются продолжением и развитием лучших традиций русской и советской критической мысли в ее асафьевском ответвлении.

## МУЗЫКА И МУЗЫКОЗНАНИЕ В БОРЬБЕ ЗА СОЦИАЛЬНЫЙ И КУЛЬТУРНЫЙ ПРОГРЕСС

За истекшие почти три четверти века советская музыкальная культура прошла многие этапы плодотворного и сложного пути своего развития. Чувство гордости и восхищения неизменно вызывают громадные успехи, новаторские достижения советской музыки, выдвинувшие ее на самые передовые рубежи музыки XX века. Музыкальное творчество, наука о музыке стали неотъемлемой частью духовной культуры народа.

Все это время советское музыкознание неуклонно шло навстречу глубокой и разносторонней эстетической, социологической, искусствоведческой проблематике, стремилось понять сущность, назначение и особенности музыкального искусства в жизни нового общества, его связи с жизнью, революцией, найти наиболее прогрессивные методы его научного познания.

С волнением вспоминаю 1920—1930-е годы, полную революционной романтики пору «бури и натиска», рождения нового общества. Подъем охватил все стороны нашей жизни, в том числе музыкальное искусство и науку о нем. Сталкивались мировоззрения, точки зрения, вкусы, ломались устаревшие каноны, смело и по-новому звучал призыв, выдвинутый в свое время великим композитором-демократом Мусоргским — «к новым берегам». В этом бурно протекавшем процессе, в этой борьбе рождались и закалялись советская художественная культура, искусство социалистического реализма. А далее — героические годы Великой Отечественной войны, явившиеся суровым испытанием и для музыки, музыкознания, проявивших свою кровную сопричастность к всенародной борьбе против фашизма за свободу, независимость и достоинство социалистического Отечества. Наконец, величайшая победа, послевоенные десятилетия и вплоть до наших дней, когда наша музыка и музыкознание, достигшие в своем развитии новых высот, приобретают все возрастающее значение в духовной жизни страны, в эстетическом воспитании народа.

На протяжении истекших десятилетий советские музыковеды, музыкальные критики различных творческих индивидуальностей, научных, творческих интересов упорно и последо-

вательно шли (часто разными путями) к единой цели — к овладению новой научной методологией, основывающейся на законах марксистско-ленинской философии и требующей рассмотрения музыкальных явлений в социальной обусловленности, в неразрывной связи с жизнью, культурно-историческими процессами в единстве идейно-образного содержания и художественной формы, «технологии» и эстетики, теоретической и исторической проблематики. Путь этот не был гладким и ровным; приходилось бороться «направо» и «налево», преодолевать многие чуждые влияния: формальных, выхолощенных абстрактных новаций, субъективистских, произвольных оценок, самодовлеющего лжеакадемизма, идеалистических представлений, вульгарно-социологических догм.

Помню, с каким интересом, с какой серьезностью и тщательностью изучали мы труды классиков марксизма-ленинизма по общеполитическим, социально-историческим, политическим и непосредственно связанным с литературой и искусством вопросам. Особое значение приобретали работы В. И. Ленина «Материализм и эмпириокритицизм», «Партийная организация и партийная литература», «Лев Толстой как зеркало русской революции», речь на III съезде комсомола и другие. Новая, подлинно научная методология, основанная на марксистско-ленинской теории, открывала перед музыковедением широчайшие, ранее неведомые горизонты, способствовала тому, что лучшие труды советских музыковедов внесли неоценимый вклад в современную мировую науку о музыке.

Глубокого уважения и благодарности заслуживают музыковеды старшего поколения, первопроходцы, закладывавшие фундамент советского музыковедения. Вобрав в себя и критически переработав лучшие достижения музыковедческой мысли прошлого<sup>1</sup>, овладевая новой методологией и методикой исследования, они создавали труды, привлекавшие внимание новизной материалов, концепций, проблем. В первую очередь среди них назову моих учителей, благодарную память о которых я всегда храню в сердце. Это Б. В. Асафьев, А. В. Оссовский, С. Л. Гинзбург, Р. И. Грубер, И. И. Соллертинский, Ю. Н. Тюлин, П. Б. Рязанов, Х. С. Кушнарев, Б. А. Арапов, А. А. Адамян. Рядом с ними — имена и других выдающихся ученых, педагогов, также закладывавших основы нашего музыковедения: М. В. Иванов-Борецкий, Б. Л. Яворский, Н. А. Гарбузов, В. В. Протопопов, И. В. Способин, Л. А. Мазель, С. С. Скребков, К. А. Кузнецов, Ю. В. Келдыш, В. Э. Фер-

---

<sup>1</sup> Здесь надо назвать наиболее значительные, отмеченные прогрессивной направленностью труды, исследования, статьи русских музыковедов, музыкальных критиков дореволюционного времени (Одоевского, Стасова, Серова, Ларона, Танеева, Каратыгина, Финдейзена и других), а также и зарубежных авторов (Р. Роллана, Г. Римана, Э. Курта, Г. Адлера, А. Шеринга, а позже З. Лиссы и других).

ман, Т. Н. Ливанова, Б. М. Ярустовский, М. С. Друскин, В. А. Цуккерман, И. Ф. Бэлза, М. В. Бражников и другие.

Нельзя не оценить по достоинству вклад, внесенный в дальнейшее развитие нашей музыкальной науки талантливыми представителями следующих поколений. Количество их имен, исследуемые области музыкального искусства, круг затрагиваемых вопросов безмерно расширяются. В строй вступает все большее количество ученых — представителей национальных музыковедческих школ Советского Союза. Перечислять их здесь нет возможности и необходимости. Назову лишь имена исследователей, работы которых представляются наиболее показательными для общей направленности и уровня развития нашей музыкальной науки за последние 20—25 лет. Это В. А. Васина-Гроссман, В. Д. Конеп, М. Д. Сабинина, И. К. Гаудримас, В. Г. Донадзе, Ш. С. Асланишвили, Ф. М. Караматов, Т. С. Вызго, А. Н. Дмитриев, А. Н. Сохор, И. В. Нестьев, Е. М. Орлова, М. К. Михайлов, И. А. Барсова, О. Е. Левашева, Ю. Н. Холопов, М. О. Мурадян, Е. А. Ручьевская, М. Е. Тараканов, М. Г. Арановский и другие. Сегодня мы располагаем большим отрядом талантливой и хорошо подготовленной молодежи. Важно только уметь, разумно и наиболее целесообразно направлять и развивать этот научный творческий потенциал, предъявляя ко всей системе подготовки музыковедческих научных кадров с каждым годом все возрастающие требования.

Перечисление некоторых важных проблем, теорий, выдвинутых и впервые разработанных нашим музыкознанием, дает представление о масштабах и интенсивности развития творческой, научной мысли в этой области. Это и теории интонации, процессуального рассмотрения музыкальной формы, симфонизма, проблемы истории русской, советской музыки и музыки народов СССР, целостной истории музыки XX века (в ее глобальном масштабе), вопросы социологии, комплексного историко-теоретического анализа, изучения различных форм монодической музыки, музыкальной медиевистики, расшифровки древних приемов фиксации музыки (крюки, хазы, невмы) и т. д. Новыми по методике, общей направленности и аспектам разработки явились труды наших музыковедов в области происхождения музыки, истории зарубежной, русской музыки, музыкальной фольклористики, анализа жанров, форм, гармонии, полифонии, ритма, ладоинтонационных строев.

Советское музыкознание сложилось как целостная система, исключительно многосторонняя, охватывающая самые различные области, стороны предмета, и, вместе с тем, единая в своих мировоззренческих, идейно-эстетических, методологических позициях. Но в нашем музыкознании есть еще немало нерешенных задач. И сегодня появляются книги, брошюры, статьи, далекие от современности, от живого ощущения музыки как социального явления, недостаточно четкие по идейно-художествен-

ным позициям, ограниченные лишь формальным, структурно-технологическим рассмотрением музыкальных явлений.

К сожалению, до сих пор не создан обобщающий труд, посвященный истории советского музыкознания и музыкальной критики, где были бы сведены воедино достижения нашей музыковедческой мысли, показаны основные этапы ее развития, различные ее области, школы, раскрыты ее научная проблематика, методология, методика и т. п. Такой труд, для создания которого имеются все возможности и материалы, мог бы, так сказать, фронтально показать весь комплекс исторических, теоретических, эстетических, фольклорных и других проблем, выдвинутых и разработанных советскими исследователями, осветить их новаторскую сущность.

Сегодня в условиях обостренной идеологической борьбы, в частности в области художественной культуры, когда в буржуазном искусстве и искусствоведении усиливаются тенденции деидеологизации, дегуманизации, отвлечения от животрепещущих вопросов общественной жизни, забвения их социальной функции, отхода от реализма в искусстве — уместно и своевременно направить исследовательскую мысль к основным идейно-эстетическим проблемам в музыке и музыкознании, в частности таким как искусство и действительность, народность, реализм, гуманизм искусства.

Музыкальное искусство — одно из величайших творений художественного гения человечества. Как особая форма общественного сознания оно дает широкое интонационно-образное отображение самых различных явлений действительности — природы и человека, исторического прошлого и современности, жизни, труда, борьбы народа, его мудрости, мечтаний и чувства прекрасного. Оно вторгается в «проклятые вопросы бытия», ставит и решает сложные социальные и нравственные проблемы своей эпохи, передает глубокие человеческие переживания («диалектику души»).

Неразрывная связь с жизнью — один из важнейших законов искусства, и чем эта связь глубже, шире, органичнее, тем оно (искусство) выше, тем оно лучше и полнее выполняет свою великую функцию служения народу, человечеству, прогрессу.

Разумеется, эта связь определяется не количеством конкретных жизненных признаков, «реалий», а степенью соответствия глубинным процессам жизни, способностью исследовать и обобщить, почувствовать и познать явления реальной действительности. Музыка, обладающая подлинной художественностью, отличается не внешним правдоподобием, не предметным изображением мира, а откликом на него мыслью и сердцем художника. Это не копия явлений действительности, а их типизация и поэтизация. К тому же природа искусства включает в себя и фантастику, вымысел, мечту, символику, гиперболу, гротеск и т. п.

Вся история музыки, начиная от древнейших времен, когда песня, инструментальный тангррыш, танец были самым непосредственным образом связаны с трудовым процессом, бытом, магией, и до более позднего времени, когда связи музыки с деятельностью людей приобрели характер более свободных и широких опосредований, убеждает нас в непреложности этого закона.

Неразрывная связь с жизнью проявляется по существу в каждом значительном произведении музыкального искусства — симфониях Гайдна, Бородина, Малера, Шостаковича, операх Глюка, Бизе, Чайковского, балетах Чайковского, Прокофьева, Хачатуряна, в сочинениях Шопена, Шумана, Грига, Рахманинова и т. д. Особенно непосредственно и явно глубинная связь с жизнью важными потребностями широчайших народных масс проявляется в музыкальном фольклоре (трудо-вые, обрядовые, героико-эпические, лирические песни и т. п.), в музыке освободительных, революционных движений, в произведениях, ставших фактами политической борьбы. Таковы незабываемые, воодушевлявшие на борьбу, на героический подвиг песни Великой Октябрьской революции, Великой Отечественной войны; ярким подтверждением общественного значения музыки являются исторические декреты об искусстве молодого советского государства, материалы и документы КПСС об искусстве.

К музыке, как и к другим видам искусства, полностью применимы слова А. М. Горького, относящиеся к литературе, которую он назвал «человековедением». И действительно, отход от такого понимания музыки приводит к отрицанию самого ее смысла, ее назначения служить общественному прогрессу. «Я придерживаюсь того убеждения, что композитор, как и поэт, ваятель, живописец, призван служить народу... воспевать человеческую жизнь и вести человека к светлому будущему», — писал С. Прокофьев о великой гуманистической сущности музыки. «Истинный художник тот, кто любит самую жизнь и средствами своего искусства сознательно борется за гуманизм, за счастье всех людей на земле», — подчеркивал А. И. Хачатурян.

Даже тогда, когда в музыке воплощен, скажем, образ природы, в нем передается значительно большее, чем только пейзаж — мысль, чувство, движение души и сердца творца-художника, обобщающий многозначный образ. Вспомним хотя бы «бури» в Шестой симфонии Бетховена, во вступлении к опере «Летучий голландец» Вагнера, или в начале оперы «Отелло» Верди. Все эти картины, подчиненные главной мысли произведения, связаны с человеческой жизнью. И вряд ли чуткий, грамотный слушатель не свяжет грозу в финале I акта оперы «Пиковая дама» с величайшим напряжением, бурей в мятущейся душе Германа или не «услышит» во вступлении к опере «Хован-

щина» («Рассвет на Москве-реке») образ грядущей, пробуждающейся России.

Подлинно высокое искусство всегда в основе своей содержит положительный идеал автора, всегда гуманистично. Речь идет не об узеньком «благотворительном» квазигуманизме иных сердобольных эксплуататоров и угнетателей, буржуа и колонизаторов, желающих купить себе индульгенцию за творимое зло, а о широком, всенародном гуманизме, связанном с борьбой за освобождение людей от насилия, эксплуатации, всех видов социального неравенства и несправедливости, нравственного несовершенства и уродства, о гуманизме, утверждающем общество, основанное на подлинной свободе, братстве, дружбе, взаимоуважении народов, способствующем всестороннему раскрытию духовной красоты, творческих сил человеческой личности.

Даже тогда, когда в искусстве переданы хаос, смерть, разгул насилия и ненависти, катастрофические коллизии, его сверхзадачей (по закону антитезы) является утверждение духовной красоты и гармонии. В этом — высокая этическая воспитательная сила искусства, в этом — проявление активного авторского отношения. Убедительнейшими примерами тому могут служить «Царь Эдип» Софокла и «Божественная комедия» Данте, «Отелло» Шекспира и «Реквием» Моцарта, «Гибель Помпеи» Брюллова и Шестая симфония Чайковского, «Герника» Пикассо и Восьмая симфония Шостаковича. Разумеется, эти примеры могут быть бесконечно умножены.

Передовое искусство — активно и целенаправленно. Отражая жизнь, оно вместе с тем выносит «приговор явлениям действительности», участвует в идейных борениях своего времени, оно утверждает, защищает, воспевает и, наоборот, отрицает, обличает, клеймит, заставляет любить и ненавидеть.

Для осмысления сущности, путей и проблем развития музыкального творчества важнейшее значение имеет ясное понимание философско-эстетической и вместе с тем политической категории — партийности литературы и искусства. В ленинском понимании этой категории заключена оценка социальной, политической, эстетической, нравственной позиции художника, прогрессивности его мировоззрения, сопричастности его творчества к передовым устремлениям века, задачам социалистического, коммунистического строительства.

В эстетической теории и художественной практике социалистического реализма получили новое, творческое развитие принципы прогрессивного гуманистического искусства. В уставах творческих союзов (в частности, в уставе Союза композиторов СССР) дано определение творческого метода советских художников как метода правдивого, жизненно конкретного отображения действительности в ее революционном развитии. Особо важны здесь слова «в революционном развитии», подчер-

кивающе мысль, что творчество призвано не просто отображать действительность, но, исследуя ее, постоянно открывать в ней новое, прогрессивное, служить ее преобразованию. «Формировать, возвышать духовные потребности человека, активно влиять на идейно-политический и нравственный облик личности — важнейшая миссия социалистической культуры. Этим определяется мера ответственности художника, чей талант партия ставит высоко, видит в нем ценнейшее достояние общества, — говорит К. У. Черненко в докладе на июньском (1983 г.) Пленуме ЦК КПСС. — Исходной в творчестве художника была и остается его гражданская позиция. Лишь партийный подход помогает постичать ведущие тенденции современности»<sup>1</sup>.

Рожденная Великим Октябрем, советская музыка внесла в музыкальное искусство новое понимание назначения и целей искусства, новые эстетические представления, новые идеи<sup>2</sup>, а соответственно новые формы и выразительные средства. В своей идейной направленности, отражающей актуальные социальные и нравственные проблемы века, в диалектическом единстве национального и интернационального советская музыка — явление новое и уникальное.

Социально-детерминированное музыкальное искусство и само воздействует на жизнь общества. Отражение действительности в музыке не ограничено лишь прошлым и настоящим, художественная мысль может открывать и будущее, бороться за него. Творчество Баха, Моцарта, Бетховена, Скрябина, Шостаковича и многих других замечательных композиторов служит блестящим подтверждением этому. Шостакович, отобразивший с необычайной глубиной и силой в своей Седьмой симфонии «войны и мира» безмерные человеческие страдания, ненависть к врагу, мужество и героизм народа, сумел увидеть в этом произведении и величавый лик грядущей победы.

Музыкальные произведения, вошедшие в мировую классику, утверждая передовые идеи своего времени, играют громадную роль в истории культуры. И как бы ни превозносили сторонники теории «чистого искусства», «искусства для искусства» идею его независимости, отрешенности от жизненной борьбы, как бы ни пытались замкнуть его в тесные стены «башни из слоновой кости», а историю музыки ограничить лишь имманентным саморазвитием форм, высшим критерием при оценке творчества композитора в целом или его отдельных сочинений является то, в какой мере они служат общественному прогрессу, в какой мере способствуют обогащению и обновлению духовного мира людей передовыми идеями высокого гуманисти-

<sup>1</sup> Черненко К. У. Актуальные вопросы идеологической, массово-политической работы партии. — Доклад тов. К. У. Черненко на Пленуме ЦК КПСС 14—15 июня 1983 года. М. 1983 г., с. 47.

<sup>2</sup> Идеи в искусстве не выдумываются, а возникают из самой жизни как результат ее познания.

ческого значения. В этом прежде всего благородная, общественно значимая задача музыки. Высший свой смысл — быть «средством общения между людьми» — она приобретает будучи обращенной к слушательской аудитории или коллективно исполненной (народное, бытовое музицирование).

В наше время все чаще говорят о воздействии на музыку факторов, связанных с научно-технической революцией XX века. Это, несомненно, имеет свои основания. Мы находим в современной музыке и образное отражение представлений о космосе, и воплощение индустриальной темы, и отголоски технической конструктивистской мысли, и новое понимание категорий времени, а в музыкознании сталкиваемся с опосредованным, порой же прямым использованием приемов математики, кибернетики, системного исследования и т. д. И все же первостепенное значение имеет воздействие социальных, психологических факторов, решающих изменений в жизни общества, во внутреннем мире человека и т. д., всех тех изменений, которые принес с собою наш тревожный, полный потрясающих драматических коллизий, войн и разрушений, но вместе с тем прекрасный век Великой Октябрьской революции, пробуждения народов, борьбы против рабства и насилия, за свободу и достоинство человека, за мир на нашей планете. И в этом отношении понятию безграничен прогресс музыкального искусства нашего времени, его обогащение на всех уровнях — содержания, формы, композиционного строения, выразительных средств.

Музыка как искусство постигает, исследует жизнь в отличие от научного познания не в форме понятий, силлогизмов, а в виде художественных образов, представляющих собою единство объективного и субъективного, общего и единичного, конкретно-чувственного, эмоционального и интеллектуального. Лишенный этого единства музыкальный образ теряет очень многое, ограничиваясь лишь одной чувственной эмпирикой или умозрительной абстракцией. И неслучайно Б. В. Асафьев в поисках оптимального определения интонации как сущностной категории музыкального искусства наряду с эмоциональной природой все настойчивее подчеркивал ее обобщающий и социальный характер, говоря о музыкальной интонации как о мысли, выраженной в звуках, об искусстве интонационного смысла, интонационном языке эпохи<sup>1</sup>.

Специфика музыкального образа не предполагает предметного отображения мира. Его природа связана прежде всего с воплощением мыслей, чувств, переживаний, страстей. Но при всей обобщенности и лирической доминанте конкретность музыкального образа бывает столь велика, что он становится «зри-

---

<sup>1</sup> Постигая самую сущность музыкального искусства, Асафьев стремился понять диалектику художественно-образного отражения жизненного содержания, «перехода» явлений действительности в сферу музыкальных интонаций, музыкальной формы.

520/192  
И

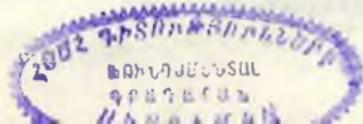
мым», способным путем ассоциативных представлений передавать внутренний и внешний облик, национальную, социальную, психологическую определенность отображаемых явлений действительности (образ эпохи, страны, народа, природы, индивидуальной личности и т. д.). В некоторых случаях музыка становится своеобразным символом целой эпохи: например, «Марсельеза» — Французской революции, «Интернационал» — пролетарской революционной солидарности, песня «Священная война» — Великой Отечественной войны. Следует отметить также многозначность музыкального образа, заключающуюся в его способности отражать многие стороны, грани различных явлений, характеров, ситуаций.

Как любой мыслительный процесс (в данном случае художественно-мыслительный) музыка строго логична во всех ее элементах. Достаточно проанализировать любую фугу Баха, сонату Бетховена, оперу Моцарта, Верди, симфонию Чайковского, Шостаковича, чтобы постичь поразительную логику и целесообразность развития музыкального образа, формы, когда каждый элемент художественного целого, каждый интонационный оборот воспринимается не как один из возможных, но гениально найденный единственно необходимый.

Прогресс в искусстве немислим без познания нового, передового, порою лишь становящегося в самой жизни, в людских отношениях, в духовном мире человека, и его адекватного выражения, утверждения в новых идейно-художественных концепциях, темах, образах, жанровых, композиционных решениях, выразительных средствах. Один из глубочайших композиторов-новаторов XX века Д. Шостакович писал: «Убежден, что истинная новизна в искусстве — это прежде всего новизна духа, идеи. Форма лишь выражает найденное художником новое содержание, воплощает его в материале искусства. Мне нравится предельно четкое определение, высказанное замечательным немецким поэтом И. Бехером: новое искусство начинается не с новых форм — оно рождается с новым человеком».

Справедливость требует заметить, что наше музыкознание далеко не всегда успевает объяснить, обобщить новые тенденции, определить их значение в исторической перспективе, в масштабах эпохи, в устремленности в будущее.

Вместе с тем, подлинное новаторство подразумевает прочную опору на лучшее наследие, наиболее прогрессивные и перспективные традиции, входящие в создаваемые произведения в снятом виде. Чем шире восприняты традиции, глубже эрудиция автора, тем более плодотворны его новаторские искания. Отсутствие связи новаторства и традиций порождает либо бесплочвенные, чисто умозрительные формальные новации, либо произведения эпигонские, безжизненные, неспособные отразить непрерывно развивающуюся и изменяющуюся реальную действительность.



Важнейшая творческая и научная проблема — народность музыкального искусства — имеет множество аспектов и граней. Это и народность в смысле глубокого и правдивого отражения в музыке жизни, борьбы, мировоззрения, идей, психического склада народа, от лица народа и во имя его. Это народность как связь с художественной культурой народа (в том числе музыкальной), связь музыканта-профессионала с фольклором, имеющая множество ракурсов, начиная от непосредственного использования фольклорного материала до его сложнейшего творчески опосредованного претворения. Это народность как отношение композитор — народ, слушающий, воспринимающий, оценивающий (проблема восприятия, доступности музыки). Множество интересных и глубоких мыслей высказано по этому поводу Глинкой и Чайковским, Мусоргским и Римским-Корсаковым, Прокофьевым и Шостаковичем и другими композиторами. Кстати, нельзя не учитывать, говоря о проблеме народности, что подлинно великий композитор не только использует, претворяет музыку народа, но и сам творит, обогащает, развивает ее.

С народностью непосредственно связано национальное своеобразие музыкального творчества. Каждое значительное явление искусства обладает в этом отношении неповторимыми чертами, благодаря которым мы безошибочно можем отличить музыку русскую от итальянской, немецкой, французской, польскую, чешскую — от грузинской, армянской и т. д. Говоря о национальной самобытности музыки того или иного композитора, мы прежде всего подчеркиваем ее близость к народному творчеству, фольклорным интонациям. Но не меньшее значение имеет отражение в музыке истории, быта, природы, нравов, обычаев, художественной культуры, языка той или иной страны, проявляющееся в образном содержании, жанровых, композиционных особенностях, выразительных средствах музыкальных произведений. Именно такое широкое понимание национального своеобразия музыкального творчества стало господствующим в нашем музыкознании. При этом весьма существенно, что национальное, как в самой жизни, так и в искусстве — категория исторически меняющаяся.

В отличие от различных расовых, националистических теорий в музыкознании, фанатично оберегающих свою национальную культуру от каких-либо внешних воздействий и, более того, утверждающих, что любые контакты в этом отношении вредны и опасны для развития самобытного искусства, советское музыкознание считает, что национальная ограниченность, замкнутость, изолированность от связей с культурами других народов пагубны для искусства. Межнациональные связи, взаимовлияния музыкальных культур, признание общечеловеческого значения вершинных творений искусства — одно из серьезных условий исторического прогресса.

Характер межнациональных связей художественных культур в нашей стране определяется не только взаимовлиянием, но и подлинным единством, рожденным общностью идейно-эстетической платформы, социальных и нравственных идеалов, целей, единством творческого метода, разумеется, при сохранении всей полноты национального своеобразия искусства. В СССР в условиях новой исторически сложившейся общности людей, ленинской национальной политики эти связи получили подлинно интернациональное значение: «На благодатной почве зрелого социализма растет и крепнет единая интернациональная культура советского народа, которая служит всем трудящимся, выражает их общие идеалы. Она вбирает в себя все общезначимое в достижениях и самобытных традициях национальных культур. Социалистическая по содержанию, многообразная по своим национальным формам, интернациональная по духу и характеру, советская культура стала великой силой идейно-нравственного сплочения наций и народностей Советского Союза»<sup>1</sup>.

Одной из важнейших эстетических, творческих профессиональных проблем является проблема мастерства. Нередко ее ограничивают лишь «технологическим» аспектом, связывая со степенью оснащенности композитора ресурсами современного музыкального творчества. Но важно особо подчеркнуть, что понятие мастерства включает и прогрессивность мировоззрения, и широту художественных обобщений, способность найти убедительные и точные средства воплощения замысла.

Серьезным требованием, которое должно быть предъявлено как к музыкальному творчеству, так и к музыкознанию, является чувство современности. Лишь тот композитор, исполнитель, музыковед, музыкальный критик, который живет интересами своего времени, участвует мыслью, сердцем, действиями в его борениях, исканиях, в утверждении передовых устремлений, может сказать людям нечто важное, актуальное, служащее прогрессу. При этом важно, что современность в области искусства не только хронологическая, но и классовая, мировоззренческая категория. К тому же современная позиция, современная точка зрения проявляется не только на хронологически современном жизненном материале, но и применительно к событиям, проблемам, связанным с далеким прошлым. Хорошо писал об этом Б. В. Асафьев: «Если ум и сердце дышат современностью, она дает себя почувствовать независимо от сюжета».

Одним из чудес гениальных творений искусства является то, что, будучи плоть от плоти своей эпохи, воплощая передовые идеи своего времени, они сохраняют в веках свое общечеловеческое идейно-художественное значение, всю непреходящую силу эстетического, нравственного воздействия. Таким

<sup>1</sup> Постановление ЦК КПСС от 19 февраля 1982 г. «О 60-й годовщине образования Союза Советских социалистических республик». М., 1982, с. 14.

образом осуществляется та «связь времен», благодаря которой творения былых эпох активно включаются в жизнь грядущих поколений, участвуя в процессе ее развития, в решении выдвинутых ею новых проблем и задач. Такова, к примеру, роль творчества Баха, Моцарта, Бетховена, Малера, Глинки, Мусоргского, Чайковского в музыкальной жизни XX века.

Изучая, оценивая то или иное значительное художественное явление, рассматривая его связи с социальной, духовной жизнью страны, его породившей, необходимо помнить, что оно существует также в контексте мировой культуры, ее сложной проблематики, учитывать как широкий круг воздействий на рассматриваемые музыкальные явления, так и их собственное место во всемирном художественном процессе.

Каждая эпоха, страна, каждая яркая творческая личность вписывают в историческую летопись свою главу, свою страницу. Но есть и то общее, что как неотъемлемая черта присуще передовому музыкальному искусству всех времен и народов. Это стремление к жизненной правде и прогрессу, утверждение права человека на мир, счастье, полное раскрытие духовных, творческих сил.

Исследуя явление искусства, в частности музыкального, нельзя уйти от специфики объекта изучения, его художественной, эстетической природы, от необходимости сохранения его качеств и в методе анализа и в литературном изложении его результатов. Исторический опыт учит, что в лучших искусствоведческих работах эта труднейшая задача решается в полной мере.

Для изучения явлений музыкального искусства очень важно рассматривать их не изолированно от порождающей их среды (как «вещь в себе»), а в широких связях и опосредованиях со всей социально-исторической обстановкой, с борьбой идей, развитием философии, литературы, смежных видов искусства.

Чуткое вслушивание в музыку, тщательный вдумчивый анализ компонентов стиля, выразительных средств, умение понять логику интонационного развития, раскрыть особенности интонационного языка, ладового строения, ритма, гармонии, полифонии, проникнуть в толщу художественного замысла, творческого процесса композитора, постичь эволюцию его музыкального языка — важнейшая часть музыковедческого исследования.

Глубине анализа, широте обобщений в огромной мере способствует рассмотрение музыкальных явлений в социальной обусловленности, в контексте художественной жизни своего времени<sup>1</sup>. Творчество Монтеверди и жизнь, культура, тенденции развития, проблематика искусства позднего Возрождения;

<sup>1</sup> А между тем, к сожалению, еще встречаются работы, где автор сознательно ограничивает себя эмпирикой наблюдений, как бы освобождая себя от необходимости обращения к проблематике высшего порядка. Односторон-

творчество Бетховена и французская революция 1789 года, немецкая классическая философия, литература (Гегель, Лессинг, Гёте, Шиллер); Верди и итальянское национально-освободительное движение XIX века, литература, поэзия, театр эпохи Рисорджименто; Берлиоз и общественная жизнь Франции, романтическая драматургия Гюго, живопись Делакруа, Жерико; Глинка и эпоха декабристов, пушкинский этап русской поэзии; Мусоргский и демократические тенденции русской социальной и художественной жизни 50—70-х годов XIX века (Чернышевский, Добролюбов, Некрасов, «передвижники»); Дебюсси, Равель и история, культура Франции конца XIX — начала XX века, совокупность проблем, связанных с развитием импрессионизма. Этих примеров достаточно, чтобы представить, сколько взаимодополняющих наблюдений и выводов следует из рассмотрения музыкальных явлений в связи с фактами общественной жизни и в контексте художественной культуры своего времени, как это важно для того, чтобы музыковедение приобрело значение подлинно гуманитарной науки. Разве можно, например, достаточно глубоко и полно раскрыть творческий облик Р. Вагнера, не поняв эволюции его увлечений Фейербахом, Бакуниным, Рёкелем, а позже Шопенгауэром, Ницше, Гобно, или оценить творчество Скрябина, не соотнеся его с идеями идеалистической философии и эстетики. И в том, и в другом случае важны не только внутренняя связь, но существенные различия — композиторское творчество, музыка Вагнера и Скрябина прогрессивнее, жизненнее и глубже их философских концепций. Полезны (хотя иногда и спорны) могут быть сопоставления иного порядка. Так, например, Б. В. Асафьев назвал Арама Хачатуряна «Рубенсом нашей музыки», а у В. Я. Шебалина он узрел нечто роденсовское. Идя в этом направлении, правомочно, например, сопоставить Д. Д. Шостаковича с Микеланджело и Шекспиром. Связи музыки со смежными видами искусства позволяют увидеть некоторые общие явления, процессы, тенденции, подводят к широким обобщениям. Кстати, сейчас это особенно важно потому, что взаимодействие искусств стало одной из характерных черт современной художественной культуры.

Проводя подобный историко-культурологический анализ, следует всегда иметь в виду сложность и опосредованный характер связи разнородных, разноуровневых явлений, диалектику общего и отдельного. Отрицание их взаимосвязи приводило к появлению формалистических концепций в музыковедении, абсолютизация же и излишняя прямолинейность в их трактовке — к проявлению вульгарного социологизма.

Исключение деталей, «технологическими» подробностями порою заслоняет суть явлений, уводит в сторону от раскрытия образного содержания, драматургии, от охвата произведения как художественного целого, от его идейно-художественной оценки.

Чрезвычайно важен в музыковедческих исследованиях принцип историзма, осмысление явлений не как статической данности, но в движении, развитии (прошлое — настоящее — будущее), как уже говорилось, в широких связях и опосредованиях даже и тогда, когда изучается, казалось бы, «чисто» теоретическая частная проблема. Трудно объяснить, например, такие явления современного музыкального творчества, как полижанровость, полистилистика, новая функция ритма, новые тенденции в гармоническом мышлении, полифонии, инструментовке, в построении цикла, в принципах музыкальной драматургии, если рассматривать их вне исторического развития<sup>1</sup>. Вне такого подхода трудно понять поистине революционную роль «нововведений» Баха, Бетховена, Мусоргского, Прокофьева, сложнейшие процессы, происходящие, например, в симфонизме или в музыкальном театре XX века. Впрочем, говоря о важности принципа единства исторического и теоретического подходов в искусствоведении, надо иметь в виду (в обратной связи) и другое: изучение истории музыки той или иной эпохи, страны, истории жанров, стилей и т. д. должно необходимо опираться на конкретный и глубокий анализ выразительных средств, структур, языка. Резкое разграничение «истории» и «теории» музыки мало оправдано, уже начиная с того момента, когда они поднимаются над простой эмпирикой или простой практической рабочей задачей. Историк, не владеющий методом музыкально-теоретического анализа, оказывается столь же ограниченным в своих возможностях, как и теоретик, лишенный исторического подхода.

Музыкальное искусство — явление сложное, многосоставное, и познание его включает различные аспекты и ракурсы — исторический, теоретический, социологический, эстетико-философский, музыкально-критический (публицистический), фольклорный, этнографический, источниковедческий и т. д. Каждая из этих областей имеет самостоятельное значение, свою методику исследований. Но вместе с тем они взаимосвязаны. Очень плодотворно участие в общем движении к познанию истины, содружество различных сфер музыкознания. Предметом пристального внимания исследователей являются, например, крюки, хазы, невмы. В их изучении принимали участие теоретики, историки музыки, позже подключались этнографы, социологи, эстетика, а в самое последнее время и кибернетики, систематики. Но конечный результат исследований един и служит задаче расшифровки одной из загадок искусства, приближая нас к познанию живой музыки средневековья. А это имеет не только научное значение, но способно обогатить наше сегодняшнее музыкальное творчество новыми, ранее неизвестными интонационными пластами.

<sup>1</sup> Неслучайно, например, что разбор современных симфоний Щедрина, Канчели, Тертеряна и некоторых других авторов с позиции «анализа форм» обнаружил многие трудности, а порою и заходил в тупик.

Другой пример (связанный с источниковедением, текстологическими исследованиями). В пыли архивов находятся разрозненные листки неизвестной партитуры; найти, обнаружить их, тщательно описать — очень важно. Но это лишь первая стадия работы. Далее возникают комплексные задачи: восстановить ее полностью, осмыслить теоретически и исторически, дать ей эстетическую оценку. Велика радость исследователя, когда через анализ «внешних» пластов произведения он доходит до раскрытия духовной сущности творения композитора, способствует новому рождению произведения, открывает его своему современнику! Так теория смыкается с практикой.

Советское музыкознание знает немало примеров историко-теоретического анализа, комплексного, системного подхода к изучению музыкальных явлений. В необходимости и плодотворности такого единства убеждают многие труды выдающихся музыковедов, и в первую очередь Б. В. Асафьева.

Для современного этапа развития советской музыкальной науки характерно стремление к углубленному изучению теоретических проблем стиля, языка, структуры, логики, музыкального мышления и т. п. Особенно стоило бы объединить усилия целого ряда наших музыковедов для комплексного исследования этих проблем. Интересные, сложные процессы, происходящие в советской многонациональной музыке (в частности, в области новых идейно-художественных, жанровых, композиционных, лексических решений), также требуют всестороннего освещения.

И здесь надо подчеркнуть большое принципиальное значение ряда крупных коллективных трудов. Коллективное научное творчество — очень эффективная форма научного труда, которая позволяет осуществлять широкоохватные комплексные исследования, способствует установлению творческих контактов.

Раскрыть творческую личность художника — задача трудная, тонкая. Личность художника — сложный, противоречивый, сочетающий множество сторон, нюансов мир. Советскими музыковедами создан ряд великолепных в этом отношении монографий. Но порою мы пишем о музыке серо и буднично, лишь белочерной краской, скользя лишь по внешним признакам явлений.

Недопустимым представляется проявление «научного кокетства», назойливое использование однообразных, неоправданно усложненных определений и терминов. Музыковедческие работы должны иметь свой стиль, свою «драматургию», отвечающую качествам и свойствам изучаемого художественного объекта. Писать об искусстве так же как пишется, например, о естественных науках, математике, механике вряд ли правомочно.

Найти адекватное словесное выражение образному содержанию музыки задача чрезвычайно трудная, тонкая, требующая не только музыкальной чуткости, профессиональных знаний, но и большой духовной культуры аналитика, его способ-

ности к ассоциативному мышлению. И эти трудности возрастают особенно тогда, когда речь идет о музыке «чистой», без словесного текста или какой-либо внемузыкальной программы. Хотя и в подобных случаях трудности остаются, так как музыкально-интонационное содержание не всегда бывает адекватным текстовому словесному, программному прообразу. Зачастую оно глубже, сложнее, а иногда и уходит в совершенно иную образную сферу. Кроме того, стараясь словесно раскрыть сущность музыкального образа, легко сбиться на субъективные, беллетризованные определения. Иным кажется, что проще отказаться от этой задачи, ограничить себя лишь вопросами формы, структуры.

Каждая наука начинается с фактов, собирания, систематизации, публикации материалов. Уровень источниковедческой, лабораторной работы всегда очень показателен для общего уровня культуры научного труда. И нельзя без удовлетворения не отметить, что особенно за последнее время в советском музыкознании не мало сделано в этом направлении. Но настоящее научное познание наступает тогда, когда, опираясь на факты, документы, наблюдения, исследователь поднимается над ними, постигает глубинные процессы, законы, суть явлений, делает широкие обобщения, выводы.

Важнейшими сферами деятельности музыковеда являются музыкальная критика и пропаганда, музыкальная педагогика, также требующие широкого общего и специального кругозора, наличия элементов исследования и соответствия современному уровню науки (применительно к специфическим особенностям, методике каждой из этих специальностей). Музыкальная же критика, имея прочную научную основу в музыкознании, во многом сродни и журналистике, публицистике, должна быть оперативной, динамичной, непосредственно вторгаться в жизнь, в ее актуальные проблемы, в художественную практику, в идейную борьбу, быть объективной, справедливой и страстно заинтересованной, выступать «за» или «против». Методологические основы музыкальной критики, музыкальной педагогики, как и всего музыкознания, лежат в марксистско-ленинской философии, эстетике, основной же задачей в различных сферах музыковедческой деятельности является утверждение жизненной правды, народности и партийности искусства.

В многогранной деятельности музыковеда нет «жанров» высоких и низких, первостепенных и второстепенных, нужных и менее нужных. Каждый из них необходим и требует высшей культуры, профессионализма, полной самоотдачи. Каждый деятель советской музыкальной культуры должен нести ответственность за то, в какой мере он способствует своим творческим трудом утверждению передовых идейно-эстетических принципов, созданию высоких художественных ценностей, борьбе за гуманизм и прогресс.

Литература и искусство занимали очень большое место в жизни Ленина. Широта познаний его в области художественной культуры буквально поражает. Ленин дал блестящие образцы конкретно-исторической оценки творчества Радищева, Герцена, Гоголя, Тургенева, Беллинского, Некрасова, Чернышевского, Добролюбова, Чехова, Горького, Д. Бедного, Серафимовича и других. Его работы о Толстом (особенно «Лев Толстой как зеркало русской революции») дают замечательный пример марксистского анализа сложнейшего литературного явления. Воспоминания современников сохранили интереснейшие высказывания Владимира Ильича о поэзии, живописи, скульптуре, архитектуре, театре (особенно ценил он реалистические устремления Московского Художественного театра).

Очень любил Ленин музыку. Как вспоминает старая коммунистка Ф. И. Драбкина, музыка глубоко волновала Владимира Ильича, в последние же годы жизни потрясала его. Сам он играл на рояле, пел. Обладал высоким музыкальным вкусом, обширным музыкальным кругозором. Хорошо известна любовь Ильича к народной и особенно к пролетарской революционной песне («Ревела буря», «Есть на Волге утес», «Варшавянка», «Беснуйтесь, тираны», «Красное знамя», «Смело, товарищи, в ногу» и многие другие и, конечно, «Интернационал»). Об отношении Ленина к революционной песне вспоминают многие. И в ссылке, в Сибири, и в эмиграции, и в годы революции и гражданской войны, Ленин постоянно подчеркивал значение песни в борьбе народа, любил сам запевать ее.

Высоко ценил Ленин произведения Бетховена, Шуберта, Шопена, Листа, Грига, Даргомыжского, Чайковского, Римского-Корсакова. Не переносил он внешне эффектной, но поверхностной, бессодержательной музыки.

В сложную, грозную пору, в период между двумя революциями, Ленин со всей большевистской страстностью отдавал себя разработке вопросов теории и практики, стратегии и тактики революции, дальнейшему развитию философии марксизма, руководству рабочим движением. Тогда же он пишет работы,

где выдвигает важнейшие положения, ставшие классическими в марксистско-ленинской эстетике, о сущности и назначении литературы и искусства. (Факт знаменательный, показывающий, как неразрывно были связаны для Ленина политика, философия, литература и искусство, какое громадное общественное значение придавал он художественной деятельности.)

В процессе острой идейной борьбы с идеалистами и вульгаризаторами разных мастей Ленин выдвинул и блестяще разработал диалектико-материалистическую теорию отражения, имевшую громадное значение для обоснования марксистско-ленинской теории познания, в том числе и художественного, для понимания специфики художественного образа, единства содержания и формы.

Как в те годы, так с новой силой и в наше время ленинская теория отражения решительно опрокидывает и разоблачает реакционную идеалистическую сущность буржуазных «теорий» автономии искусства, чистого искусства, существующего якобы независимо от жизни, служит критике различных проявлений декадентства, абстракционизма, формализма.

С гениальной ясностью Ленин показал путь образования понятий, идей, образов. Говоря о том, что бытие определяет сознание, что все формы общественного сознания, идеологии, включая и искусство, вторичны, отражают объективный мир, Ленин показал, что они в свою очередь способны активно, страстно вторгаться в жизнь, воздействовать на действительность, познавать, изменять ее. «Сознание человека не только отражает объективный мир, но и творит его», — писал он в своих «Философских тетрадах».

Теория отражения дает ключ к диалектико-материалистической разработке важнейших категорий эстетики. Являясь по существу идейной, эстетической платформой метода социалистического реализма, ленинская теория отражения требует от художника не только жизненной достоверности, но и глубокого художественного обобщения, умения увидеть в окружающей действительности, утвердить, защитить в своем творчестве передовое, нарождающееся новое, определить пути их развития. Подлинное искусство должно обладать громадной силой идейного, эмоционального воздействия, способностью возвышать, облагораживать, вдохновлять людей.

Именно такое искусство творят наши лучшие писатели, художники, музыканты. Достаточно хотя бы назвать имена Горького и Маяковского, Шолохова и Фадеева. Приведу несколько примеров из опыта советской музыки. Так, Седьмая («Ленинградская») симфония Шостаковича — не только художественный документ эпохи Великой Отечественной войны; она была сильным духовным оружием, призывала к борьбе, выражала гнев к врагу, воспевала любовь к отчизне и героям советского народа, вселяла веру в победу.

«Советский художник никогда не будет стоять в стороне от той исторической схватки, которая сейчас ведется между разумом и мракобесием, между культурой и варварством, между светом и тьмой... — писал Шостакович в статье, посвященной этой симфонии. — Работая над симфонией, я думал о величии нашего народа, его героизме, о лучших идеалах человечества, о прекрасных качествах человека, о нашей прекрасной природе, о гуманизме, красоте. Во имя всего этого мы ведем жестокую борьбу». Факт создания «Ленинградской» симфонии — пример подлинно гражданского, партийного отношения к искусству. Композитор, о произведении которого даже за рубежом, в Америке, писали: «Какой дьявол может победить народ, создающий такую музыку», — выполнил свой патриотический долг перед народом, страной.

Таковы и лучшие песни Дунаевского, которые отражали нашу жизнь, и, как говорилось в одной из них, «строить и жить помогали», и «Гимн демократической молодежи» Новикова, «Если бы парни всей земли» Соловьева-Седого, «Бухенвальдский набат» Мурадели, ставшие сильнейшим средством борьбы за мир, за солидарность народов.

Можно было бы множить примеры. И думая об этом, нельзя не проникнуться чувством досады, удивления, негодования, когда некоторые композиторы пробавляются побрякушками, заигрывают с буржуазным авангардизмом, высокомерно отвергают лучшие традиции реалистической музыки.

Гуманизм, глубокая жизненная правда, высокие гражданские, этические идеалы, романтика высоких помыслов — вот что требовал Ленин от искусства, что завещал нам, вот что помогает деятелям советского искусства стоять во главе прогресса в современной художественной культуре.

В 1905 году в своей статье «Партийная организация и партийная литература» В. И. Ленин дал блестящее обоснование принципа партийности литературы и искусства. С исключительной убедительностью показал он, что «жить в обществе и быть свободным от общества нельзя», что художник неизбежно защищает интересы, цели того или иного класса.

Вся многовековая история культуры, особенно ее крутые переломные эпохи дают тому бесчисленное множество примеров. Поэзия, театр, живопись, музыка становились ареной социальной борьбы, столкновения мировоззрений. Эпос Гомера и трагедии Шекспира, симфонии Бетховена и народные драмы Мусоргского, картины Репина и Сурикова, поэзия Пушкина и Некрасова неизменно участвовали в классовых, идейных боях своего времени. Таков непреложный закон социального бытия искусства. Особой силой столкновения прогресса и реакции в литературе и искусстве отмечено наше время, время обостренной борьбы общественных систем, борьбы идеологий.

В. И. Ленин учил ценить и беречь таланты: «Талант редкость. Надо его систематически и осторожно поддерживать». Ленин говорил о необходимости обеспечения в искусстве «большого простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию». Но вместе с тем Ленин резко выступал против писателей-сверхчеловеков, произвола в литературе и искусстве, считая необходимой и в этой области направляющую, руководящую, воспитывающую роль партии.

Для Ленина прогресс в искусстве неотделим от социального прогресса. Революционная же борьба означала для него борьбу не только за хлеб, мир, свободу угнетенных, но и за их духовную культуру, за подлинно народное искусство.

Ленинский принцип партийности неразрывно связан с народностью искусства. Первые годы революции, гражданская война. Полная революционной романтики эпоха рождения нового мира. Молодой республике, партии, Ленину пришлось решать неотложные политические, хозяйственные, военные задачи. И в это же время Владимир Ильич проявляет громадное внимание к вопросам культуры, придавая им большое государственное значение. Именно в эти годы выдвигается лозунг «культурной революции» — великого демократического обновления культуры. «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно объединять чувства, мысли и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их» — эти слова Ленина о народности искусства стали руководящими для всего последующего развития советского искусства. В известной беседе с К. Цеткин В. И. Ленин подчеркивал, что «рабочие и крестьяне заслуживают большего, чем зрелищ. Они получили право на настоящее великое искусство».

Вслед за декретами о национализации земли, промышленности, банков Ленин подписывает декрет о национализации императорских театров, императорского РМО, консерваторий, частных издательств. Все это становилось достоянием народа, передавалось в ведение Народного комиссариата просвещения. В концертные залы, в театры и музеи, в художественные вузы пришли новые люди: рабочие и крестьяне, красноармейцы, комсомольцы — с фабрик и заводов, из деревень, с фронтов гражданской войны.

На глазах открывались новые и новые музыкальные учебные заведения, театры оперы и балета, филармонии, создавались симфонические оркестры, приобретали известность десятки новых имен талантливых исполнителей. Все более широкий размах стало приобретать творчество советских композиторов. Музыка зазвучала по радио, доходя до самых отдаленных уголков нашей необъятной страны. Широкий размах получило само-

десятельное искусство. Впервые в истории искусство приобрело поистине всенародное значение. Во всем этом проявлялось торжество ленинских идей.

Ленинское понимание народности — один из главных эстетических критериев художественного творчества, его содержания и формы. Народность — это связь творчества художника с его коренными интересами, целями, стремлениями, способность идти в ногу со временем, народом, партией в борьбе за прогресс, счастье, коммунизм. Народность — это доступность, понятность творчества, это неразрывная связь с богатством народного искусства. Это и признание за народом, а не за узкой группой снобов и эстетов права на окончательную оценку произведения искусства. Можно окинуть мысленным взором великое множество произведений советского искусства, прочно вошедших в духовную жизнь, в быт народа. И мы с гордостью можем сказать, что вся история советского искусства в его лучших образцах является грандиозной, волнующей, правдивой художественной летописью жизни, небывалых свершений, героизма советского народа, мыслей, чувств, духовной красоты советского человека, летописью, по которой потомки будут судить о нашем времени.

Отход от ленинского принципа народности неизбежно ведет к снижению значения искусства, к замене его высоких гражданских, этических целей, претенциозным самовыражением, мелко-темьем и будничностью. В таком случае прекрасное и высокое в искусстве, как правило, заменяется уродливым и низким.

В эстетической теории социалистического реализма понятия прекрасного, мастерства неразрывно связаны с идеей служения народу, с передовыми общественными целями, высокими этическими идеалами. И как бы ни был «техничен» тот или иной художник, без значительной идеи, без знания жизни его «мастерство» не имеет никакого отношения к искусству, имя которому — «человековедение»!

Искусство народа, строящего новый мир, уже по самой своей сущности проникнуто духом революционного новаторства, оно вносит в художественную культуру новые идеи, темы, образы, новые выразительные средства. Без подлинного новаторства не может быть настоящего искусства, — Ленин всегда подчеркивал это. Причем, он беспощадно разоблачал всяческих лженоваторов, вульгаризировавших, искажавших эту задачу. «Красивое надо сохранить, взять его как образец, исходить из него, даже если оно „старое“. Почему нам нужно отворачиваться от истинно прекрасного, отказываться от него как от исходного пункта для дальнейшего развития только на том основании, что оно „старое“. Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо поклониться только потому, что „это новое“. Бессмыслица, сплошная бессмыслица!» —

говорил Ленин в беседе с Кларой Цеткин. И далее продолжает он: «Здесь много лицемерия и, конечно, бессознательного почтения к художественной моде, господствующей на Западе...»

Мечтая и раздумывая о новой литературе (а это непосредственно относится и к музыке), В. И. Ленин писал: «Это будет свободная литература, потому что не корысть и не карьера, а идея социализма и сочувствие трудящимся будут вербовать новые и новые силы в ее ряды. Это будет свободная литература, потому что она будет служить не пресыщенной героине, не скучающим и страдающим от ожирения „верхним десяти тысячам“, а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность. Это будет свободная литература, оплодотворяющая последнее слово революционной мысли человечества опытом и живой работой социалистического пролетариата, создающая постоянное взаимодействие между опытом прошлого и опытом настоящего...»

Классическим образцом большевистского понимания диалектического единства новаторства и традиции продолжает служить для нас известная речь Ленина на III съезде комсомола, где, выступая против ингилизма некоторых работников Пролеткульта, он говорил об исторической преемственности культуры, о том, что «пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знаний, которые человечество выработало в прошлом», о необходимости критического использования их. Хотелось особенно отметить, что значение этой проблемы Ленин подчеркивал, обращаясь именно к молодежи.

Весь ход развития советского искусства показывает, что воспринятые традиции, не обогащенные исканиями нового, вырождаются в эпигонство, мертвое искусство, новаторство же, оторванное от лучших реалистических традиций, превращается в лженоваторство, в новации формалистического толка. И вновь мы вспоминаем ленинские положения о единстве традиций и новаторства, когда задумываемся о судьбах современного искусства, о подлинном новаторстве социалистического реализма и лженоваторства абстракционизма, формализма, о мнимом, выдуманном разладе «отцов и детей» и о подлинной эстафете поколений в поступательном развитии нашего искусства.

Громадное значение придавал Ленин раскрепощению народов царской России от всех видов социального и национального гнета. Он защищал их право на свой язык, на развитие своей национальной культуры. Он высоко ценил чувство национальной гордости и сам обладал им. Блестящий расцвет искусства братских народов в Советском Союзе — величайшее достижение ленинской политики партии и правительства, изумляющее все передовое человечество. На наших глазах возни-

кают и развиваются новые национальные композиторские, исполнительские школы, выдвинувшие из своей среды ряд выдающихся мастеров. Большую помощь оказала им передовая культура русского народа.

Вместе с тем Ленин всегда боролся против любых проявлений национальной ограниченности, замкнутости, шовинизма, говорил о наличии двух культур в каждой национальной культуре, был страстным поборником идей подлинного интернационализма, братства, близости народов. В лице писателей, художников, музыкантов он хотел видеть активных борцов за эти идеи. И в наши дни все более глубокими и прочными становятся интернациональные взаимосвязи, взаимообогащение национальных культур народов Советского Союза, объединенных единством целей, мировоззрения, методом социалистического реализма. И в этом снова — осуществление предначертаний В. И. Ленина.

Ленинские принципы партийности и народности, связи с жизнью и идейности, революционного новаторства и традиций, национального своеобразия и интернационального единства искусства легли в основу советской культуры, в основу метода социалистического реализма. И закономерно, что высшей наградой за лучшие произведения искусства в нашей стране являются Ленинские премии.

Наши противники за рубежом ожесточенно выступают против социалистического реализма, утверждая, что он сужает возможности искусства, унифицирует его, лишает индивидуальности. Под маской борьбы за «свободу» и «многообразие» творчества они стремятся лишить наше искусство его сильнейших сторон — жизненной правды, партийности, народности.

В действительности же социалистический реализм, вооружая художников-творцов передовыми идейно-эстетическими принципами, пониманием высокого общественного назначения искусства, дает широкий простор проявлению индивидуальности, многообразию стилей, жанров, почерков. Достаточно хотя бы назвать имена столь различных по облику мастеров, как Горький и Маяковский, Шолохов и Фадеев, Пророков и Сарьян, Дейнека и Локтионов, Вучетич и Апикушин. А как отличны друг от друга почерки Прокофьева и Шостаковича, Свиридова и Хачатуряна, Кабалевского и К. Караева, Соловьева-Седого и Дунаевского. Какое различие поколений, национальностей, стилей, жанров и вместе с тем какое единство целей, идейно-эстетической платформы...

Ленинские идеи, принципы, нормы осветили весь путь нашего искусства. Самый человечный человек, простой, скромный, принципиальный и требовательный, отдавший жизнь борьбе за счастье людей, Ленин служит тем идеалом, к которому должен стремиться каждый советский человек, каждый деятель искусства.

## ПУТИ РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОЙ СИМФОНИИ

Советский симфонизм как стиль закалялся в революционной грозе и буре...

*Б. Асафьев*

Симфония — высшая форма инструментальной музыки. Богатая палитра оркестровых красок, развернутые масштабы открывают широкие возможности для произведений этого жанра в художественном отображении действительности, воплощении социально значимых идей, в огромной силе общественного воздействия.

Классические произведения симфонической музыки — симфонии Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Берлиоза, Листа, Брамса, Бородина, Чайковского, Глазунова, Танеева, Рахманинова, Скрябина, Малера, Онеггера, Хиндемита, Прокофьева, Шостаковича — глубоко запечатали жизненные процессы, явления своего времени, воплотили богатейший мир человеческих мыслей, чувств, стремление к свету, правде, свободе, счастью. Представляя идейно-художественную ценность, непреходящего значения, они вошли в сокровищницу передовой культуры.

Возникнув в XVIII столетии как одно из завоеваний духовной культуры «века Разума и Просвещения», симфония прошла в процессе своего исторического развития ряд этапов, периодов и сложилась как самостоятельная форма инструментальной музыки со своими характерными особенностями, традициями. Каждая эпоха, каждая национальная культура, каждое направление, наконец, каждая яркая творческая индивидуальность привносили в нее новое содержание, новые стилевые и композиционные черты. При всем разнообразии произведений симфонического жанра (в его лучших образцах) их объединяет наличие глубокой философской концепции, образно-интонационное единство цикла. В симфонии с большой силой выражена «идея развития», выявляются драматический конфликт и интонационная драматургия. Само же понятие симфонизма, выйдя за рамки собственно симфонической музыки, стало обозначением высшего типа музыкального мышления, отражения в музыке реальной действительности в ее наиболее существенных типических сторонах, в движении, непрерывном становлении и борьбе, в широких художественных обобщениях.

Новую, самостоятельную главу в историю симфонии вписали советские композиторы. Рожденная эпохой всемирно-исторических революционных преобразований, советская симфония внесла в музыкальное искусство высокие гуманистические идеи, воплотила обобщающие образы народной жизни, многие типические черты нашей действительности. Пройдя громадный путь развития, симфония, как и другие жанры советской музыки, явилась живым художественным отображением истории нашей Родины, ее своеобразной интонационной летописью.

Великий Октябрь, гражданская война, рождение нового мира... Небывалые в истории революционные преобразования. Начало всестороннего демократического обновления искусства... Годы, насыщенные огромным драматизмом, подлинной революционной романтикой, озаглавлены смелыми, дерзновенными исканиями новых путей и в музыкальном творчестве.

Именно в это время и были написаны первые советские симфонии. Крупнейшим явлением раннего советского симфонизма стали произведения Н. Мясковского. Творческая личность выдающегося композитора-мыслителя сформировалась еще в дореволюционные, предгрозовые годы. Уже тогда в его сочинениях, полных сомнений и тревог, нашли выражение думы о жизни, о судьбе личности, о, казалось, неразрешимых противоречиях человеческого бытия. Но именно в революционные и послереволюционные годы в творчество Мясковского вошли наиболее глубокие, общественно значимые идеи, темы. Его музыка словно вырвалась, правда, далеко не сразу, из сферы психологической замкнутости и известной абстрагированности на простор живой жизни.

Большой интерес в этом отношении представляют симфонии Мясковского, созданные в конце 10-х—20-е годы: особенно светлая, полная лиризма, истинной русской задушевности и песенного раздолья Пятая (1918), мятежная Восьмая («Степан Разин», 1925) и, главным образом, героико-трагическая Шестая (1923) — первое произведение композитора «о времени и о себе», о человеке и революции, о «судьбе народной». В разительных интонационных антитезах (особенно финала) встают сквозь призму отношения художника образы России старой и грядущей, увидевшей новые горизонты, зашедшей новые песни.

В грандиозной, отмеченной огромным драматизмом Шестой симфонии проявились черты творчества зрелого Мясковского: склонность к значительным замыслам, к философскому лирико-драматическому симфонизму, эмоциональной выразительности интонаций, обостренному гармоническому языку, сочетанию многометности с монотематизмом, замечательное полифоническое мастерство.

В 1917 году на самом пороге Великого Октября закончил «Классическую» симфонию С. Прокофьев. Это произведение при-

мечательно и удивительно во многих отношениях. Неожиданным для современников был интерес композитора-бунтаря, ниспровергателя академических канонов и традиций, «председателя земного шара от секции музыки» (В. Маяковский) к эстетике и формам классицизма. Далекими от революционной эпохи казались и замысел и язык симфонии. И все же ослепительно яркая, сверкающая тысячами красок, богатая замечательными мелодиями и новыми ритмами, эта прокофьевская симфония своим оптимизмом и молодостью была созвучна новой эпохе. Не была ли эта дань ясному стилю «века Просвещения», своеобразной формой протеста против сумеречных, субъективистски болезненных настроений декадентов, салонной сентиментальности и бесстрастного академизма? Не был ли этот протест формой утверждения индивидуального стиля Прокофьева? Ведь «Классическая» симфония, близкая рядом черт Моцарту и Гайдну, вместе с тем — произведение, несущее печать русской действительности, XX века, гения Прокофьева<sup>1</sup>.

Творческий путь Прокофьева был трудным и далеко не гладким. Около пятнадцати лет провел он за границей, вдали от Родины, и сложнейшие исторические процессы рождения нового общества, новой культуры в нашей стране воспринимались им со стороны в достаточно отвлеченной форме. Но нельзя не упомянуть о написанных в это время Прокофьевым Второй (1925), Третьей (1928) и Четвертой (1930) симфониях. В творческих прозрениях, а порой и заблуждениях, нашедших отражение в этих сочинениях, Прокофьев настойчиво ищет путь к своему новому видению мира. В этих симфониях воплотились некоторые новые принципы прокофьевской симфонической драматургии, новые выразительные средства, воплотившиеся в новом художественном качестве в более поздних симфониях (Пятой, Шестой и Седьмой) Прокофьева — классика советской музыки.

А рядом с Мясковским и Прокофьевым совсем юный, но уже заставивший о себе заговорить Д. Шостакович — представитель поколения, выдвинутого самой революционной эпохой. Во второй половине 20-х годов созданы его ранние три симфонии, прокладывающие путь новаторских исканий в симфонизме. Еще связанная со многими влияниями, Первая симфония (1924—1925) вместе с тем сразу же привлекла внимание боль-

---

<sup>1</sup> Из предреволюционных симфоний мы назвали лишь «Классическую» Прокофьева, созданную на самом пороге Октября, к тому же композитором, позднее сыгравшим выдающуюся роль в развитии советской музыки. В целом же русский предреволюционный симфонизм интереснейшая и почти неизученная область. В частности, еще предстоит проследить в нем усиление «предгрозовых» настроений, ощущений пусть еще и неясных «грядущих перемен». Ждут своего исследования симфонии мятежного и экзотического Скрябина, особенно популярного в первые годы революции, глубокого и тревожного Рахманинова, Глазунова, молодых Мясковского, Глиэра и др.

шой самостоятельностью, молодым задором, лирическим обаянием, свежестью интонационного языка. Многие ее страницы насыщены острым драматизмом, волей и энергией, содержат образы подлинно гражданственного значения. В оптимистической музыке Первой симфонии чувствуется поступь нового поколения людей, слышатся «интонации и ритмы» революционных лет.

Вторая — «Посвящение Октябрю» (1927) и Третья — «Первомайская» (1928) симфонии — произведения во многом экспериментальные. Композитор искал в них новую лексику (мужественную, волевою, энергичную), обращаясь к патетически-приподнятой ораторской речи, мелосу и ритмам массовой песни, новым приемам динамического, конструктивного развития (напомним хотя бы своеобразнейшую фугу и тринадцатиголосные линейные построения во Второй симфонии). Не все в этих экспериментах оказалось жизнеспособным, кое-что было позднее преодолено композитором, но симфонии «расчищали путь» новым веяниям и не прошли бесследно в формировании индивидуального стиля крупнейшего симфониста нашего времени.

Говоря о советской симфонии 20-х годов, нельзя не назвать и ряд других произведений, например: «Сельскохозяйственную» симфонию А. Кастальского (1923), симфонии А. Пашенко. Философским, этическим проблемам была посвящена Третья симфония А. Гедике (1922), завершаемая героически призывным финалом.

В грандиозной Второй («Блоковской») симфонии В. Щербачева для оркестра, хора и солистов (1923—1924) впервые в симфонию входили трагический пафос, «экспрессия высокого напряжения», призывность, тревожность и символика поэзии Блока. А вслед за ней — его же более «объективная» Третья, сочетающая сочный юмор, мужественность и чисто русскую напевную лирику. Несомненный интерес представляет и Третья симфония М. Штейнберга, в тематизме которой претворены интонации «уличной» музыки.

Великая Октябрьская социалистическая революция создала небывалые возможности для свободного развития национальных музыкальных культур народов СССР. Одним из ранних и ярких примеров этому может служить Вторая симфония (1926) старейшего украинского композитора Л. Ревуцкого — яркое и талантливое произведение, насыщенное подлинно украинским мелосом, сочетающее образы мужества, борьбы и радости, эпическую ширь и восторженное созерцание природы. Симфония Ревуцкого имела решающее значение для формирования молодого украинского симфонизма.

Сложными и противоречивыми были творческие искания советских композиторов в эти годы. Одни произведения отличались плакатностью, революционной символикой, другие стра-

дали эпигонством, непреодоленным субъективизмом. Отдельные композиторы увлекались конструктивизмом, формализмом. Существовало мнение, что симфония должна уступить место более «массовым» жанрам — песне, маршу, различным синтетическим «действиям» и т. п. Все это отражало напряженную борьбу направлений и исканий неизведанных путей. Но сквозь трудности роста в советскую симфонию неуклонно входила правда новой жизни, пусть еще и не полная, порой отраженная в побочных, не самых важных своих чертах.

Дальнейшее развитие советской симфонии протекало в 30-е годы, в период мощного подъема в политической, экономической и культурной жизни Советского Союза. Первые пятилетки, огромные успехи социалистического строительства, поваторские достижения науки — все это наполняло сердца советских людей чувством патриотической гордости, рождало оптимистическую уверенность в будущем, ощущение грандиозности исторических процессов в стране.

В то же время, особенно со второй половины 30-х годов, стали сгущаться тучи на международном горизонте. Летопись этих лет хранит память о героических подвигах советских воинов у озера Хасан, в районе Халхин-Гола, о пролетарской солидарности с боровшейся против франкистов республиканской Испанией. Пришедший к власти в Италии и Германии фашизм развязал захватнические войны и оккупировал одну страну Европы за другой. Война подступала к границам СССР. Все это не могло не получить отражения и в нашем искусстве, внося в него чувство настороженности, тревоги, бдительности, но вместе с тем наполняя его волей к борьбе, верой в будущее, в светлые идеалы коммунизма.

Победа социализма в нашей стране, романтика строительства 30-х годов, жизнь с ее светлыми и теневыми сторонами, с ее конфликтами вносили в музыку, как и во все советское искусство, новое содержание, новые темы, образы большого обобщающего значения, полные драматической силы. Связи симфонического творчества с действительностью углублялись, конкретнее и жизненнее становились его образы, все настойчивее — обновление и обогащение выразительных средств.

Именно в это время особенно интенсивно и целеустремленно стали «вовлекаться» в симфонию интонации революционной массовой советской песни, которые зачастую становились основой тематизма, определяя своеобразный тип «песенного симфонизма». Это песенное обновление служило дальнейшей демократизации симфонической музыки, делало ее более доступной, понятной. В лучших произведениях уже достигалось органичное слияние новых интонаций и ритмов с приемами симфонической драматургии, с закономерностями крупной формы. Возникал новый язык советской симфонии, способный не только фиксировать «факты действительности», передавать «событий-

ные» стороны жизни, но и раскрывать внутренний духовный мир нового человека, его мысли и переживания, воплощать образы, представляющие собою широкие художественные обобщения (этот иронический процесс происходил, конечно, и в других областях музыкального творчества).

Чему же посвящены симфонии 30-х годов? Как и раньше, создаются симфонические произведения о революции и гражданской войне. Отображение реальных исторических явлений освобождается от черт абстрактности и условности, зачастую связывается с определенным программным замыслом. Образы революции 1917 года и гражданской войны воплощает симфония Ю. Шапорина (1932). Геронко-эпическим складом и русской распевностью она в какой-то мере предваряет известную патристическую симфонию-ораторию того же автора — «На поле Куликовом». Соответственно замыслу композитор использовал в симфонии популярные песни гражданской войны — «Яблочко» и «Марш Буденного». Тогда же (в 1932 и 1933 годах) были написаны Третья («Дальневосточная») и Четвертая («Поэма о бойце-комсомольце») симфонии Л. Книппера.

В частности, в Четвертой возникают картины боевого похода комсомольцев-партизан на фронт, атака белогвардейцев-врангелевцев, вызывающая своим зловещим автоматизмом ассоциации с «психической атакой» каппелевцев в кинофильме «Чапаев». Через всю симфонию в качестве лейттемы проходит песня «Полюшко», в ритмоинтонациях которой слышатся отголоски песенного фольклора гражданской войны (один из характерных для 30-х годов примеров проникновения песни в тематизм симфонии).

По живым впечатлениям от поездки по историческим местам гражданской войны написал в 1935 году свою Четвертую («Перекопскую») симфонию В. Шебалин. Это произведение также воплощает идею революционного подвига масс и может служить примером песенного симфонизма. В ней композитор использовал свою «Песню 3-й Крымской дивизии».

Один из наиболее талантливых учеников Мясковского, композитор, обладающий тонким интеллектом, отличным вкусом, Шебалин внес значительный и еще недостаточно оцененный вклад в становление советского симфонизма. В конце 20-х и начале 30-х годов с интересом были восприняты его Первая (1925), Вторая (1929) и Третья (1934) симфонии. Шебалину принадлежит заслуга первого, во многом интересного и удачного воплощения в симфонии образа В. И. Ленина в драматической симфонии «Ленин» (1-я редакция, 1931) для оркестра и хора по одноименной поэме В. Маяковского. Это произведение проникнуто высоким гражданским чувством, в его динамической музыке встает образ эпохи, освященной именем Ленина. Думой о Ленине рождена и Третья симфония («Реквием памяти В. И. Ленина») Д. Кабалевского (1933).

Гражданским пафосом, героикой проникнута Первая симфония В. Мурадели, посвященная памяти «благородного рыцаря революции» С. М. Кирова.

Как бы создавая «симфоническую летопись эпохи», композиторы запечатлевали в своих сочинениях то, чем жила тогда наша страна, что радовало, волновало и тревожило советских людей. Они писали симфонии о первенцах пятилеток, о подвигах рабочего класса и колхозников, о Красной Армии, летчиках, о легендарном походе челюскинцев и революционных боях в Испании, о нашей славной молодежи и т. д.

Можно назвать для примера две программные симфонии: Четвертую «Турксиб» (1933) М. Штейнберга и Четвертую («Ижорскую») симфонию (1935) В. Щербачева.

Ученик Римского-Корсакова, М. Штейнберг написал свое музыкальное повествование о трудовом подвиге советских людей, связавших железнодорожной магистралью два крупнейших района нашей страны — Сибирь и Туркестан. Застылой медлительности музыкальных эпизодов, рисуемых веками не тронутую человеческой рукой природу, противопоставлена волевая, активная, энергичная музыка «новой жизни». Это произведение включает также живописные картинно-изобразительные пейзажи, бытовые зарисовки с широким использованием фольклорных цитат.

Поборником новых идей и творческих принципов в советской музыке выступил В. Щербачев: создание им Четвертой симфонии, посвященной жизни и борьбе рабочих одного из крупнейших заводов страны, явилось своеобразным откликом композитора на призыв М. Горького к писателям создать художественную летопись заводов и рабочего класса России.

Большой вклад в расширение сюжетно-тематических, образных границ симфонической музыки в 30-е годы вносит Н. Я. Мясковский, возглавляющий в это время одну из ведущих композиторских школ Москвы. Он создает симфонии о нашем времени. Двенадцатая («Колхозная», 1932), с выразительным песенным финалом, рисует историю жизни и борьбы русского крестьянства; Шестнадцатая (1936) — посвящена нашим доблестным летчикам (II часть в ней — отклик на потрясшую всю страну гибель самолета «Максим Горький»). Далее следуют затрагивающие темы современности Семнадцатая, Восемнадцатая, посвященная 20-летию Великого Октября, Девятнадцатая (для духового оркестра), Двадцатая и, наконец, в 1940 году лучшая из симфоний Мясковского этого времени Двадцать первая — удивительно стройное и законченное по форме одночастное произведение, проникнутое возвышенной лирикой, глубокими размышлениями человека нашей эпохи.

При всем разнообразии симфоний Мясковского 30-х годов общим для них является просветление колорита, полифоническая насыщенность, поиски нового песенного языка. Не слу-

чайно многие из этих симфоний автор называл «песнями без слов». Более глубоким, творческим становится постижение Мясковским выразительных возможностей народного мелоса, его музыкальный язык все органичнее насыщается русскими песенными интонациями.

Среди симфоний о нашей действительности, созданных в 30-е годы, надо назвать жизнерадостную, полную молодого задора, поэтичности и мягкого лиризма Первую симфонию (1935) Т. Хренникова и Вторую (1934) Д. Кабалевского.

В 1936 году появилась Четвертая симфония Шостаковича, стоящая на подступах к его знаменитой Пятой. В Четвертой нет еще классической завершенности, которой отличается Пятая, но она увлекает, потрясает выразительной передачей «водворота жизни» эпохи. Стремительный поток «симфонического действия» развивается от драматической, беспокойной I части к грандиозному финалу — героическому, исполненному мужественной скорби в начале, а далее рисуящему картину «бурлящей жизни», насыщенному музыкой улиц, площадей, песенными интонациями, маршевыми и танцевальными ритмами.

В 1934 году на I съезде советских писателей Горький говорил о том, что наши писатели, давшие замечательные примеры художественного отражения в литературе событий революционной эпохи, еще недостаточно обращают внимание на раскрытие внутреннего духовного мира нового человека. Горький выдвинул проблему советского гуманизма в литературе, призвал к постановке больших этических проблем, к глубокому психологическому раскрытию человеческих характеров, к развитию новой советской лирики. Это, естественно, относилось не только к литературе, но и к смежным видам искусства.

Задачи, сформулированные Горьким, диктовались жизнью. Исключительный успех кинофильма «Чапаев» был в значительной мере обусловлен тем, что большая социальная тема гражданской войны была раскрыта здесь не только в «событийном» плане, но и через сложные, глубоко жизненные человеческие характеры (прежде всего, конечно, самого Чапаева). В этом было важнейшее отличие «Чапаева» от многих плакатных, инсценировочно-агитационных фильмов о революции, создававшихся ранее. Аналогичные тенденции проявились и в советской поэзии, театре, живописи тех лет. Отразились они и в музыке, в частности в симфониях, которые насыщались сложными проблемами «человеческого бытия», живым человеческим чувством, психологическим, лирическим содержанием.

Примеров тому много, но самым ярким и показательным является выдающееся творение симфонизма XX века, замечательный образец советской музыкальной классики — Пятая (1937) Шостаковича.

Широко известно, что Шостакович определил основную тему симфонии как «становление личности». Автор писал, что

Пятая — «лирическая по своему складу от начала до конца». Но какой новый, широкий смысл вкладывается в понятие лирики, как расширяются ее границы! Здесь нашло выражение то новое понимание лирики, которое все более активно входило в советское искусство: глубоко личные, сокровенные чувства советского человека неразрывно связаны с жизнью общества. Через переживания и раздумья, через «отклик мысли и сердца» художника раскрываются жизнь с ее бурями, противоречиями, напряженное дыхание времени.

Человек и эпоха — вот проблема, поставленная в Пятой. Каждая из ее частей раскрывает ту или иную сторону жизни. Полный воли, силы, света финал симфонии утверждает «оптимизм как мировоззрение». Здесь достигается жизнеутверждающее разрешение конфликта: человек, пройдя через «драму жизни», через сомнения, тревоги, раздумья и борьбу, обретает свое философское кредо в слиянии с коллективом, с обществом.

А вслед за Пятой — недостаточно оцененная в свое время Шестая, одна из самых светлых симфоний Шостаковича.

В 30-е годы советская симфония все более складывалась как многонациональное художественное явление. Создаются Вторая симфония Б. Лятошинского («Украина»), симфония «Беларусь» В. Золотарева, Вторая («Воссоединение Белоруссии») Е. Тикоцкого и ряд других произведений, свидетельствующих о значительном росте национальных музыкальных культур Советского Союза.

Особенно показательно в этом отношении творчество А. Хачатуряна, в частности его Первая симфония (1935). На основе армянских народных интонаций композитор развил крупные симфонизированные формы, воплотив в них современное содержание. Солнечное, жизнеутверждающее творчество Хачатуряна знаменовало новый этап в развитии музыки не только Армении, но и всего Советского Востока. Народнопесенные и танцевальные интонации и ритмы, страстный мелос и импровизационность напевов ашугов, сложное искусство мугамов в нем слились воедино с богатыми выразительными возможностями современного симфонизма.

После Великого Октября в результате революционной борьбы в Латвии, Литве и Эстонии была установлена Советская власть. Однако вскоре контрреволюционным силам удалось временно утвердить там буржуазный режим. Но и в трудных условиях этого режима творчество передовых композиторов отличалось прогрессивными устремлениями, оппозиционным отношением к реакционным силам. Над симфониями работали видные композиторы: А. Капп, создавший в 1924 году свою Первую симфонию «Памяти Бетховена» (в ней использованы бетховенские музыкальные темы), Я. Медынь, написавший две симфонии (1922 и 1937), Х. Эллер (Первая симфония — 1936).

В середине 30-х годов сочинил свои три первые симфонии (1933, 1935, 1938) Я. Иванов. После восстановления Советской власти в Латвии, Литве и Эстонии (1940) все эти композиторы органично влились в семью советских композиторов и создали немало новых ярких сочинений.

В конце 20-х и особенно в 30-е годы симфонизм в советском музыкальном творчестве осознается как одна из главных проблем, значение которой далеко выходит за рамки лишь оркестровой музыки. О симфонизме как методе музыкального мышления можно говорить в связи со многими произведениями того времени, например, операми «Катерина Измайлова» Шостаковича, «Семен Котко» Прокофьева, его же балетом «Ромео и Джульетта», с квартетами Мясковского, Шостаковича, Шебалина, с киномузыкой к «Александрю Невскому» Прокофьева, «Грозе» Щербачева и др.

Понятие симфонизм получает все более глубокое обоснование и разработку в трудах советских музыковедов, и прежде всего — Б. Асафьева. Этой проблеме был посвящен пленум Оргкомитета Союза советских композиторов, состоявшийся в мае 1941 года. В докладе на пленуме И. Соллертинский подчеркнул, что «история мировой симфонической культуры вступила в ту стадию, когда решающую роль в ней призван сыграть молодой советский симфонизм». Соллертинский говорил о широких перспективах развития советского симфонизма в многообразии типов, жанров, форм. Вместе с тем он указывал, что «как бы значительны и прекрасны ни были отдельные достижения советского симфонизма в наши дни,— все же в целом это только пролог, эскиз, черновик той грандиозной симфонической культуры, которая будет создана в нашей стране». Весь ход дальнейшего развития советской симфонической культуры убедительно подтвердил правильность этих прогнозов видного музыковеда.

Конечно, путь развития советской симфонии и в 30-е годы был далеко не гладким. Нередко еще новое содержание вступало в противоречие со старыми традиционалистскими средствами воплощения. Порою искание нового ограничивалось лишь формальным новаторством. Многие из симфоний этих лет представляли интерес скорее входившим в них новым жизненным материалом, новыми темами, чем силой художественных обобщений.

Но диалектика развития передовой советской культуры, утверждавшая метод социалистического реализма как жизненно правдивое отображение действительности в ее революционном развитии, неизменно и непреложно побеждала и в становлении советской симфонии. Геронка, гражданственность и глубоко содержательная лирика; картины народной жизни, труда, борьбы; прошлое и настоящее; образы советских людей, торжествующей человечности — вот грани ее образности,

ее «духовного мира». К концу 30-х годов в советской симфонии появились произведения большой силы художественных обобщений. Развиваясь на широкой демократической основе, советская симфония в ее лучших образцах адресована миллионам.

Огнем и пламенем ворвался 1941 год в жизнь нашей страны. Величайшие испытания выпало на долю народа. Вероломное нападение немецко-фашистских войск. Война! Проявив невиданную стойкость, мужество, отвагу, изумившие весь мир, грудью встали советские люди на защиту социалистического Отечества. Все материальные и духовные силы страны (в том числе и искусство) были подчинены одной цели — отстоять Родину, разгромить врага, победить. Величайший патриотический подъем советских людей, трагические и героические события, вся суровая, напряженная действительность нашли отражение и в искусстве, общественная, политическая роль которого чрезвычайно возросла. С эпохой Великой Отечественной войны связана чрезвычайно содержательная глава в истории советской симфонии.

Как и во все советское искусство, в симфонию с новой силой входит тема защиты социалистического Отечества, героического подвига и веры в грядущую победу. Лучшие произведения этого времени стали волнующими художественными документами эпохи. Глубоко человечные, сочетающие эпос и лирику, трагедию и героику, произведения эти предстают как симфонии о «войне и мире». В них возникают картины мирной жизни советских людей, нарушенной варварским нашествием, образы Родины в огне и пламени, в них переданы мужество, стойкость и героизм народа, его страдания и бедствия. Все это насыщало музыку симфоний высокой гражданственностью, громадным драматизмом.

Событием огромного общественного значения явилось создание (уже осенью 1941 года) и исполнение во многих городах Советского Союза и за рубежом Седьмой симфонии Шостаковича — «симфонии всепобеждающего мужества, всепобеждающей правды».

«Советский художник никогда не будет стоять в стороне от той исторической схватки, которая сейчас ведется между разумом и мракобесием, между культурой и варварством, светом и тьмой,— писал Шостакович.— Работая над симфонией, я думал о величии нашего народа, его героизме, о лучших идеалах человечества, о прекрасных качествах человека, о нашей прекрасной природе, о гуманизме, о красоте. Во имя всего этого мы ведем жестокую борьбу». В этих словах сильно и ярко выражена мысль о призвании советского художника, о высоком общественном назначении его творчества.

«Рожденная бурей», Седьмая симфония Шостаковича — произведение уникальное по широте художественных обобщений

и вместе с тем отличающиеся удивительной конкретностью, «зримостью» образов.

В острейших драматических коллизиях столкнулись в ней образы человечности, созидания, мира и разрушения, смерти. Большую роль в ее музыкальной драматургии играет тема Родины, народа, достигающая в своем развитии огромной силы и драматизма. Партитура симфонии поражает смелостью замысла, новаторством композиционного построения, формы, языка.

Через два года Шостакович создал Восьмую симфонию — произведение колоссальной впечатляющей силы, жизненной правды и экспрессии. Напряженный мир событий, мыслей и чувств военного времени отражен в ней с поистине трагедийной выразительностью сквозь призму глубоких психологических переживаний. Партитура Восьмой словно написана кровью сердца композитора-патриота.

Подлинным гимном советскому народу, его величию, стойкости, духовной красоте прозвучала Пятая симфония (1944) Прокофьева. В этом замечательном произведении, сочетающем эпическую мощь с вдохновенной лирикой, композитор выразил с величайшей искренностью свои патриотические чувства, свою любовь и преданность Отчизне.

Ряд новых интересных симфоний написал Мясковский (Двадцать вторая, Двадцать третья и Двадцать четвертая).

С большой силой запечатлены патриотические чувства народа в эпической Второй симфонии Г. Попова. Среди композиторов, создававших в военные годы симфонии — А. Баланчивадзе, С. Гаджибеков, К. Данькевич, А. Капп (Вторая), Э. Капп (Вторая — «Патриотическая»), К. Караев, Т. Хренников (Вторая), В. Мурадели (Вторая), Г. Киладзе и др. В некоторых из этих произведений нашли отражение события Великой Отечественной войны. Другие — были посвящены героическому прошлому (например, Пятая симфония М. Штейнберга, Первая А. Степаняна).

К числу наиболее впечатляющих произведений военных лет, несомненно, относится Вторая симфония (1943) Хачатуряна. Монументальная по масштабам, отмеченная яркостью национального колорита, она создает образы высокой человечности, героической патетики и драматизма. Особой впечатляющей силой отличаются III часть — реквием памяти героев и победно-жизнеутверждающий финал.

Кончилась война. Народ-богатырь изгнал и разгромил фашистских захватчиков, водрузив знамя победы над самым логовым врага. Страна ликovala!.. С новыми силами народ приступил к мирному строительству. Послевоенные годы — годы все возрастающего подъема экономической и культурной жизни Советского Союза. Литература и искусство приобретали все большее значение в эстетическом воспитании, в формировании духовного мира советских людей.

Большого размаха достигло в нашей стране развитие музыкального творчества и, в частности, симфонического, утверждающего чувство патриотизма и интернациональной солидарности советских народов, победивших не только мечом, но и силой своих идей.

В симфониях, созданных в послевоенные годы, поражает широта отображения действительности, многообразие тем, образов, стилей, индивидуальных творческих почерков. По-прежнему во главе советской композиторской школы стоят выдающиеся мастера старшего поколения, творчество которых уже давно завоевало всемирную известность.

Три новые симфонии написал Мясковский. Светлая, лирическая, «тихая» (как сказал о ней сам автор) Двадцать пятая (1946) содержит героические и драматические страницы (особенно в последней части), заставляющие вспомнить о недавних событиях Великой Отечественной войны. В иных тонах написана Двадцать шестая симфония (1948), где широко использованы и мастерски развиты древнерусские темы. Старина и современность как неразрывная цепь истории слились в этом интересном и глубоко самобытном произведении. Наконец, последняя — Двадцать седьмая симфония (1949) Мясковского — лирико-драматическая поэма о человеке, о Родине. Отличающаяся высоким строем мыслей и чувств, она гармонично завершает и подытоживает многолетний творческий путь замечательного композитора-симфониста, путь непрерывных исканий и совершенствования.

Очень различны между собой две последние симфонии Прокофьева: еще насыщенная тяжелыми переживаниями военного времени, остродраматическая Шестая (1945—1947) и «лебединая песнь» гениального композитора Седьмая (1952) — восторженный, полный поэзии и лиризма гимн жизни, свету, молодости. В этих произведениях сильно и полно раскрылись различные стороны многогранного таланта Прокофьева, высокий этический строй его музыки. Симфоническое мастерство гениального композитора достигло классического совершенства.

Разнообразие замыслов, жанровых и драматургических решений и, вместе с тем, единство творческой направленности, стиля отличают послевоенное симфоническое творчество Шостаковича — композитора-философа, драматурга, публициста. Вот появляется полная радости бытия лучезарная Девятая симфония (1945). Следующая, трагическая Десятая (1953) — одно из самых лирически-экспрессивных произведений Шостаковича. А далее — монументальные симфонические полотна: Одиннадцатая (1957) — о революции 1905 года и Двенадцатая (1960), посвященная Великому Октябрю и вождю пролетариата В. И. Ленину. В этих грандиозных программных произведениях утверждается жанр историко-революционной симфонии.

Симфоническое мастерство Шостаковича обогащается новыми чертами. Яркой удачей стала Одиннадцатая симфония с ее поразительной образной конкретностью, «широкоэкранный» выразительностью, глубиной художественных обобщений, где впервые с такой силой зазвучали включенные в симфоническую драматургию подлинные образцы революционного фольклора. С беспощадной правдой рисует Шостакович панораму царской России, страны тюрем, казематов и жестоких расправ с народом, противопоставив ей Россию, пробудившуюся к революционной борьбе.

В Двенадцатой симфонии композитор воссоздает образ В. И. Ленина — человека, мыслителя, вождя пролетарской революции, причем в самом разгаре событий Великого Октября. Двенадцатая написана в монументальных масштабах, ее отличает крупный штрих, в ней все приподнято. Она представляет собой единый, драматургически целостный программно-симфонический цикл, каждая часть которого имеет свое название. 1-я драматически напряженная — «Революционный Петроград», лирическая 2-я — «Разлив», 3-я — «Залп Авроры» (картина революционного восстания) и, наконец, 4-я — «Заря человечества» (жизнеутверждающий финальный апофеоз). Многоохватна по содержанию Тринадцатая симфония (1962) для оркестра, солиста и хора на слова Е. Евтушенко.

Рядом с выдающимися мастерами русского симфонизма создают новые симфонии представители старшего поколения композиторов братских республик Л. Абелнович, Н. Аладов, Я. Иванов, А. Капп, В. Капп, Д. Клебанов, Н. Колесса, С. Людкевич, В. Лятошинский, Е. Тикоцкий, Х. Эллер и др.

Триумфальную Третью симфонию, посвященную победе советского народа в Отечественной войне, создал А. Хачатурян.

Светлой памяти героев, отдавших жизнь за революцию, павших в боях гражданской и Великой Отечественной войн, посвящены симфонии: Л. Афанасьева — «Друзьям-однопольчанам», В. Владимирова — «Памяти Сергея Лазо», Л. Гурова — «Чапаев», С. Лобеля — «Котовский», С. Разоренова — «Зоя Космодемьянская» и др.

В послевоенные годы в симфонию вошла актуальная тема передового современного искусства — тема солидарности людей в борьбе за мир и прогресс. Она прозвучала в сочинениях композиторов разных поколений, национальных школ и творческих индивидуальностей. В одних произведениях тема мира непосредственно связывалась с борьбой народов и решалась подчеркнуто гражданственно. В других — более опосредованно, в лирико-философском плане, как отклик мысли и сердца художника на сложнейшие проблемы, волнующие человечество. Среди симфоний, затрагивающих тему мира и войны — Вторая Н. Аладова, Третья Б. Арапова, Первая Я. Коха, Первая А. Скултэ, Четвертая Е. Тикоцкого, Вторая Р. Щедрина и др.

Совсем другая тематическая линия — симфонии о природе. Извечная тема искусства «человек и природа» получает в них разнообразные решения. В романтических симфониях Г. Попова (Пятая) и В. Салманова (Вторая) природа величавая и нежная. В симфонии Г. Егиазаряна («Раздан») бурная горная река Армении становится символом вековой борьбы народа за свободу и счастье. В «Самгори» Ш. Мшвеллидзе поэтизируется труд людей, преобразующих природу. Наконец, в Третьей А. Скултэ, Пятой Д. Гаджиева — тема природы вырастает до значения темы покорения космоса.

В симфоническом творчестве все чаще стали появляться сочинения, непосредственно связанные с образами поэзии, живописи, кино, либо вызывающие с ними яркие ассоциации. Показательны в этом отношении: Тринадцатая симфония Шостаковича на стихи Е. Евтушенко, Третья Ю. Юзелюнаса на текст Э. Межелайтиса, симфония Ю. Левитина, созданная под впечатлением цикла антифашистских, антивоенных картин «Это не должно повториться» Б. Пророкова, симфонии А. Эшпая, своим строением вызывающие в представлении современные итальянские неореалистические киноновеллы.

Интересно проявляется в последнее время стремление композиторов запечатлеть в симфониях образы выдающихся деятелей культуры разных народов. Можно указать хотя бы на поэтически восторженные повествования о великих поэтах-мыслителях Востока — симфония «Памяти Низами» Ф. Амирова и «Навои» Г. Мушеля, симфония «Тарас Шевченко» Н. Қолодуба, воплотившая думу о замечательном kobzare. В них не только дань уважения к гениям прошлого, восхищение их творчеством, но и утверждение вечных ценностей передовой культуры.

В послевоенные, в особенности же в 60-е годы, в советском симфоническом творчестве заметно возрастает разнообразие тематики, жанров, приемов драматургии, индивидуальных почерков.

Наряду с народно-эпическими, героическими симфониями все чаще стали появляться лирические, лирико-драматические, психологически углубленные симфонии «одного героя». К наиболее ярким и интересным симфониям о человеке нашего времени можно отнести Четвертую Д. Кабалевского, Вторую О. Тактакишвили, Пятую В. Шебалина, симфонии А. Арутюняна, Р. Габичвадзе, Л. Ходжа-Эйнатова, Ю. Юзелюнаса. Как бы в противовес длительному увлечению широкомасштабными формами, проявляется (четко определившаяся) тенденция к камерным симфониям, чаще всего для струнного оркестра с включением отдельных солирующих инструментов. Ярким примером этого могут служить талантливые и очень разные между собой симфонии М. Вайнберга (Шестая), К. Караева (Третья), Э. Мирзояна, А. Штогаренко (Вторая).

Стремясь постигнуть «диалектику души», внутренний мир человека (тончайшие нюансы мысли), многие представители национальных композиторских школ отходят от жанровости, повествовательности, иллюстративности, добиваются большей обобщенности, лаконизма, логики в развитии. Симфония все более интеллектуализируется, становится выраженным «концентрированной мысли». Конечно, вряд ли оправданно было бы одностороннее развитие лишь «интеллектуальной» симфонии в ущерб эмоциональному началу — в подлинном искусстве интеллект и эмоции нерасторжимы. Посредованнее становится претворение народных интонаций. Обращают внимание активная полифонизация музыки, смелые и очень разные по направленности поиски новых выразительных средств, вплоть до творческого использования некоторых приемов серийной техники (например, в Третьей симфонии К. Караева, Второй симфонии Р. Щедрина).

Советскую симфоническую культуру уже нельзя ограничивать творчеством лишь нескольких авторов. Это широкая, многоохватная культура «центров и периферии», в развитии которой принимают участие десятки талантливых композиторов, живущих и творящих подчас совсем «далеко от Москвы». Картина послевоенного симфонического творчества будет неполной, если не назвать еще интересные в различных отношениях симфонии А. Абелювича, Р. Бунина, В. Владимирова, Е. Глебова, Е. Голубева, Б. Клюзнера, А. Мурова, Н. Няги, Н. Пейко, В. Полякова, Н. Ракова, П. Ривилиса, Г. Таранова и др.

Несомненна ведущая роль русского симфонического творчества, имеющего давние и богатые традиции, представленного выдающимися мастерами. Трудно переоценить то громадное значение, которое имела и имеет русская музыкальная культура для развития музыкального творчества братских республик. Но все смелее и «на равных правах» выступают на передовые позиции композиторы и других народов Советского Союза. Композиторы Украины, Белоруссии, Молдавии, республик Прибалтики и Закавказья создали множество симфоний, лучшие из которых вошли в советскую музыкальную классику.

В 50—60 годы начинается новый этап в становлении национального симфонизма народов Средней Азии и Казахстана. Первые опыты создания симфоний, связанных с сюжетами, темами, заимствованными из жизни, быта, сказаний народов Средней Азии и Казахстана, были сделаны еще в конце 30-х — начале 40-х годов Е. Брусиловским, А. Козловским, Г. Мушелем, В. Великановым — композиторами, приехавшими из России и связавшими свою творческую деятельность с музыкальной культурой этого края. В последующие же годы стали появляться национальные симфонии, созданные уже узбекскими, таджикскими, киргизскими, казахскими композиторами А. Ашрафи, А. Тулесвым, Г. Жубановой, Ч. Артыновым, Ч. Нургимо-

вым и др. В их произведениях по-новому проявились почвенные связи с национальной культурой, с истоками народной музыки. Появляются симфонии в Карелии и на Северном Кавказе.

Одна из примечательных особенностей современного этапа развития советского симфонического творчества — непрерывный приток новых сил, чрезвычайно интенсивное, «стретное» вступление молодых голосов. Еще совсем недавно, говоря о композиторской молодежи, мы называли Р. Щедрина, А. Эшпая, Д. Тер-Татевосяна, А. Квернадзе, С. Насидзе, Э. Оганесяна, С. Слонимского, Б. Тищенко, И. Калныня, Г. Канчели, Д. Смольского, А. Тертеряна. Сейчас это уже сложившиеся зрелые мастера, а на музыкальном горизонте появляются все новые и новые, совсем еще молодые авторы.

Наследуя опыт советских композиторов старшего поколения, получив отличную профессиональную школу, молодые авторы смело вторгаются в жизнь, решают серьезные и трудные творческие задачи, вносят в нашу музыку много нового, свежего. Радует не только количество молодых имен, но и многообразие их индивидуальностей, интенсивность их творческих исканий. Ведь именно с молодежью, в первую очередь, связываются наши представления о далеко идущих перспективах, о дальнейших открытиях в симфонической музыке.

Конечно, в развитии советской симфонии имелись и имеются свои трудности, в произведениях различных авторов встречались и встречаются те или иные недостатки. Создавались иногда опусы «бесконфликтные», парадно-официозные, далекие от жизненного ритма нашего времени. Еще возникают сочинения, замысел которых не поднимается над частными, бытовыми сторонами жизни. Авторам порой не хватает подлинного мастерства, способности обобщать, а иногда, что греха таить, и таланта. Порой чрезмерное увлечение остротой и афористичностью звучаний, стремление к лаконизму высказывания приводит к утере реалистической полнокровности образов, к созданию произведений холодно рассудочных, умозрительных, недосказанных.

Но все это не затрагивает самой сущности процесса развития советского симфонического творчества, играющего все большую роль в духовной жизни советских людей, в мировой прогрессивной культуре.

Таковы основные вехи в истории советской симфонии от первых ее шагов до громадного всестороннего расцвета в наши дни.

Богатое и разностороннее развитие советского симфонического творчества дает достаточный материал для постановки некоторых проблем, наиболее существенных для развития жанра симфонии.

Возникшая на крутом историческом переломе, в эпоху крушения старого и рождения нового мира, советская симфония, проникнутая духом подлинного революционного новаторства, в большой музыкально-исторической перспективе предстает как новый, закономерный этап в истории симфонии. Советское симфоническое творчество связано со многими явлениями мировой музыкальной культуры, с лучшими традициями музыкального наследия. Такие преемственные связи можно проследить в симфониях большинства советских композиторов.

Одна из ведущих традиций, нашедших органическое претворение и развитие в симфоническом творчестве советских композиторов, связь с многовековой народной музыкой, отразившей жизнь трудовых масс, их мысли, надежды, идеалы. Эта связь с народной музыкой, и, что особенно важно подчеркнуть, с революционным фольклором и массовой песней осуществляется в самых различных формах, начиная от их прямого непосредственного цитирования и до свободного, широко опосредованного претворения народно-песенных интонаций революционной и массовой песни. Здесь можно привести много примеров, начиная от симфонических партитур, созданных мастерами старших поколений, до сочинений молодежи.

Прочные преемственные связи имеет советский симфонизм с русской музыкальной классикой, с ее замечательной традицией понимания искусства, отвечающего на сложные социальные, этические проблемы века, отражающего жизнь народную, как «человековедения». В эпических симфониях Прокофьева (Пятая), Щербачева (Пятая), Попова (Вторая), Иванова (Шестая), во многих других советских симфониях можно увидеть черты, идущие от богатырских патриотических произведений Глинки, Бородина. Глубоки связи с традициями симфонизма Чайковского — симфонизма высочайших гуманистических проблем, трагических коллизий, острейших жизненных противоречий и столкновений. И как по-разному претворена эта традиция в симфониях Мясковского, Прокофьева, Шостаковича, в творчестве Хачатуряна, Караева и других.

Сильна преемственная связь с Балакиревым, Римским-Корсаковым с их склонностью к программной изобразительности, картинности, красочности, опоре на фольклор и т. п. Эти влияния можно заметить в симфониях М. Штейнберга, А. Каппа, Е. Брусиловского и многих других. Особенно сильно воздействие Мусоргского с его могучей силой воплощения социальных конфликтов эпохи, раскрытия «судьбы народной», изображения страданий и борьбы народных масс. Замечательными примерами в этом отношении могут служить Шестая симфония Мясковского (особенно эпизод с хором в последней части), Одиннадцатая Шостаковича. В русле танеевского симфонизма с его этически высоким строем мысли и чувствований, с его опорой на русский мелос и широкой полифонизацией музыкальной

ткани развивалось творчество целого ряда советских композиторов (например, Мясковского, Шебалина).

Органично вошли в симфоническое творчество наших композиторов традиции Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта. С какой глубиной и изумительной творческой смелостью претворил, например, Шостакович в IV части Восьмой симфонии принципы и самую сущность баховских, генделевских пассакалий с их обобщающей силой выражения человеческого чувств, раздумий, переживаний. Пассакалья стала для Шостаковича средством раскрытия глубоко современного содержания — людских трагедий в годы Великой Отечественной войны.

Большое воздействие на советский симфонизм оказало бетховенское творчество, его героика, гражданственность и философская глубина, его активная драматургия и могучая логика развития. Здесь в первую очередь хочется вспомнить Шостаковича, особенно финалы многих его симфоний.

В связи с некоторыми советскими симфониями можно говорить о развитии традиций романтического симфонизма (Шуберта, Берлиоза, Листа), с присущей ему программностью, поэчностью, интересом к локальным краскам и т. п. Здесь можно назвать хотя бы Первую симфонию Хачатуряна, Вторую Баланчивадзе. Заметным было воздействие также Брамса и Малера.

Но говоря о развитии советской симфонии в перспективе мировой культуры, надо прежде всего помнить, что воспринятые ею традиции и опыт подчиняются новым идейно-художественным целям, обогащаются смелыми новаторскими исканиями<sup>1</sup>.

Новаторство симфонического творчества советских композиторов прежде всего — в его новом духовном содержании, в новом мире идей и образов, в новом «герое века». Новаторство советских композиторов в новом видении мира, в расширении возможностей его художественного познания.

Авторы симфоний смело вторгаются в сложные проблемы бытия, в жизненные противоречия и коллизии. Жизнь, мысли и чаяния народа, судьба Родины в решающие периоды ее истории, глубокие этические вопросы составляют содержание произведений советских авторов. Многие симфонии посвящены освободительной, революционной борьбе народов, революции 1905 года, Великой Октябрьской социалистической революции, гражданской войне, Великой Отечественной войне, борьбе за мир. Сама величайшая поступь истории вошла в симфонии, причем с такой силой, что слушатель ощущает себя не только свидетелем, но и участником эпохальных событий. В ряде симфо-

<sup>1</sup> Единство традиций и новаторства — один из главных эстетических законов нашего искусства. Пренебрежение им неизбежно приводило либо к эпигонству, мертвому традиционализму, либо к ложному новаторству, формализму.

нии запечатлены картины нового быта, социалистического строительства, созидательного труда, дружбы советских народов.

Большое место в советской симфонии занимает тема человека-борца, строителя нового общества, образы рабочих и крестьян, доблестных воинов Красной Армии и партизан, нашей славной молодежи — комсомольцев и пионеров. В отличие от антигуманистических тенденций современного буржуазного искусства, советская музыка сильна своей человечностью, широкой постановкой социальных, этических проблем, лирической «настроенностью». Но и сама лирика стала иной — не индивидуалистически замкнутой, сумеречной, а «общительной», жизнеутверждающей, действенной.

Стремление композиторов воплотить образ человека новой эпохи, борца за новую жизнь прежде всего связывается с мыслью о великом вожде пролетарской революции, «самом человечном человеке» В. И. Ленине. Созданию симфоний о Ленине посвящены творческие искания, творческий труд многих авторов. По-разному решалась композиторами эта благородная и сложная художественная задача в различные исторические периоды. Драматическая симфония «Ленин» Шебалина, созданная в начале 30-х годов, в значительной мере отражала еще романтику и героический пафос революционной эпохи, всенародную скорбь после смерти вождя. Симфония Шебалина, созданная на основе поэмы Маяковского, неслла на себе печать и личного общения композитора с поэтом-трибуном. Двенадцатая симфония Шостаковича, написанная в конце 50-х годов, воплощает ту же тему — Великой Октябрьской социалистической революции и Ленина — в большей исторической перспективе (сквозь призму десятилетий) и отмечена чертами эпического стиля. Иное решение бессмертной темы дал в национальных формах азербайджанской музыки Гаджиев в Четвертой симфонии «Памяти В. И. Ленина».

Современность занимает ведущее, определяющее место в образном содержании советской симфонии. Некоторые произведения возникли как непосредственный отклик на значительные события, взволновавшие всю страну. Под впечатлением поездки на Ангарскую ГЭС написал свою Симфонию-легенду (1964) А. Луппов. В последние годы создан ряд симфоний, посвященных подвигу советских космонавтов. Среди них можно назвать Третью («Космическую») симфонию Скултэ.

Если говорить о содержании советских симфоний, можно заключить, что в целом они составляют многоголосный гимн народу, Родине, созидательному гению человека, его духовной красоте.

Разнообразие содержания обусловило богатство типов и жанров симфоний в советской музыке. Созданы симфонии героико-эпические и пейзажные, бытовые, трагедийные и скер-

козные, монументальные и более камерные, симфонии — драмы, романы, поэмы, думы. Одни носят углубленно философский, публицистический характер, другие отмечены непосредственностью лирического высказывания, иные выделяются плакатностью, фресковостью. При этом происходит процесс переосмысления, взаимопроникновения и взаимодействия жанров. Так, например, часто лирика сочетается в симфониях с героикой, эпосом, драмой. Нередко пейзажно-бытовые симфонии расширяют свои границы, вбирая в себя черты лирики, драмы, эпоса. Жанровые музыкальные картины связываются с представлением либо о тяжелом прошлом разоренной, поработанной страны, либо о счастливом настоящем, о расцветающей жизни свободных народов (например, симфония «Раздан» Г. Егиазаряна). Новое освещение в советской музыке получил жанр симфонии-трагедии, трактуемой в большинстве случаев жизнеутверждающе, как «оптимистическая трагедия».

Созданы симфонии одночастные, двух-, трех-, четырех-, пятичастные, с хором, с солистами, с чтецом, для большого и малого симфонического оркестра самых различных составов, для духового оркестра (Пятая симфония Н. Иванова-Радкевича, Вторая и Третья «Славянская» Б. Кожевникова, Девятнадцатая Н. Мясковского, «Волжская» В. Рунова), для оркестра народных инструментов (Вторая симфония Н. Богословского), симфонии-концерты для виолончели с оркестром (С. Прокофьева, М. Чулаки), симфония-оратория («На поле Куликовом» Шапорина), хореографические симфонии (А. Мачавариани, Э. Тамберга, С. Цинцадзе) и даже симфонии для симфонического оркестра (Вторая Маргусте) и т. д.

Среди них есть программные и непрограммные. Программность в некоторых симфониях непосредственно связана с определенным сюжетом произведений художественной литературы, живописи, с событиями исторического прошлого и современности. В этих случаях не только симфония в целом, но зачастую и каждая ее часть имеют название. Таковы, например, «Раздан» Егиазаряна, Одиннадцатая симфония Шостаковича, «Турк-сид» Штейнберга и др.

Программность других симфоний носит более обобщенный, опосредованный характер и не связывается с конкретным сюжетом. К симфониям такого типа могут быть отнесены Седьмая Д. Шостаковича, Вторая А. Штогаренко, Вторая («Блоковская») В. Щербачева и т. д. К этому же типу может быть отнесена и Вторая симфония А. Нестерова, посвященная знаменитому Сормовскому заводу, его славному пролетариату, революционным традициям русского рабочего класса.

Эпоха борьбы двух миров, двух общественных систем, отмирания старого и рождения нового внесла в искусство острейшие драматические конфликты, трагические коллизии. Современность дала симфонии и новую драматургию. Советские

композиторы внесли много нового в драматургическую трактовку симфонического цикла, используемых в нем жанров и форм.

В трактовке симфонического цикла наметились различные тенденции. Одни из них связаны со стремлением ко множественности самостоятельных образов, рассредоточенности цикла, а также отдельных разделов формы. Показательным примером может служить Вторая симфония Щедрина (состоящая из двадцати пяти прелюдий, объединенных в пятичастный цикл) — как бы серия дневниковых записей, вобравших многочисленные жизненные впечатления, воспоминания, мысли.

Другие тенденции, наоборот, отражают тяготение к предельной концентрированности музыкальной драматургии и композиционного строения. Характерными проявлениями этого, в частности, являются симфонии, в которых, благодаря внутренней взаимосвязанности и соподчиненности частей, большой «центростремительности» развития возникает монолитная одночастная или одночастно-циклическая форма. Можно напомнить хотя бы одночастную Двадцать первую симфонию Мясковского или Одиннадцатую Шостаковича, где четыре самостоятельные (исполняемые без перерыва) части знаменуют отдельные разделы, этапы целостной формы, единой сонатно-симфонической драматургии.

Тенденции эти сами по себе не являются новыми (если иметь в виду историю симфонии, особенно второй половины XIX и начала XX века), но новыми стали содержание и драматургическая роль отдельных частей цикла. Своеобразно строение цикла, например, в Восьмой Шостаковича — пятичастной симфонии с двумя «жуткими» скерцо и трагической паскальей или в его же трехчастной Шестой с резким противопоставлением классически строгой медленной первой части и двух последующих частей, построенных по принципу нарастания стремительности и динамики движения.

По-разному трактуются части цикла: первые — то как драматические завязки симфонии (Пятая Шостаковича), то как введения, прологи (симфония «Ленин» Шебалина, Одиннадцатая Шостаковича). Вторые части предстают как бытовые сцены, картины народных праздников (во Второй симфонии Тактакишвили, в Третьей Брусиловского), вражеских атак (в Четвертой Книппера), как нашествие злых сил (Восьмая Шостаковича), и как обобщенное выражение воли, энергии, напора или юмора, озорства, веселья (в частности, у Прокофьева). Все большую роль в симфонии играют медленные части — лирические, интеллектуальные центры симфоний. Обычно это третьи части, но нередко помещаются они в начале цикла и имеют различные композиционные формы вплоть до своеобразных сонатных *Largo* или *Adagio*. Большое значение приобретают лирические «остановки», «интермедии», монологи.

Финалы симфоний часто «перерастают в мощные выявления идеи человеческой солидарности и народных выступлений» (Асафьев), предстают как картины всенародного ликования, звучат как гимны новой жизни. Все чаще создаются финалы опозитивно-лирические, философски-афористичные, сжатые и «затухающие» (например, в Третьей симфонии Арапова, Третьей Салманова).

В некоторых симфониях драматургический центр находится в финале, являющемся смысловым итогом всего произведения. В других, наоборот, в начале; тогда все последующие части развивают, конкретизируют заложенные в I части основные идеи. Наконец, в иных симфониях центр лежит в одной из средних частей, воспринимаемой как драматургический акт, а предшествующие и последующие части, как предыкт и постыкт.

Столь же интересна трактовка сонатной формы в советских симфониях. В музыковедении, например, не раз указывалось на глубоко реалистическое решение сонатной драматургии в Седьмой симфонии Шостаковича: особенно в I части, передающей в яркой художественно образной форме противоборство свободолюбивого народа, сил разума и человечности с силами зла, насилия и разрушения. Какое новое преломление получает здесь, в частности, эпизод «вторжения», разросшийся до грандиозных масштабов и заменивший собой разработку! Многообразны формы сочетания, взаимопроникновения сонатности с трехчастностью, вариационностью, рапсодичностью, рондальностью и крупными формами, сложившимися в музыке разных народов (например, в мугамах). Особенно следует отметить взаимопроникновение принципов сонаты и фуги: например, в I части Шестой симфонии Шостаковича, в финале Третьей Шебалина.

Советская симфония развивалась в органичных и разносторонних взаимосвязях с другими видами искусства. В ней нашли своеобразное преломление некоторые сюжеты, идейные мотивы, образы, приемы стихосложения советской поэзии (Д. Бедного, А. Блока, В. Гусева, Е. Евтушенко, С. Есенина, С. Кирсанова, В. Маяковского, Э. Межелайтиса, С. Нерис, О. Шираза и др.), некоторые приемы киноискусства (кадровость, панорамность, наплывы, крупный план), живописи, скульптуры (фресковость, плакатность, монументальность, красочность), оперы и балета (элементы театрализации, инструментальные речитативы, ариозо, ансамбли, массовые хоровые сцены). Можно указать, например, на черты «панорамности» в Одиннадцатой симфонии Шостаковича, на некоторые приемы кадровости в симфониях Прокофьева, на своеобразное претворение поэзии Маяковского в симфонии Шебалина «Ленин» или поэзии Межелайтиса в Третьей Юзелюнаса, на ассоциации, вызываемые симфониями Хачатуряна с живописью Сарьяна, и т. д.

В советской симфонии происходят знаменательные и важные лексические процессы. Обогащение языка советской музыки интонациями народной, массовой, революционной песенности, естественно, затронуло и область симфонии. Здесь и цитирование революционных массовых песен, и смелое вовлечение революционных мелодий в активный процесс симфонической драматургии, и творчески опосредованное претворение жанровых, ладоинтонационных, метроритмических особенностей дореволюционного и, что особенно важно, послереволюционного фольклора в собственном, индивидуальном языке композиторов (симфонии Мясковского, Прокофьева, Шостаковича, Шебалина, Кабалевского и др.).

Во всем этом — закономерная и последовательная демократизация музыкального языка советских симфоний. Активный процесс интонационного обновления и обогащения советской симфонии, начавшийся еще в 20-е годы, продолжается до сих пор.

С симфониями советских композиторов в музыку вошли широчайшие по своему образно-эмоциональному диапазону интонации мужественной силы, энергии и воли масс и, наряду с этим, душевной чистоты, искренности и отзывчивости; интонации гнева, горя и молодого задора, ликования; патетика ораторской речи, «от сердца к сердцу» идущий мелос задушевных бесед, сердечных признаний; ритмы походов, демонстраций, шествий, народных празднеств и труда, музыка пленера и космоса. И во всем этом — отражение нашего бурного и радостного, тревожного и героического времени.

Одной из замечательных особенностей советской культуры в целом и музыкальной в частности является ее многонациональный характер. Происходит процесс большого историко-культурного значения: развитие самостоятельных симфонических школ в республиках Закавказья, Прибалтики, Средней Азии. Каждая из них внесла в советскую музыку свой мир образов, свои традиции, новые жанровые черты, интонационные пласты.

Широкое обращение советских композиторов к национальному фольклору стало причиной колоссального жанрового, интонационного, ладового, ритмического обогащения советской симфонии. И вместе с тем как велико в советской симфонии единство социально-политических, идейно-художественных, эстетических позиций, сколько общего в понимании задач и целей искусства, в тематике.

Неизменно актуальной творческой проблемой, решаемой в сфере советского симфонизма, остается проблема мастерства. Мы имеем в виду его широкое и емкое понятие, включающее умение и мысль, совершенство художественной формы, четкое, всегда вытекающее из замысла композиционное строение и богатство, точность, убедительность выразительных средств.

Советский симфонизм в своих лучших образцах стоит на самом высоком уровне современного профессионального мастерства. Мы поражаемся логически осмысленному, драматургически обусловленному применению полифонии в симфониях Мясковского (особенно в Шестой, насыщенной каноническими имитациями, фугато, сложнейшими контрапунктами), образцом симфонического мастерства служат симфонии Шебалина (например, большая двойная fuga в Третьей симфонии). Поистине безгранична «драматургическая роль полифонии» в симфониях Шостаковича. Какое огромное впечатление, например, оставляет fuga во II части Одиннадцатой или «каноническая прогрессия» в I части Пятой симфонии, от «микрoканона» в изложении начальной темы до грандиозного двойного «макроканона» в разработке. А какие интереснейшие примеры многокрасочной «многопластовой» полифонии содержат партитуры Хачатуряна!

В советской симфонии, особенно последнего времени, происходит процесс все более интенсивного использования различных приемов линейно-полифонического развития, проявляющегося и в сложнейших полимелодических, полиладовых, политональных, полиритмических соотношениях. Интересным примером могут служить партитуры Одиннадцатой Я. Иванова, Третьей К. Караева, Четвертой Б. Лятошинского, Первой Э. Мирзояна, Второй Р. Щедрина. Большую роль в партитурах современных авторов играют вариации на удержанные темы (тип пассакалий) с широким привлечением приемов полифонического развития — например, в Четвертой Гаджиева, во Второй Хачатуряна, в Восьмой Шостаковича и др.

Разнообразны оркестровые стили и почерки советских композиторов-симфонистов. Партитуры Прокофьева поражают новизной, свежестью оркестровых сочетаний, а Шостаковича — мудрой логикой и громадной силой «тембровой драматургии». Оркестровый стиль Хачатуряна захватывает необычайной щедростью, избытком красок, декоративной пышностью, а стиль Караева пленяет тонкостью колорита, мастерством «светотеней». Одних авторов больше привлекает выразительность солирующих инструментов, чистых тембров, других, наоборот, густые смешения красок; для одних ближе динамико-драматическая роль оркестровки, для других тембрально-колористическая; одни пишут словно маслом, другие пастелью или акварелью; манера иных вызывает ассоциации с пышной театрально-декоративной живописью, других — с графикой.

Большое место в партитурах советских симфоний занимают специфические созвучия, воспроизводящие характер и колорит звучания народных инструментов: жалейки, балалайки, свирели, домры, тара, кяманчи, комуза, кантеле и т. п.

В многообразии оркестровых почерков, стилей, манер — отражение самой жизни, разнообразие индивидуальностей авто-

ров. И в то же время есть один общий принцип, свойственный представителям советских композиторских школ — глинкавский реалистический принцип оркестровки, понимаемой в органической соподчиненности с замыслом, образным содержанием, драматургией и всем характером произведения.

Так в результате чуткого, активного «слушания времени» проявляются интересные стремления композиторов к обновлению и обогащению мелодики, гармонии, полифонии, инструментовки.

Громадное значение для драматургии симфонии всегда имеет обобщенная, действенная и запоминающаяся музыкальная тема, способная быть активным носителем идеи, важнейшим средством раскрытия образа: тема-идея, тема-образ, тема-персонаж, тема-тезис. Типы, формы тематизма советских симфоний очень многообразны. Некоторые темы носят лапидарный, чеканный характер, другие, наоборот, широко распеты и «вылиты» в развернутые формы. Иные обобщены, как тезис, другие более индивидуализированы и конкретны. Некоторые «замкнуты в себе», из других, наоборот, прорастают новые тематические образования. В некоторых симфониях последнего времени темой становится гармонический комплекс двенадцатиступенного звукоряда.

Очень интересно проследить в советских симфониях приемы развития, варьирования, трансформации тематизма («жизнь» темы), внутритематические связи, интонационные арки, способы применения лейттем, тем-«эпиграфов», проявления монотематизма<sup>1</sup>.

Рожденная нашей действительностью, плоть от плоти нашего народа, советская симфония представляет выдающееся явление передовой культуры XX века. Ранее уже говорилось о традициях классического симфонизма, усвоенных и творчески переосмысленных советскими композиторами. Надо сказать и о другом — о возникающих творческих «перекличках» с современными прогрессивными композиторами других стран, такими, например, как Б. Барток, А. Онеггер, Б. Бриттен, А. Буш и, наконец, о громадном воздействии симфонического творчества наших композиторов на творчество зарубежных передовых музыкантов.

За годы своего развития советская симфония прошла огромный и сложный путь. Новый стиль в симфонизме достигался в упорных творческих исканиях, в преодолении многих трудностей роста. Вместе с большими успехами, достижениями были и творческие неудачи, но передовое, прогрессивное неизбежно побеждало.

<sup>1</sup> Показательны в этом отношении, например, Пятая и Шестая симфонии Мясковского, Вторая, Пятая Шебалина, Пятая, Десятая Шостаковича, Вторая Балайчиладзе, Третья Эллера, Первая Мирзояна и др.

В советском симфонизме созданы свои традиции, своя классика. Лучшие советские симфонии с большой впечатляющей силой утверждают передовые идеи нашего времени. Лучшим советским симфониям свойственны глубина, прогрессивность мысли, неразрывная связь с действительностью, народность, этическая высота, духовная красота, жизненная полнокровность образов. В них сказались партийная страстность, способность композитора дерзновенно искать новое, не ползая у подножья фактов, а взлетать ввысь, а также совершенство мастерства, владение всеми выразительными средствами современного музыкального искусства. Развиваясь по пути социалистического реализма — единой эстетической платформы и единого художественного метода — советская симфония несет на себе печать многообразия творческих направлений, стилей, индивидуальных почерков.

Наследуя и развивая бессмертные традиции классиков, противостоя современному буржуазному декадансу, советская симфония, отмеченная подлинным революционным поворотом, знаменует новый этап, новую ступень в истории мирового симфонизма. И нет сомнения, что в дальнейшем развитии она достигнет нового подъема, отвечающего высоким требованиям, выдвинутым народом, партией, эпохой.

## К ПРОБЛЕМЕ НАЦИОНАЛЬНОГО И ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОГО В СОВЕТСКОМ СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Изучение взаимоотношения музыкальных культур разных народов и национальностей — важная и актуальная задача музыковедения и эстетики. Без такого изучения нельзя объяснить сегодня многие процессы, происходящие в современном мировом музыкальном искусстве. В данной статье освещается лишь одна сторона этой проблемы — взаимоотношения национальных музыкальных культур в Советском Союзе. Представляется важным привлечь внимание к тому совершенно новому соотношению национального и интернационального в музыке, которое возникло в нашей стране и рождено новым характером межнациональных связей в социалистическом обществе.

История знает немало государств, объединяющих разные народы, разные национальности. И каждый раз проблема межнациональных отношений — одна из самых сложных в жизни общества — решалась и решается по-разному в зависимости от социально-экономической формации и государственного строя.

Рабовладельческое, феодальное, капиталистическое общества дают бесчисленное количество примеров жесточайшего порабощения и подавления малых или менее сильных народов. Иногда это принимает форму откровенной империалистической экспансии, колониаторства, расизма, иногда же, не меняя сущности, прикрывается рассуждениями о якобы цивилизаторской миссии «высших наций». В области художественной культуры политика господствующих классов, господствующей нации направлена к ассимиляции, к постепенному преднамеренному уничтожению культур угнетенных, «цивилизуемых» народов. Классическим примером этого может служить политика такого многонационального государства, как Соединенные Штаты Америки. Трагическая судьба аборигенов этой страны — индейцев, их древней и самобытной культуры предстает пред всем миром как обличение капиталистического строя. И если все же в условиях бесправия и угнетения тому или иному народу удастся сохранить, а порою и развить свою культуру, то лишь вопреки тяжелым условиям своего существования. В этом

одно из проявлений неистребимой жизнестойкости и противленческого духа народа.

Впервые в истории человечества построение многонационального государства, основанного на полном равноправии и содружестве свободных народов и наций, оказалось возможным лишь с рождением Союза Советских Социалистических Республик. В этих отношениях нашли выражение сама сущность и природа социалистического общества, советского строя, ленинской национальной политики Коммунистической партии.

В. И. Ленин еще до революции утверждал, что интернациональная культура не безнациональна. В статье «О национальной гордости великороссов» он писал: «Чуждо ли нам, великорусским сознательным пролетариям, чувство национальной гордости? Конечно, нет! Мы любим свой язык и свою родину, мы больше всего работаем над тем, чтобы ее трудящиеся массы (т. е.  $\frac{9}{10}$  ее населения) поднять до сознательной жизни демократов и социалистов»<sup>1</sup>. Понимая национальную культуру как явление историческое, неразрывно связанное со всем процессом развития общественной жизни, Ленин особенно подчеркивал мысль о наличии в условиях антагонистического общества в каждой национальной культуре двух культур: демократической, прогрессивной — с одной стороны, и буржуазной, реакционной — с другой. Он писал, что «мы из каждой национальной культуры берем *только* ее демократические и ее социалистические элементы, берем их *только* и *безусловно* в противовес буржуазной культуре, буржуазному национализму *каждой* нации»<sup>2</sup>.

Великий Октябрь, уничтожив все виды национального и социального гнета, создал небывалые, поистине безграничные возможности для бурного и всестороннего расцвета материальных и духовных сил всех народов, всех национальностей нашей страны.

С первых же дней существования Советского государства национальный вопрос стал одним из основных в системе революционных преобразований. Новые принципы взаимоотношений народов и наций в нашей стране были закреплены важнейшими государственными и партийными документами, в частности, «Декларацией прав народов России» (ноябрь 1917 г.).

Ленин указывал, что национальная программа марксистов отстаивает «равноправие наций и языков, недопустимость каких бы то ни было *привилегий* в этом отношении...» и в то же время «принцип интернационализма и непримиримой борьбы против заражения пролетариата буржуазным национализмом, хотя бы и самым утонченным»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 26, с. 107.

<sup>2</sup> Там же, т. 24, с. 121.

<sup>3</sup> Там же, с. 124.

Возникновение социалистических наций определило новые формы межнациональных отношений. Скрепленные единством исторических целей — построением коммунистического общества, испытанные в труде и в борьбе, братская дружба и взаимопомощь народов стали великим завоеванием социализма. С рождением социалистического общества жизненные интересы каждой нации слились в неразрывном единстве с общими, интернациональными интересами всего советского народа, всего содружества социалистических стран.

Проявление этого единства мы видим и в нашей художественной культуре, которая в целом предстает не как сумма отдельных национальных культур, а как новое качество — результат их содружества, взаимодействия, единства.

Диалектика национального и интернационального ярко сказалась и в развитии всей советской симфонической музыки.

Симфония — одно из высших завоеваний художественного гения человечества. Представляя идейно-художественную, эстетическую ценность непреходящего значения, лучшие образцы симфонии вошли в сокровищницу мировой человеческой культуры. Но многим ли в России в прошлом, до революции, была доступна симфоническая музыка, в особенности же ее высшая форма — симфония? Широкие массы трудящихся — рабочих, крестьян разных национальностей были лишены возможности приобщения к этой богатейшей области духовной культуры. В музыкальном творчестве большинства народов и народностей, населявших Российскую империю, жанр симфонии либо вовсе отсутствовал, либо находился в зачаточном состоянии. (Исключением являлась лишь русская симфоническая музыка, достигшая уже в XIX веке не только большого расцвета, но во многих отношениях ведущего значения в мировом симфонизме.)

Новые условия и возможности для развития симфонической музыки, как и для искусства вообще, возникли у нас в стране лишь после Октябрьской революции, когда начался процесс великой демократизации всей культуры. В принятой на VIII съезде РКП(б) программе партии один из пунктов гласил: «Необходимо открыть и сделать доступными для трудящихся все сокровища искусства, созданные на основе эксплуатации их труда и находившиеся до сих пор в исключительном распоряжении эксплуататоров»<sup>1</sup>. Впервые в истории возникло искусство, служащее «... миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> О партийной и советской печати. М., 1954, с. 197.

<sup>2</sup> Ленин В. И. Партийная организация и партийная литература. — Полн. собр. соч., т. 12, с. 104.

Появилось множество симфонических оркестров, причем часто даже там, где до революции звучали лишь песни пахаря, свирель пастуха, где бытовали лишь балалайка или зурна, жалейка или комуз. Надо ли говорить о том, какие безграничные возможности открылись для распространения симфонической музыки, когда появились радио, телевидение, кино.

Выросла совершенно новая по социальному составу общенародная аудитория. К симфонической музыке потянулись рабочие, крестьяне, солдаты, матросы, новая советская интеллигенция. Сильно возрос общий музыкальный уровень слушателя, предъявляющего все более высокие эстетические требования к музыке; безмерно расширился круг любителей и ценителей симфонических произведений. Симфония стала значительным явлением культурной жизни советского народа, действенным средством эстетического воспитания, международного духовного общения и сближения народов Советского Союза.

В условиях советской действительности осуществляется процесс огромного историко-культурного значения — зарождение, интенсивное развитие и взаимодействие новых национальных композиторских школ, выдвинувших ряд видных композиторов-симфонистов. Советская симфония развивается широким фронтом и создается усилиями многих композиторов различных поколений, индивидуальных почерков, направлений.

Говоря о выдающихся достижениях в области симфонии, мы называем произведения, созданные композиторами разных братских республик. Каждая национальная культура вносит в единую, общую сокровищницу советского симфонизма частицу души и сердца своего народа, то национальное своеобразие, которое позволяет отличить симфонию русскую от грузинской, армянскую от эстонской, украинскую от казахской и т. д.

В чем же это неповторимое своеобразие?

Когда мы говорим о национальном своеобразии симфоний (как и любого другого явления искусства), мы имеем в виду художественное отражение в них многообразных сторон и особенностей жизни, исторических судеб, национального характера, быта, нравов, традиций художественной культуры, языка того или иного народа, природы той или иной страны — словом, всего того, что, складываясь столетиями и постоянно изменяясь и обновляясь, определяет устойчивые черты духовного облика, психического склада каждого народа. При этом следует помнить, что национальное не есть нечто неизменное, извечно данное, существующее вне времени и пространства, вне реальной борьбы прогрессивных и реакционных сил. Подобное отношение к нации фетишизирует все ее проявления, изолирует нацию и ее культуру от других наций и народов. Являясь исторической категорией, она изменяется в соответствии с изме-

нешнем условий социальной жизни страны, народа. Увидеть, понять то новое, что возникло и возникает на наших глазах в советской симфонической музыке очень важно.

Передо мною несколько партитур симфоний русских советских композиторов: Мясковский, Прокофьев, Шостакович, Щербачев, Попов, Щедрин — разные поколения, разные творческие стили. Произведения, различные по характеру, тематике, жанрам. В них широкая панорама жизни России — старой и новой, закабаленной царизмом и свободной советской, мыслящей и действующей, бедствующей и веселящейся, борющейся и побеждающей. Встает картина бескрайней русской природы. Раскрывается во всем многообразии сторон русский характер — характер человека отважного, самоотверженного, правдоискателя, борца за свободу.

Вот исполненная истинно русской задушевности и песенного раздолья партитура Пятой симфонии Н. Мясковского и его же мятежной Восьмой («Степан Разин»); вот насыщенная трагическим пафосом, тревогой и призывностью Вторая («Блоковская») В. Щербачева; звончатая, переливчатая, вся вырастающая из стихии частушки Первая Р. Щедрина. А вот — грандиозная, эпико-трагическая Одиннадцатая («1905 год») Д. Шостаковича, где композитор с беспощадным реализмом заклеил царскую Россию — страну тюрем, казематов, жестоких расправ с народом, — противопоставив ей Россию, пробудившуюся к революционной борьбе, совершающую «генеральную репетицию» Великого Октября. В Пятой же симфонии Попова раскрыты некоторые стороны характера и судьба русского человека в его отношениях к родной природе.

Список произведений можно было бы значительно расширить, и соответственно расширился бы круг явлений русской действительности, отображенных в русском советском симфонизме<sup>1</sup>.

Но вот мы обращаемся к симфониям, созданным в братских республиках. И здесь неразрывная связь с жизнью, историей, художественными традициями, природой родной страны наложила в каждом отдельном случае отпечаток на весь образно-интонационный строй музыки этих симфоний. Поэтичная симфония Ф. Амирова возникла в связи с 800-летием со дня рождения великого азербайджанского поэта и мыслителя

<sup>1</sup> Впрочем, национальный характер композитора можно увидеть и тогда, когда он обращается к интонациональным темам. Эта особенность, присущая прогрессивным художникам прошлого, получила развитие и в творчестве советских композиторов. Вспоминная в этой связи произведения Глинки, наш современник Г. Свиридов писал: «Музыка Глинки всегда оставалась неизменно русской, индивидуально-характерной, о чем бы он ни писал. И эта традиция накрепко утвердилась в нашем искусстве». (Свиридов Г. Наш Глинка. — Советская музыка, 1957, № 2).

Низами и посвящена ему, а в симфонии «Раздан» Г. Егназаряна, вызывающей ассоциации с взволнованным сказом гусана, образ бурной горной реки Раздан становится символом борьбы армянского народа за свободу. Шестая («Латгальская») Я. Иванова повествует об освободительной борьбе Латгалии (восточная часть Латвии) против иноземных угнетателей. Вторая симфония Е. Тикоцкого посвящена воссоединению Белоруссии, Вторая («Эстонская») Э. Каппа рисует картины прошлого и настоящего эстонского народа, симфония А. Тулеева воссоздает образ Киргизии, а эпическая Третья («Самгори») Ш. Мшвелидзе посвящена строительству знаменитого Самгорского оросительного канала в Грузии, трудовому подвигу народа.

В симфониях «южан» нас увлекает восторженно страстный лиризм, повышенная эмоциональность, романтическая горячность. Как бы пронизанные ослепительными лучами солнца, они поражают щедростью оркестровых и гармонических красок, напряженностью ритма. Вспомним хотя бы симфонии А. Хачатуряна, А. Балашивадзе, К. Караева. Партитуры композиторов Прибалтики проникнуты столь же глубокими, но более сдержанными чувствами, более суровым колоритом. Они словно овеяны холодным дыханием и соленым ветром Балтики, терпким запахом хвойных лесов. Это невольно ощущаешь, слушая произведения Х. Эллера, С. Вайнюнаса, Я. Иванова и других.

Конечно, эти сопоставления и сравнения очень условны и далеко не отражают всего богатства тем, образов, настроений в советской многонациональной симфонии. Нередко случается, впрочем, что композиторы Эстонии создают сочинения, отмеченные повышенным эмоциональным напряжением (Я. Ряэтс), а в Азербайджане или Армении пишутся произведения в манере более сдержанной, лаконичной, интеллектуализированной (Третья симфония К. Караева, симфония Э. Мирзояна).

Академик Б. Асафьев проникновенно писал о национальных истоках оперы «Чародейка» Чайковского: «...музыка излучает лирическое становление родимого, родного. Здесь ласкающая сердце попевка, там броский ритм русского жеста, русского говора, там типичный подголосок или национальный песенно-танцевальный оборот»<sup>1</sup>. В лучших симфониях советских авторов, во всем их образно-интонационном звучании слышится свое — «родимое, родное»: русский песенный мелос — то могучий, богатырский, то полный нежности или озорной удалости; задумчивые и мягкие или зажигательные и лихие украинские мелодии; мужественные кахетинские, гурийские, мингрельские песни с удивительным полифоническим плетением голосов; проникновенные, неповторимые в своем ладоинтонационном

<sup>1</sup> Асафьев Б. «Чародейка». Опера П. И. Чайковского. М., 1946, с. 24.

становлении армянские монодии; поражающе богатством и разнообразием ритма казахские кюи, характерные татарские пентатонные мелодии и многое, многое другое<sup>1</sup>.

Назову в качестве примеров несколько советских симфоний, в которых использованы народные мелодии. В Восьмой симфонии Н. Мяскового в основу среднего раздела 2-й части положены русские народные песни (заимствованные из сборника Римского-Корсакова «Сто русских народных песен») «По морю утешышка плавала» и «Щучка-рыбка, не мечися». Третья 2-й части симфонии С. Вайнонаса построена на литовской народной песне «По лесу, лесочку». В Первой симфонии А. Баланчивадзе использованы мнигрельская колыбельная «Оу, пана» (3-я часть) и героическая песня «Саеришо» (1-я часть), а во Второй А. Эшная — марийская песня «Солнце встает» (главная партия 1-й части). Пролог и главная тема 1-й части симфонии Е. Брусиловского возникают из казахского кюя «Аксак-кулан». В Первой симфонии (3-я часть) Э. Оганесяна использована армянская песня «Авик». Драматургически действенное симфоническое развитие в Одиннадцатой Д. Шостаковича получили русские революционные песни.

Можно отметить множество случаев, когда композиторы находят в симфоническом оркестре сочетания тембров, приближающиеся к звучанию народных инструментов. Например, А. Хачатурян, поручив мотив «клича» в начале Первой симфонии кларнету и валторне, создает эффект звучания зурны. В Симфонии Н. Колессы можно услышать тембры, напоминающие гуцульскую трембиту. У Г. Мушеля в симфонии «Памяти Алишера Навои» остигательные ритмические фигуры ассоциируются со звучанием дойры.

Примерами национальной самобытности музыки, не имеющей непосредственных прототипов в фольклорных источниках, но связанной с ними опосредованно, могут служить многие симфонии Шостаковича (например, Десятая), Прокофьева (особенно Пятая, Сельмая), Л. Ревуцкого, Б. Лятошинского, Т. Хреникова, Д. Кабалевского, Э. Мирзояна.

<sup>1</sup> Знакомство с ладонтонационными, метроритмическими, жанровыми особенностями, приемами развития в музыке различных народов СССР убеждает в их яркой самобытности и огромном разнообразии. Между тем, к сожалению, музыкальная лингвистика еще сравнительно мало развита. Как часто, например, мы, отмечая в той или иной национальной музыке различные лады — фригийский, дорийский, эолийский и т. п., не учитывая того, какие варианты имеют они у разных народов, как глубоко отлична в них, в каждом отдельном случае, внутренняя логика сопряжения тонов. Чрезвычайно показательно в этом отношении сопоставить ладовые закономерности, например, в русской и литовской, армянской и азербайджанской музыке. См. об этом: *Гаджибеков У.* Основы азербайджанской музыки. Баку, 1945; *Кушнарев Х.* Вопросы истории и теории армянской монодийской музыки. Л., 1958; *Рубцов Ф.* Основы ладового строения русских народных песен. Л., 1964.

Национальная специфика проявляется во многих элементах музыкальной стилистики и композиции. В музыковедении не раз обращалось внимание, например, на особый характер трактовки сонатной формы у композиторов Советского Востока, где общие принципы, сложившиеся в процессе исторического развития этой формы, органично сочетаются с характерными особенностями, присущими музыке Востока (в частности, баяти, мугамам, макомам со свойственными им рапсодичностью, ритмоинтонационным варьированием, орнаментикой и т. д.). В этом убеждаешься, анализируя многие симфонии и, в частности, Первую симфонию А. Хачатуряна. Сочетание сонатной формы с закономерностями построения казахских народных циклических произведений — кюев, можно увидеть, например, в Третьей симфонии («Сары арка») Е. Брусиловского.

Интересно также сопоставить различные типы национальных скерцо в симфониях, например: «казахское скерцо» в упомянутой Третьей симфонии Е. Брусиловского, «литовское» — в Первой С. Вайнонаса, «грузинское» — в симфонии Р. Габичвадзе, «украинское» — в Третьей Д. Клебанова. Своеобразие в советской симфонии таких общезначимых форм классической музыки, как пассакалия, чакона. Во Второй симфонии А. Хачатуряна (3-я часть) своеобразная трагическая пассакалия вырастает на основе армянской народной песни «Ворскан ахпер», накладывающей на развитие всей формы свой отпечаток. В Четвертой («Памяти Ленина») Д. Гаджиева своеобразно преломился принцип шостаковичских пассакалий в сочетании с интонационно-тематическими оборотами, характерными для мугамов. В теме пассакалии в Девятой Я. Иванова (3-я часть) легко услышать интонации, близкие народным лирическим песням Латвии. Чакона же в среднем разделе 2-й части симфонии Г. Мушеля «Памяти Алишера Навои» построена на ритмоинтонациях, близких узбекскому усую.

Уместно в этой связи вспомнить высказывания Д. Шостаковича о принципе построения среднего раздела в I части Седьмой («Ленинградской») симфонии. Шостакович справедливо polemизирует с теми музыковедами, которые с завидным упорством выводят «пассакалию агрессоров» в этой симфонии из «Болеро» Равеля, минуя национальные истоки остигатных форм в русской музыке, получивших устойчивое, отточенное выражение уже в «Камаринской» Глинки. Аналогичный упрек можно было бы сделать музыковедам, которые рассматривают широко применяемые в симфоническом творчестве советских композиторов разных национальностей остигатные формы как производные от западно-европейских образцов, не замечая глубоких национальных корней остигатности в музыкальном исполнении различных народов. Между тем с помощью подобных приемов музыкального формообразования создано мно-

жество ярко национальных симфонических произведений, обладающих значительной художественной ценностью.

Национальная характерность — это не фольклорно-этнографическая, а эстетическая категория. Она определяется не только использованием той или иной народной мелодии. «Национальность заключаются... в общем характере, в совокупности условий разнородных и обширных. Где они не все соблюдены, там исчезает все значение отдельных мелодий, хотя бы народное происхождение их было несомненно» — писал В. В. Стасов<sup>1</sup>. В наши дни, говоря о народно-национальной основе музыки, А. Хачатурян также подчеркивал, что имеет в виду нечто большее, чем только использование фольклора, что «речь идет о глубоких корнях искусства, заложенных в самой толще народных масс, в истории нации, в образе жизни, мышлении, в обычаях и характере людей. Национальная музыка развивается вместе с жизнью нации...»<sup>2</sup>

Говоря о национальной специфике симфонического творчества, необходимо подчеркнуть его кровные и широкие связи со всей духовной культурой родного народа — поэзией, литературой, живописью, театром, другими музыкальными жанрами. Так, в симфониях советских авторов нашли отражение образы многих произведений советских поэтов — А. Блока, С. Есенина, В. Маяковского, Э. Межелайтиса, С. Нерис, О. Шираза, Е. Евтушенко и многих других; поэтов прошлого — Навои, Низами, Пушкина, Лермонтова, Шевченко. Некоторые симфонии навеяны картинами художников — Б. Пророкова, М. Сарьяна и других. Наконец, и это очень важно, симфоническое творчество советских композиторов развивает замечательные традиции национальной классической музыки. Прекрасным примером этого может служить творчество советских русских композиторов, в котором глубока прочная преемственная связь с традициями Глинки и Могучей кучки, Чайковского и Рахманинова, Танеева, Глазунова, Скрябина. Так, анализ симфоний Шостаковича позволяет усмотреть в них связи (правда, очень опосредованные) и с русским эпическим симфонизмом Бородина, и с лирико-драматическим, трагедийным симфонизмом Чайковского, с симфониями Скрябина, с народными драмами Мусоргского. Те же связи можно заметить, например, и в творчестве Шебалина, о котором Асафьев писал: «Своей русской природы Шебалину, как и Глинке, нет надобности выставлять напоказ — она сама звучит...»<sup>3</sup> В отличие от воззрений буржуазных идеологов абстракционизма, космополитизма, наша эстетика не только не отрицает национального своеобразия в современном искус-

<sup>1</sup> Стасов В. Избр. соч. в 3-х т. Т. 1.— М., 1952, с. 426.

<sup>2</sup> Хачатурян А. За творческую дружбу, за прогресс.— Советская музыка. 1960, № 2, с. 53.

<sup>3</sup> Асафьев Б. Не заключение, а пролог. Избр. труды, в 5-ти т. Т. 5.— М., 1957, с. 99.

стве, но, наоборот, считает, что искусство «без роду и племени» умозрительно, бесплодно, безжизненно.

Передовое национальное искусство сильно неотделимостью от жизни своей родной страны, но вместе с тем — и широтой межнациональных связей, способностью творчески усвоить опыт прогрессивной художественной культуры других народов, решать свои творческие задачи в перспективе мировой культуры. История музыки знает тому множество примеров. Вспомним хотя бы интерес и творческое обращение Бетховена, Берлиоза, Листа, Грига, Дебюсси к русской музыке и, наоборот, Глинки, Рубинштейна, композиторов-кучкистов, Чайковского — к музыке (и всей культуре) Германии, Испании, Италии, Франции, славянских народов. Вспомним вдохновенные страницы «русской музыки о Востоке».

Однако после Великого Октября в Советском Союзе, в условиях содружества социалистических наций, межнациональные связи в искусстве получили особый, новый смысл и значение, приобрели исключительно многосторонний и целенаправленный характер, стали неотъемлемым фактом общественной жизни, одним из проявлений пролетарского интернационализма. И здесь надо говорить не просто о «взаимовлиянии», обычном и в общем закономерном для истории музыки всех народов, а «о взаимовлиянии и художественном сотрудничестве народов, включенных в единый процесс социалистического строительства»<sup>1</sup>, связанных единством исторических целей.

Весь путь развития советской музыки свидетельствует о постоянно углубляющемся и расширяющемся взаимодействии, взаимопомощи, единстве составляющих ее национальных музыкальных культур. Благодаря этому, в частности, народы, в прошлом не имевшие своей симфонической музыки, смогли за короткий срок пройти через ряд историко-культурных периодов и создать свою столь сложную область музыкального творчества, как симфония.

Общее (интернациональное) и особенное (национальное) слиты в советском искусстве в диалектическом единстве. Утверждая равноправие всех народов в развитии своей музыкальной культуры, Коммунистическая партия, передовые деятели искусства всегда давали отпор как любым проявлениям национального шовинизма, так и тенденциям самоизоляции той или иной культуры. «Партия учит, — говорит видный композитор, представитель музыкальной культуры Советской Татарии Н. Жиганов, — что путь к грядущему слиянию наций проходит через максимальное раскрытие всего ценного, что есть в каждой национальной культуре. И если справедливо, что искусство, лишенное национального начала, не может быть подлинно народным и демократичным, то не менее верно и то, что опасна и

<sup>1</sup> Шахназарова Н. О национальном в музыке. М., 1968, с. 4.

пагубна для всякой национальной культуры ее замкнутость, отсутствие общения и взаимодействия с культурами братских народов»<sup>1</sup>.

Советское музыкознание имеет замечательные достижения в изучении и освещении исторических и теоретических проблем музыкального искусства различных республик Советского Союза в отдельности, вплотную подошло оно к изучению проблем истории и теории музыки Советского Союза как единого целого<sup>2</sup>. Эта проблема сейчас — одна из важнейших и неотложных.

Отражение в симфоническом творчестве взаимодействия национальных культур проявляется во многом. Общеизвестно, например, как глубоко проросли в различных национальных композиторских школах традиции симфонизма, созданные замечательными русскими композиторами Н. Мясковским, С. Прокофьевым, Д. Шостаковичем. В этом мы убеждаемся, читая труды по истории музыки почти каждой республики, анализируя симфонические партитуры латышских и грузинских, армянских и таджикских, азербайджанских и эстонских композиторов. Это закономерно, ибо в многонациональной советской симфонической культуре русский симфонизм имеет наиболее давние традиции, наибольший опыт.

Мы говорим и о плодотворном влиянии симфонического творчества выдающегося армянского композитора А. Хачатуряна или талантливейшего азербайджанского композитора К. Караева на развитие симфонической музыки всего Советского Востока. Не может не привлечь внимания композиторов различных национальностей интереснейшая литовская симфония «Лири Человек» (по Межелайтису) Ю. Юзелюнаса, в которой по-новому ставятся проблемы воплощения гуманистической темы, связи музыки и поэтического текста, расширения выразительных средств.

Касаюсь проблемы развития межнациональных традиций, мы затронули лишь один аспект, связанный с взаимовлияниями музыкального творчества народов СССР. Другой вопрос — творение и развитие советскими композиторами опыта и традиций мировой классики. Так, воспринятые Шостаковичем мудрая глубина творчества Баха, геронка и драматизм Бетховена, психологическая экспрессия Малера вошли переосмысленными, переплавленными в его собственный стиль, язык, стали явлением русского симфонизма.

При всем многообразии национальных форм, традиций, характеров, интернациональное единство советского симфониче-

<sup>1</sup> С трибуны II съезда композиторов Российской Федерации. — Советская музыка, 1968, № 8, с. 22.

<sup>2</sup> Здесь необходимо отметить многотомную «Историю музыки народов СССР». 1 т. вышел из печати в 1966 г.

ского творчества проявляется в самой его сущности: в единстве мировоззрения, общественных позиций, социальных и художественных идеалов советских композиторов, независимо от их принадлежности к той или иной национальной школе<sup>1</sup>. Единство это — и в эстетических принципах, связанных с требованиями высокой идейности, коммунистической партийности, реализма, народности в искусстве, и в творческом методе социалистического реализма, основанного на жизненно правдивом отображении действительности в ее революционном развитии, и в понимании общественного, воспитательного значения симфонизма как самостоятельной области «человековедения». Внутренне единство национального и интернационального — одно из важнейших требований социалистического реализма<sup>2</sup>.

Рожденный Великим Октябрем советский симфонизм внес в музыкальное искусство дыхание нашего времени, новый мир идей и чувств, многие типические черты нашей действительности. Прославление человека, его творческих сил, духовной красоты и борьбы со всем, стоящим на его пути к счастью и свободе, — вот одна из основных тем советских симфоний, независимо от их национального происхождения.

«Советская симфония сложилась как живое становление музыки на вершинах мысли и душевной глубины»<sup>3</sup>, — писал Асафьев, подчеркивая гуманизм, высокое этическое начало, глубокую содержательность как основное, что характерно для всего советского симфонизма.

Как и во всем советском искусстве, в симфониях советских композиторов утверждается новая оптимистическая концепция человека, героя века. Это не человек, замкнувшийся в себе перед ужасами и катастрофами окружающего мира, не одинокий, бессильный «герой» экзистенциалистского толка, не новый вариант нищечанского сверхчеловека, не болезненно патологический субъект, с которыми мы так часто сталкиваемся в зарубежном буржуазном искусстве, а человек в горьковском понимании — человек-борец, живущий всеми интересами страны, народа, человек сильного интеллекта и горячего сердца, дерзновенной мечты и героического подвига; не отвлеченный образ некоей идеальной личности, а живой человек, вовлеченный в

---

<sup>1</sup> Среди факторов, определяющих национальную специфику в искусстве, обычно подчеркивают психологический склад народа. Это, конечно, верно. Но, думается, надо добавить, что в нашей стране в самые глубины национального психического склада входит и интернациональное чувство.

<sup>2</sup> «Сама жизнь, исторические закономерности социального и художественного развития требуют сейчас особенно пристального внимания к интернациональной основе культуры народов Советского Союза, всемерного укрепления интернациональной духовной общности советских людей», — пишет А. Егоров. (Егоров А. Строительство коммунизма и развитие национальных культур. — Коммунист, 1969, № 1, с. 39).

<sup>3</sup> Асафьев Б. Симфония. — В сб.: Очерки советского музыкального творчества. М., Л., 1947, с. 66.

стремительный поток нашей жизни с ее борьбой, конфликтами, противоречиями. И не только в быту, но в художественной и научной литературе мы все чаще встречаемся с понятием советский человек, советский характер.

Именно таким предстает он в Пятой симфонии Д. Шостаковича, воплотившей с огромной впечатляющей силой и философской глубиной тему становления личности. Четвертая симфония Д. Кабалевского, Пятая В. Шебалина, Первая А. Баланчивадзе, Вторая О. Тактакишвили, Третья Б. Лятошинского и другие — тоже своеобразные лирико-драматические повести о нашем современнике, прошедшем через тяжелые испытания в суровой жизненной борьбе. Оптимизмом, верой в жизнь, в ее вечную молодость, непрерывное обновление проникнуты столь различные между собой симфонии, как Седьмая С. Прокофьева, Первая и Шестая Д. Шостаковича, Первая Т. Хренникова, Четвертая («Молодежная») А. Каппа.

Ленин, Революция, Партия, Народ, Родина, Мир — вот те важнейшие темы, которые объединяют и роднят симфонии, созданные композиторами всех национальных республик Советского Союза. Это естественно и закономерно, ибо отражает то, что и в самой жизни нашей страны является важнейшим в сближении и объединении различных народов и наций. Единая позиция советских композиторов сказалась и в их отношении к историческому прошлому, в понимании истории как истории трудящихся масс, народа, его жизненной судьбы, освободительной борьбы.

Еще в 1936 году в письме к Н. Накорякову М. Горький — неутомимый и страстный поборник пролетарского интернационализма в литературе — писал о необходимости усиления внимания к интернациональной проблематике. История советской симфонии знает ряд произведений, непосредственно посвященных дружбе, солидарности, единству народов, их совместной борьбе за свободу и прогресс. Такова, например, Пятая симфония Б. Лятошинского, посвященная единству и дружбе славянских народов. В тематизме симфонии использованы русские (из сборника Кириши Данилова и «Песни Печоры»), югославские и болгарские (из сборника «Народные песни от Тимок до Вита») песни. В Первой В. Салманова отражено боевое содружество славянских народов. В музыке слышатся интонации русских, чешских, словацких напевов. Можно еще назвать Третью («Славянскую») Б. Кожевникова или Четвертую «Турк-сиб» М. Штейнберга, в которых в соответствии с программой использованы казахские, киргизские песни из сборников А. Затаевича и гимн «Интернационал».

Большой интерес представляют симфонии, посвященные интернациональным темам и отмеченные чувством глубокого уважения авторов к жизни, художественной культуре различных народов, стремлением глубже постичь дух и характер их

музыки. Здесь также проявляются общие тенденции — преодоление пассивного, так сказать, индифферентного использования внешних признаков фольклора (или его отдельных стилистических приемов) и стремление к проникновению в самую сущность культуры, в дух и характер народной музыки той или иной страны, к образам которой обращается композитор. Среди подобных произведений упомянем здесь Двадцать третью симфонию Н. Мясковского на кабардино-балкарские темы, Пятую М. Штейнберга (на узбекские темы), Третью («Испанскую») Г. Попова, Вторую Д. Тер-Татевосяна — по мотивам рассказа М. Шолохова «Судьба человека», «Казахскую» симфонию В. Великанова.

В советской симфонической музыке происходят важные лексические процессы. Новое содержание требует и новых интонаций, колоссального расширения и обогащения выразительных средств. При этом поиски новых приемов плодотворны лишь в тех случаях, когда они связываются с прогрессивными национальными традициями, с общими музыкально-интонационными процессами, происходящими в советской музыке, когда служат раскрытию нового содержания. Истинно талантливый композитор, претворяя, переосмысливая народные интонации, опыт своих предшественников и современников, сам творит новый интонационный язык, музыкальную лексику, способную выразительно, правдиво отобразить жизнь, мысли и чувства своего времени.

Ранее говорилось о национально-многообразном интонационном словаре советской музыки. В процессе все усиливающегося сближения национальных музыкальных культур, взаимодействия разнороднейших интонационных пластов со все нарастающей силой выковываются общие для всей советской музыки интонации. Изучить, проанализировать их чрезвычайно интересно и важно для понимания языковых процессов, происходящих в советской музыке. И хочется думать, что наше теоретическое музыкознание не замедлит обратиться к этой задаче.

Проблема национального и интернационального в искусстве выдвинута самой жизнью. Для ее решения (в частности, в области симфонии) недостаточно одних только правильных теоретических обоснований. Оно должно выразиться в конкретном художественном результате, обусловленном прогрессивным мировоззрением, передовым творческим методом, широким кругозором и мастерством композитора, силой его таланта и глубиной понимания им законов жизни и искусства. И здесь встречаются свои сложности и трудности, свои нерешенные задачи.

Наряду с симфониями, знаменующими собою принципиально важные этапы в творческом решении рассматриваемой проблемы, появляются порою сочинения, где национальное своеобразие ограничено лишь внешними традиционными признаками, либо новаторство носит умозрительный формальный ха-

ракти, либо идея интернационального единства не раскрыта в достаточной мере в самой системе художественных образов.

Но не такие произведения определяют основной путь советского симфонизма. Его поступательное движение обусловлено теми прогрессивными, исторически перспективными тенденциями, закономерностями, о которых шла речь.

Наши идейные противники любят говорить о якобы единообразии, схематичности советского искусства и о том, что, мол, причины этого заключены в методе социалистического реализма, будто бы нивелирующего индивидуальные проявления творчества. Здесь — распространённый в тактике идеологической борьбы антикоммунизма прием преднамеренного искажения истины, подмены понятий, в данном случае единства — единообразием. Советское искусство сильно своим внутренним единством, обусловленным общностью мировоззрения, идеалов, целей, его творцов. Но одновременно оно многообразно в своих национальных формах, творческих направлениях, стилях, индивидуальных почерках. Наоборот, за кажущимся разнообразием направлений, форм в современном модернистском буржуазном искусстве, за различными многозначительными и сенсационными эпитетами, которыми оно себя обильно уснащает, скрываются удручающая бедность и однообразие его сущности, антигуманизм и антинародность.

На конкретных примерах советского симфонического искусства мы старались показать, как национальное своеобразие и интернациональная общность проявились не только в постоянном обмене творческими силами и опытом различных композиторских школ, но и в самом сложном — в глубинах творчества, в идейно-образном, психологическом содержании и в постепенно выявляющихся общих чертах языка.

Отражая духовную близость народов Советского Союза, все большее значение приобретают и будут приобретать сближение, взаимообогащение культур социалистических наций на пути формирования единой, общепародной, интернациональной культуры коммунизма. И уже сейчас в нашем музыкальном искусстве, в частности в симфониях, мы можем различить ее зримые черты.

## ТЕМЫ И ОБРАЗЫ СОВРЕМЕННОСТИ В МУЗЫКЕ Д. ШОСТАКОВИЧА

Шостакович явился композитором-первооткрывателем, проложившим новые пути в музыкальном искусстве. В содержании и форме, в стиле и музыкальной лексике он открывал новое, непривычное и предугадывал то, что позже становилось нормативным. Он стал одним из первых, кто заложил основы советской музыкальной классики.

Что же составляет сущность, сердцевину музыки Шостаковича, то, благодаря чему мы всегда почти безошибочно узнаем ее?

Творчество Шостаковича глубоко индивидуально и вместе с тем оно предстает как ярчайшее выражение тех общих идейно-эстетических принципов, которые лежат в основе всей советской музыки, искусства социалистического реализма. Для Шостаковича музыка — мир художественных образов, неразрывно связанных с действительностью, с жизнью нашего народа, с судьбами передового человечества. Это мир высоких идей и благородных помыслов, глубоких раздумий и сильных чувств.

Шостакович глубоко понимал этическое значение музыки, ее большую роль в жизни общества. Предельно ясно выразил он свое художественное кредо в статье, написанной в связи с Седьмой («Ленинградской») симфонией: «Советский художник никогда не будет стоять в стороне от той исторической схватки, которая сейчас ведется между разумом и мракобесием, между светом и тьмой... Работая над симфонией, я думал о величии нашего народа, о его героизме, о лучших идеалах человечества, о прекрасных качествах человека, о нашей прекрасной природе, о гуманизме, о красоте. Во имя всего этого мы ведем жестокую борьбу».

Высокое сознание своего гражданского долга художника, своей сопричастности к жизни общества, народа, ко всему, что его окружало — одна из характернейших черт творческой личности Шостаковича. «За минувшие полвека, — писал он, — народы нашей страны прошли путь, исполненный великих исторических свершений. Оглядываясь теперь на эти годы, мы как бы заново осознали их значение в жизни не только Советского го-

сударства, но и всего человечества. На наших глазах рождался, утверждал себя новый социальный строй, складывалась „новая историческая общность людей — советский народ“. Это был нелегкий процесс. Были бури, и была великая радость побед. Можем ли мы, советские художники, изъять свое искусство из этого жизненного процесса? Нет, конечно... Все мы принадлежим своему времени, все кровно связаны с ним. Судьба государства, судьба народа всегда была и будет личной судьбой каждого из нас. Такова одна из ведущих черт советского художника, воспитанных в нас нашим обществом, нашей Коммунистической партией. В основе советского искусства лежат идеи и принципы, провозглашенные великим В. И. Лениным. Ленин предвидел многое из того, что ныне стало явлю нашей художественной практики. Он говорил о народности и партийности искусства, о его духовном величии, могучей воспитательной силе, о его важной роли в борьбе за нового человека<sup>1</sup>.

Об этой же сопричастности Шостаковича к жизни своей страны, своего народа, к судьбам человечества прекрасно писал и дирижер Е. Мравинский, глубочайший интерпретатор творений композитора: «Шостакович, выражая личное, выражал общее — состояние души народа, великого народа, к которому он принадлежал и которому посвятил свою жизнь. Применительно к этому художнику понятия „творчество“ и „жизнь“ представляются особенно неразделимыми, слитными, взаимопроницаемыми...»<sup>2</sup> Об этом писал неоднократно и сам Шостакович<sup>3</sup>.

Шостакович — композитор, гражданин и мыслитель, трибун и философ, психолог, драматург, смело вторгающийся своим творчеством в сложные проблемы бытия, в острейшие жизненные противоречия и коллизии современности. Жизнь, труд, борьба, мысли и чаяния народа, судьба родины в решающие периоды истории (революция 1905 года — в Одиннадцатой симфонии, Октябрьская революция — в Двенадцатой, Великая Отечественная война — в Седьмой и Восьмой), глубокие нравственные, этические проблемы, защита человеческой личности от всего стоящего на ее пути к свободе, счастью, полному раскрытию творческих сил, призвание художника и его роль в жизни общества — вот некоторые из значительных тем, поднятых в сочинениях Шостаковича. В целом же творчество этого замечательного композитора — гимн народу, его силе и создающему гению, гимн человеку, его духовной красоте, а вместе с тем и обличение зла, насилия, несправедливости, пошлости, мещанства.

<sup>1</sup> Шостакович Д. Вдохновение творчества — вдохновение времени. — Неделя, 1972, № 48.

<sup>2</sup> Мравинский Е. Завещано векам. — Правда, 1981, 25 сентября.

<sup>3</sup> См., например: Шостакович Д. Музыка и время. — Коммунист, 1975, № 7, с. 40.

В произведениях Шостаковича бушуют «бури и грозы», сталкиваются противоборствующие силы, раскрываются глубокие человеческие характеры. Его музыка полна экспрессии и динамики, в ней бьется напряженный пульс времени, она потрясает и волнует, заставляет мыслить, страдать и радоваться, любить и ненавидеть. Это творчество, где в высоком единстве взаимодействуют могучий интеллект и горячее тревожное сердце, яркая, почти физически осязаемая образная конкретность и глубина художественных обобщений, логика, казалось бы, бесконечного развертывания мысли и мудрое самоограничение, когда все лишнее отсекается, отпадает, и тем самым достигается высшая художественная целесообразность и необходимость.

Каждое произведение композитора становилось событием культурной жизни нашей страны, а традиции Шостаковича одними из самых прогрессивных в музыке XX века. Вспомним вдохновенные, полные поэтического чувства страницы в его квартетах, квинтете, в прелюдиях и фугах или сосредоточенные раздумья в знаменитых *Adagio*, *Largo* в Пятой, Десятой и других симфониях. А какого масштаба достигает выражение всенародных гражданских, патриотических чувств в Седьмой симфонии — этом правдивейшем художественном документе грозных лет Великой Отечественной войны! Каких вершин трагедийности достигает Шостакович в Восьмой и Четырнадцатой симфониях, в Пятнадцатом квартале!.. И вместе с тем, сколько света, радости, молодого упоения жизнью в Первой, Шестой, Девятой, в Праздничной увертюре, в оратории «Песнь о лесах», в Первом и Шестом квартетах.

Другая сторона творчества композитора — сатира, гротеск, обличающий смех (песни на слова Саша Черного, опера «Нос», оперетта «Москва, Черемушки»), вызывающие ассоциации с образами Кукрыниксов, Б. Ефимова. Как и у этих художников, сатира, гротеск используются Шостаковичем часто для решения проблем громадного общественного значения. Вспомним, например, тему фашистов-завоевателей в Седьмой симфонии.

Грандиозные масштабы образных антитез Шостаковича всегда изумляют. Им созданы монументальные, потрясающие своим драматизмом народные музыкальные трагедии, героические эпопеи и в то же время произведения, поражающие глубиной психологического анализа, раскрытием «тайников» человеческого сердца, «диалектики души». Кажется нет ни одной области музыкального искусства, в которой Шостакович не сказал бы нового слова, нового в содержании, форме, языке. Композитор не боится длительных «психологических остинато», «стояний на месте», медлительного интонационного развития, когда каждый еле заметный нюанс в движении мелодической линии, в гармонии, в смене оркестровых тембров, регистров как бы передает тончайшие изгибы мысли, чувства, настроен-

ния (например, в III части Десятой симфонии с ее темой DESCH, в некоторых прелюдиях, фугах, квартетах).

Но наряду с этим Шостакович, как никто другой, знает силу стремительно нарастающего, словно все сокрушающего на своем пути музыкального потока, музыки «повышенных скоростей», конденсирующей в себе огромный заряд энергии, воли, силы, темперамента. И здесь особое значение приобретают типично шостаковичские ритмы и интонации «воли и энергии», имеющие громадное драматическое значение в его музыке. Таков Шостакович во многих финалах и драматических скерцо своих симфоний (например, в финале Пятой, Седьмой, во II части Десятой и т. д.).

Богатство и разнообразие содержания обусловили большое жанровое многообразие творчества Шостаковича, переосмысление и взаимопроникновение в нем жанров и форм. Некоторые квартеты его сближаются с симфониями (по масштабам активности драматургии и композиционному строению), сам симфонический цикл трактуется то как 2-, 3-, 4-, 5-частный, по-новому осмысливается сонатная концепция и т. п. И в каждом случае своя непреложная логика, рожденная идеей, замыслом.

Сопоставление художников различных эпох и видов искусств всегда очень условно и рискованно. Тем не менее в манере лепки образов Шостаковича, в огромном драматическом накале его музыки, во всем его стиле можно почувствовать мощь творца-художника, близкую Микеланджело и Шекспиру.

Музыкальные образы Шостаковича настолько конкретны, что порою вызывают у слушателя физически зримые представления. Таков, например, известный эпизод «пашествия» из Седьмой симфонии, создающий впечатление надвигающейся бесчеловечной, смертоносной вражеской силы. Вместе с тем, все последующее развитие музыкальной мысли в I части — потрясающий по силе выражения и экспрессии образ страдания и мужества, бедствий и героизма народа. То же самое можно сказать о II части Одиннадцатой симфонии с гениальной «фугой расстрела», где возникает поистине «широкоэкранный панорама» событий 9 января. Это же единство конкретности и обобщенности с новой силой проявилось в ярком монументальном полотне Шостаковича — «Казнь Степана Разина», заставляющем вспомнить «народные драмы» Мусоргского. Огромная сила художественного обобщения проявляется в произведениях Шостаковича даже в отдельных компонентах целого и особенно в тематизме, всегда представляющем собою «сгусток» мысли, чувства.

Шостакович в совершенстве владеет всеми современными средствами музыкальной драматургии. В основе его мастерства лежит симфонизм как метод действенного развития, «продвижения» музыкальной мысли, музыкальных образов,

как активнейшее средство интонационной драматургии. И это относится не только к его симфониям, но и квартетам, театральной и киномузыке, прелюдиям и фугам. Замечательным образцом его оперного симфонизма может служить опера «Катерина Измайлова».

Музыкальные образы в сочинениях Шостаковича всегда в движении, в развитии, в конфликтном столкновении, в борьбе и росте, во внутреннем сопряжении и противоречивом единстве. В этом одно из проявлений диалектики творческого мышления композитора.

Поистине безграничны шостаковичские приемы и методы развития, интонационного переосмысления тематического материала. Так например, глубоко трансформируется поэтичная, нежная, хрупкая тема главной партии из I части Пятой симфонии в драматической разработке, где она приобретает облик устрашающего, бездушно воинственного марша; так изменяется светлая, эпически величавая до-мажорная тема главной партии в Седьмой симфонии (I часть), становящаяся в кульминации трагически скорбной и яростно гневной.

Говоря о конкретной образности музыки Шостаковича, нельзя не указать на ее национальную характерность. Шостакович почти никогда не цитирует фольклорных источников. Редким исключением является его Одиннадцатая симфония, где в мощном потоке симфонического развития звучат революционные песни («Слушай», «Варшавянка», «Беснуйтесь, тираны» и другие). Но неповторимо своеобразный язык Шостаковича вобрал в себя типические черты и особенности народной, национальной интонационной речи. В распевной шире, в ладовом своеобразии его мелодий, в щедрости подголосочного развития, в богатырской силе его эпических тем встает широкая, многозвучная Россия. С большим мастерством и тонким чувством стиля создает Шостакович «итальянскую музыку» в кинофильме «Овод», образ «Дания — тюрьма» в музыке к кинофильму «Гамлет».

Творчество Шостаковича знаменует собой вершины мастерства современного передового музыкального творчества. Мастерство Шостаковича в глубине содержания и совершенной художественной форме его творений, в четком и всегда вытекающем из замысла композиционном строении, в исключительно разнообразной палитре выразительных средств его музыки. Язык Шостаковича точен, действен, экспрессивен. Иногда его музыка обретает характер задушевной беседы, искреннего затаенного высказывания, сердечной исповеди, иногда — ораторской речи, призывной, страстно обличающей. Трудно охватить широчайший круг шостаковичских интонаций: плача, восторга, душевной боли и ликования, иронии, сарказма и романтической мечты, героического порыва; то затаенных, словно исходящих из самых глубин сердца, то броских, плакатных,

массовых. И это всегда — «искренняя речь людям в упор» (Мусоргский) и никогда — игра в звуки, холодное формотворчество.

Отмеченные неустанными повторскими исканиями произведения Шостаковича выдвигают сложнейшие проблемы эпохи и требуют активного отношения слушателя. Это неперемнное условие восприятия глубокого и сложного по мысли повторского искусства, будь то Данте, Бах, Толстой или Мусоргский, Шостакович или Маяковский, Онеггер или Брехт.

О понимании «сложности» в искусстве сам Шостакович писал: «Многие великие произведения искусства отмечены сложностью мысли, образа, всеобъемлющей философской идеей, воплощенной в новой оригинальной форме. Такой сложности не нужно бояться, нужно идти ей навстречу, стараться ее понять. Но встречается в искусстве и другая сложность. Она способна ошеломить, озадачить, иногда просто отпугнуть слушателя. Что может сказать уму и сердцу человека математически „вычерченная“ структура, если за нею стоит невиданный звуковой хаос? Эта сложность мертва, ибо ничем не наполнена. Она идет от немощи, равнодушия автора, от потери им нравственного и эстетического стыда. Слушая иные „новомодные“ сочинения, поражаясь невероятным техническим ухищрениям композитора, все-таки видишь и понимаешь, что выражается он сложно не потому, что того требует конкретная творческая задача, а потому, что „так принято“, „так сейчас делают“. Музыка звучит и тут же гаснет: между нею и слушателем стоит глухая стена. Унижено искусство, унижен автор, ибо труд свой он превратил в ничто, в бессмыслицу»<sup>1</sup>.

«Нередко можно слышать такие суждения, — пишет далее Д. Шостакович: — „Сложность, конфликтность, небывалый диалогизм окружающего нас мира напрямую влияют на развитие форм и выразительных средств современной музыки“. Не могу согласиться с этим. Природа музыки такова, что ее связь с богатейшей жизненной «натурой», с огромным миром современных идей и образов носит опосредованный характер. Здесь нет и не может быть прямого и точного соответствия. Пассивное воспроизведение в звуках тех или иных реалий претит музыке. Музыка сильна мыслью, концепцией, обобщением. Ее могущество ярче всего проявляется в раскрытии внутренней духовной сущности жизни. Это свойство музыки сближает ее с поэзией и с философией.»

Творческое наследие Шостаковича огромно и сложно. Некоторые сочинения Дмитрия Шостаковича носили экспериментальный характер, другие — классически совершенны и законченны; одни запоминаются и врезаются в сознание с первого прослушивания, другие требуют более длительного слухового осмыс-

<sup>1</sup> Шостакович Д. Музыка и время.— Коммунист, 1975, № 7.

ния; некоторые произведения пережили сложную и драматическую судьбу — знали взлеты и падения, выпущенное забвение и вновь заслуженный успех, другие же сразу завоевали признание и вошли в золотой фонд советской музыки. И за всем этим — живой, полнокровный облик замечательного советского художника, неразрывно связанного с действительностью, с напряженным нашим временем, всегда находящегося в движении, в пути.

Музыка Шостаковича живет, звучит, волнует, сохраняя всю силу своего художественного воздействия. Она участвует в нашей борьбе за светлое будущее. Нет сомнений, что с каждым новым десятилетием все глубже и разностороннее будет осмыслено величие Шостаковича, его значение для истории музыки, для современности.

## СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ — ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ОСНОВА ТВОРЧЕСТВА А. ХАЧАТУРЯНА

Наша музыка — это прежде всего наше удивительное время, запечатленное в звуках.

*А. Хачатурян*

Арам Ильич Хачатурян относится к тому старшему поколению советских композиторов, жизнь и деятельность которых совпала с эпохой, насыщенной колоссальными социально-историческими событиями, напряженной борьбой направлений в искусстве. Хачатурян — активный участник «событий века», строительства новой музыкальной культуры. На протяжении своего длительного творческого пути он всегда был в центре актуальных проблем музыкального искусства своего времени.

Рожденная Великим Октябрем музыкальная культура Советского Союза сыграла решающую роль в становлении и формировании музыки нового мира. Сама жизнь, наша действительность, последовательная политика КПСС в области культурного строительства определили новую общественную функцию музыки, ее подлинную демократичность, всенародный характер. Советская музыка принесла с собою новые идеи, темы, образы, новую социальную и нравственную проблематику. Она стала действенным средством эстетического воспитания народа, его духовным оружием в борьбе за коммунизм. Наследуя и развивая традиции музыкальной классики, она вместе с тем в своих лучших творениях отмечена подлинным революционным новаторством; она выдвинула целую плеяду выдающихся мастеров, создавших замечательные эстетические ценности непреходящего значения, вошедшие в сокровищницу мировой музыкальной культуры.

Музыкальная наука имеет немалые заслуги в изучении путей развития советской музыки, ее исторической и теоретической проблематики. Однако это касается не всех аспектов исследования советской музыкальной культуры. В частности, нельзя не заметить, что давно назрела необходимость создания цикла публикаций «Мастера советского музыкального искусства об искусстве» и обобщающего труда, раскрывающего эстетические позиции наших ведущих музыкантов. Для таких работ имеется огромный и чрезвычайно интересный материал (ждущий своей систематизации и изучения), опираясь на который можно показать громадную прогрессивную роль, которую

играли и играют советские музыканты в идеологической борьбе на фронте художественной культуры, в утверждении идей и принципов искусства социалистического реализма. На подступах к подобному обобщающему труду необходима разработка и ряда частных проблем в этой области, в том числе связанных с эстетическими взглядами отдельных ведущих музыкантов.

Цель данной статьи — наметить пути изучения эстетических воззрений и идейно-художественных принципов одного из корифеев советской музыки, народного артиста СССР, Героя Социалистического Труда, лауреата Ленинской и Государственных премий А. И. Хачатуряна. Учитывая размеры статьи, автор, разумеется, не дает подробного, детализированного развертывания исследуемой темы, а лишь вводит читателя в основную ее проблематику, чтобы показать место выдающегося советского композитора в идейной борьбе нашего времени.

Идейно-художественные воззрения Хачатуряна сложились и развивались под воздействием всей духовной атмосферы советского общества, под влиянием ленинских принципов народности, партийности, жизненной правды в искусстве.

Конечно, эстетические воззрения Хачатуряна претерпевали изменения, развивались, углублялись. Но вместе с тем важно подчеркнуть другое — целенаправленность, последовательность его взглядов на искусство, единство его художественных принципов и самого творчества. Глубокие, острые по мысли, яркие по форме, темпераментные выступления А. И. Хачатуряна на съездах Союза советских композиторов, пленумах, симпозиумах, на страницах газет и журналов затрагивают важнейшие вопросы музыкальной эстетики: о сущности и назначении искусства, о понимании народности в музыке и гражданском долге художника, о традициях и новаторстве, национальном и интернациональном, методе и стиле, о воспитании молодых музыкантов и мастерстве композитора, о задачах советского музыкального творчества на различных его этапах, о воспитательном значении советской музыки и т. д. Знакомство с высказываниями А. И. Хачатуряна по этим вопросам<sup>1</sup>, а также анализ его сочинений дают возможность составить ясное представление о мировоззрении, художественных принципах, эстетических взглядах одного из ярчайших представителей советской музыкальной культуры.

Об эстетических позициях, идеалах художника мы судим прежде всего по тому, как решает он мировоззренческий вопрос об отношении искусства к реальному миру, художника — к сво-

<sup>1</sup> В статье использованы материалы статей, докладов, выступлений композитора, а также материалы личных бесед А. И. Хачатуряна с автором статьи. Последние опубликованы: Тигранов Г. Идейно-художественные основы творчества А. И. Хачатуряна. — В сб.: Музыка в социалистическом обществе, вып. 3. Л., 1977. Цитаты из бесед приводятся в настоящей статье без ссылок.

ему времени и народу. Считает ли он, что искусство отражает действительность, участвует в идейных борениях, вторгается в жизнь, способствуя ее прогрессу, выражает мысли, чувства, стремления народа? Или, наоборот, что оно автономно, независимо от реальной действительности, социальных проблем бытия?

Во многих выступлениях композитора красной нитью проходит мысль о кровной связи творчества художника с судьбами, интересами народа, о неразрывности искусства и многокрасочной, многозвучной действительности, о способности искусства быть средством духовного сближения, общения людей. «Создавать художественные ценности, нужные народу, помогающие ему в борьбе, вдохновляющие его на свершенные подвиги и новых подвиги, воспитывающие мысли и чувства миллионов — нет и не может быть более важного дела для художника. Завоевывать великое право участвовать своим творчеством в строительстве коммунизма — почетнейшая задача для каждого композитора», — обращается Хачатурян к своим современникам<sup>1</sup>.

Полемизируя с некоторыми художниками Запада, сторонниками «чистого искусства», Хачатурян говорит: «Общественная, политическая жизнь сегодня столь напряженная и многогранная, что вторгается во все сферы нашего существования и обязательно затрагивает искусство. Я утверждаю: современный художник ответствен за все, что происходит на земле. Если он не болеет горестями своего народа, если он не воодушевляется его радостями и свершениями — ему нет места в искусстве».

В своем выступлении на V съезде советских композиторов (1973) Хачатурян подчеркивает: «Композитор — часть общества и живет его интересами. Чем многообразнее и прочнее нити, связывающие автора с жизнью, тем богаче его искусство... Нет, мне кажется, ничего страшнее „выключенности“ из общественного бытия, сразу будто гложешь...»<sup>2</sup>.

В представлении А. Хачатуряна музыкальное искусство — особая область человековедения. Этот горьковский термин, не раз примененный писателем к определению сущности литературы, Хачатурян относит к искусству в целом и к музыке — в особенности. Основное назначение музыкального творчества, считает композитор, утверждать высокие идеалы гуманизма: «Гуманизм должен властвовать над миром, — а гуманизм и искусство неразрывны!» Причем для передового советского композитора, коммуниста, гуманизм не абстракция, не отвле-

<sup>1</sup> Хачатурян А. Во имя счастья человечества. — Советская музыка, 1956, № 4.

<sup>2</sup> Хачатурян А. Выступление на V съезде советских композиторов. — Стенограмма. М., 1974.

ченная категория, а понятие конкретно-историческое, связанное с психологией и бытом, историей и современностью, борьбой классов, политическими и нравственными идеалами советского общества.

В то время, когда дегуманизация, деидеологизация искусства становятся оружием реакционной идеологии, средством отвлечения искусства от сложных актуальных социальных проблем, А. Хачатурян провозглашает: «Как бы ни менялись средства художественной выразительности современного музыкального искусства, главное содержание и направленность творчества и в наши дни остаются прежними — служить людям, нести человечеству большую гуманистическую идею, правду о жизни»<sup>1</sup>.

В своих высказываниях и в своем творчестве Хачатурян исходит из той концепции человека, «героя века», которая сложилась в нашем обществе в процессе всемирно-исторических революционных преобразований и формирования новых общественных отношений.

Экзистенциалистской одинокой бессильной личности, болезненно патологическим субъектам, новому варианту ницшеанского «сверхчеловека», с которыми часто встречаешься в буржуазном искусстве, творчество Хачатуряна противопоставляет человека в горьковском понимании — борца и строителя нового общества, человека воодушевленного пафосом созидания, влюбленного в жизнь и озаренного мечтою. Вера в человека, в жизнь, в прогресс, в неисчерпаемые силы народа является источником столь характерного для мировоззрения и творчества Хачатуряна жизнеутверждающего философского оптимизма.

Произведения Хачатуряна всегда несут в себе позитивное начало, положительный социальный, этический идеал, светлое мироощущение торжествующей человечности. Конечно же, это не означает, что композитор воспринимает и отражает действительность лишь в одном мажорно-праздничном, гимническом измерении. Хачатуряну, большому художнику, ведомы многообразные стороны бытия. И в его музыке не только свет, но и тени, не только радость, но и мужественная скорбь, не только «истина страстей», но и глубокие раздумья; оно охватывает историческое прошлое и современность, героизм и юмор, эпос и лирику, трагедию и драму, быт и пейзаж... Реализм его творчества — действенный, активный, окрыленный романтикой созидания, мечты.

В ожесточенной политической, идейной борьбе, которая ведется во всем мире между силами прогресса и реакции, света и тьмы, свободы и насилия, Арам Хачатурян всем существом

<sup>1</sup> Хачатурян А. Музыка и народ. — Газ. «Коммунист» (Ереван), 1972, 26 апреля. (Краткое изложение доклада А. И. Хачатуряна на заседании президиума Академии наук Армянской ССР.)

своего творчества на стороне тех, кто борется за мир и прогресс, кто отстаивает светлое будущее и счастье человечества. И в этом — проявление подлинной партийности его творчества. Средствами своего творчества Хачатурян не только отражает действительность, он воспевает новую жизнь, нового человека. Композитору чужда пассивная, объективистская фиксация событий, явлений. Как художник он бескомпромиссно встает по ту или иную сторону баррикад, его музыка воспекает или обличает, заставляет любить или ненавидеть, ликовать или печалиться, она захватывает и увлекает.

Говоря о процессе творчества, Хачатурян считает нужным особо подчеркнуть его реальные, жизненные истоки, социальную детерминированность. «Композитор не может творить из ничего, из пустоты, . . . — пишет он, — ему нужен постоянный приток идей, образов, красок, на которые так щедра жизнь. Нужно уметь широко и зорко видеть, остро чувствовать. Из этого колоссального духовного напряжения, из прямых или скрытых откликов художника на окружающий мир, наконец, из глубокого философского осмысления жизни и возникает музыка. Ее рождает отзывчивость и волнение композитора. Только так! Чтобы волновать миллионы людей, он должен быть взволнованным. . . Вне общественной среды художник зачахнет. Ему надо постоянно находиться среди людей, знать их жизнь, труд, мечты. Он впитывает жизненные впечатления подобно губке. Отдача наступает позже, когда эти впечатления обретают новый смысл, новую образную связь, становясь сутью музыкального сочинения»<sup>1</sup>.

В приведенных высказываниях Хачатуряна раскрывается ясная и четкая эстетическая позиция передового советского композитора, рассматривающего искусство как особую форму общественного сознания, художественно-образного отражения действительности, в неразрывной связи с жизнью, передовыми тенденциями эпохи. Большое значение придает композитор общественно-воспитательной роли искусства, высокому гражданскому долгу художника. Высказывания Хачатуряна об искусстве не просто декларация или плод отвлеченных рассуждений; они органично связаны с его мировоззрением, с его политическими, художественными убеждениями, его разносторонней деятельностью. И, конечно, особенно важно то, что эти эстетические положения нашли яркое и талантливое выражение в самом творчестве композитора, в его произведениях. Весь творческий путь композитора неотделим от истории нашей страны, а его сочинения отразили мысли, чувства, стремления современников, многие важные события в жизни народа.

Понимание сопричастности ко всему, чем живет наша страна, наш народ, острое чувство современности — черты чрезвычайно

<sup>1</sup> Хачатурян А. О музыке наших дней.— Правда, 1974, 22 апреля.

присущие Хачатуряну. Они проявляются во всем, начиная от тематики его произведений, связанной с многообразными сторонами нашей действительности, и кончая типично хачатуряновскими ритмоинтонациями.

Уже ранние сочинения Хачатуряна — небольшие инструментальные пьесы, жанровые, бытовые, пейзажные зарисовки, словно выхваченные из самой жизни, — привлекали своей образной конкретностью, близостью народной музыке, сочностью красок. Позже композитор обращается к большему, общественно значимым темам. В его произведениях шире ставятся социальные, этические проблемы, воспеваются социалистическое отечество, дружба народов, духовная красота человека.

Вспомним в этой связи Первую симфонию Хачатуряна (1934), посвященную 15-летию установления Советской власти в Армении, где вдохновенно повествуется о прошлом и настоящем родной страны, ее прекрасной природе, о счастливой жизни освобожденного армянского народа. Полны оптимизма, горячего чувства, отмечены проникновенным лиризмом и поэзией ослепительно яркие, красочные Фортепианный и Скрипичный концерты Хачатуряна (1936, 1940), вошедшие в советскую музыкальную классику и сразу же завоевавшие мировую известность. «Над молодой советской страной поднялся пламенный голос певца социалистической действительности, — вспоминает Т. Хренников о первых исполнениях Фортепианного концерта. — Говоря иначе, Арам Ильич с самого начала своей плодотворной деятельности выступил как „советский художник“, видящий свою высшую задачу в утверждении передового политического и нравственного идеала эпохи»<sup>1</sup>.

Созданная в годы Великой Отечественной войны Вторая симфония (1943) Хачатуряна предстала как героико-трагическая эпопея, повествующая о величии подвига народа, о патриотизме советских людей. Вторая симфония Хачатуряна проникнута глубоким гуманизмом, верой в победу. Это волнующий художественный документ эпохи Великой Отечественной войны, в котором, по словам Шостаковича, «сочетание трагического и жизнеутверждающего приобретает большую силу»<sup>2</sup>.

В эти же годы Хачатуряном были написаны патриотические песни: героические и лирические, широко исполнявшиеся на фронте и в тылу. В 1942 году состоялась премьера его нового балета «Гаянэ», вошедшего в число лучших произведений советского музыкального хореографического искусства. Посвященный современной колхозной теме, он утверждает идеи совет-

---

<sup>1</sup> Хренников Т. Певец социалистической действительности. — Советская музыка, 1973, № 6, с. 8.

<sup>2</sup> Шостакович Д. Арам Хачатурян. — В кн.: Дружба. Статьи, очерки, исследования, воспоминания, письма об армяно-русских культурных связях. М., 1957, с. 605.

ского патриотизма, кровной связи в нашей стране интересов личных и общественных, воспеваает трудовую жизнь, братскую дружбу народов, клеймит позором врагов социалистического общества. В образе главной героини — Гаянэ — композитор талантливо решил одну из труднейших задач советского искусства — правдивого художественного воплощения образа нового человека. Необычайно яркая, красочная музыка балета насыщена народными интонациями и вместе с тем отмечена исключительной самобытностью хачатуряновского стиля.

А далее — эпико-героическая музыка к кинофильму «Сталинградская битва», многозвучная победная Третья симфония (1947), ликующе-праздничная вокально-симфоническая «Ода радости» (1956), ряд песен о наших днях, камерные сочинения. С большим чувством творческого волнения работал Хачатурян над музыкой к кинофильму «В. И. Ленин», а затем на ее основе над «Одой памяти В. И. Ленина» (для симфонического оркестра), ставшей одним из лучших произведений музыкальной ленинщины. Композитор создал музыку, полную глубокого и искреннего чувства, сочетающую высокую гражданственность и лирическую взволнованность, трагизм и героизм, музыку, воспринимаемую как гимн бессмертию Ленина.

Музыка всех этих произведений отмечена удивительным чувством современности. И это даже тогда, когда Хачатурян работает над темами, связанными с далеким прошлым. Особенно показателен в этом отношении его балет «Спартак». Обратясь к истории Древнего Рима, композитор подошел к созданию музыки не с музейно-реставраторских, стилизаторских позиций: со всей непосредственностью и искренностью откликнулся он мыслью и сердцем советского художника на события давних времен. «Некоторые были удивлены выбором этой темы, упрекали за уход в глубь истории, — писал Хачатурян. — Но мне кажется, что тема Спартака и восстания рабов в Древнем Риме имеет в наше время огромное значение и большое общественное звучание. Сейчас, когда народы борются за свою независимость, когда колониализм рушится, нужно, чтобы народы знали и вспоминали имена тех, кто еще на заре человеческой истории смело подымался против поработителей за свою свободу и независимость»<sup>1</sup>. Это высказывание Хачатуряна, как и музыка его балета, очень показательны. Они раскрывают социально-политическую позицию композитора, его подход к истории, акцентируют главное в идейно-художественной концепции балета. Прошлое и настоящее связаны для Хачатуряна единой логикой исторического процесса. Сохраняя свою историческую конкретность, прошлое осмысливается с позиций сегодняшнего дня и в свою очередь служит пониманию современности.

<sup>1</sup> Хачатурян А. Балет «Спартак». — В сб.: Спартак. М., 1958, с. 7.

Балет «Спартак» получил высокое признание как в нашей стране, так и за рубежом. Он удостоен Ленинской премии, вошел в музыкально-театральную классику XX века.

В системе эстетических воззрений, в творчестве Хачатуряна одно из главных мест занимает проблема народности. К ней он обращается на различных этапах своего творческого пути и решает ее в разных аспектах. Значительный интерес представляют в этом отношении многочисленные статьи, выступления композитора и особенно его программные статьи: «Как я понимаю народность в музыке» (Советская музыка, 1952, № 5) и «Музыка и народ» (газ. «Коммунист», Ереван, 1972, 26 апр.).

Первый аспект, в котором рассматривает Хачатурян эту проблему, общеэстетический — это многообразная связь художника с жизнью, судьбами, интересами, мыслями и чаяниями народа. «Чувствовать себя частицей своего народа, постоянно черпать из неиссякаемых родников его жизненных интересов — это главная цель всякого подлинного художника»<sup>1</sup>, — говорит Хачатурян.

«Композитор и народ, композитор и его время — это большая тема, проходящая красной нитью в высказываниях многих моих коллег в Советском Союзе и за рубежом. Речь идет не только о месте художника в современном обществе, о его контактах с аудиторией, с любителями музыки, даже не только о тематике его творчества. В противоположность фальшивым теориям так называемого „чистого искусства“, создаваемого в „башне из слоновой кости“, подлинно современный художник творит не для кучки избранных, а для народа, для масс. „Все, всем, всем!“ — этот революционный клич, родившийся в дни Великого Октября, служил знаменем боевой поэзии Владимира Маяковского. Этот лозунг находил горячий отклик в исканиях лучших советских композиторов на протяжении всей истории нашей музыки»<sup>2</sup>, — пишет Хачатурян.

Хачатурян не мыслит музыку иначе, как взволнованную, искреннюю речь, обращенную к людям; ему важно быть понятным, важно, чтобы его музыкальное слово дошло до сердца слушателя. Доступность — для него высокое понятие, один из критериев художественности искусства. Вместе с тем и в творчестве, и в педагогике, и в публицистике он постоянно выступает против вульгаризации, примитивизации этого понятия, против снижения высот идейности и подлинной художественности во имя мнимой доступности.

«Художник — глашатай своего времени, своего народа, — пишет он. — Я считаю, что истинная доступность — это способ-

<sup>1</sup> Всегда в пути. Из беседы с корреспондентом ТАСС. — Газ. «Коммунист» (Ереван), 1968, 15 ноября.

<sup>2</sup> Хачатурян А. Музыка и народ. Газ. «Коммунист» (Ереван), 1972, 26 апреля.

ность и умение художника выражать даже самые сложные идейные замыслы с такой предельной ясностью, выразительностью, точностью, художественностью, чтобы они затрагивали и волновали широкие круги слушателей, находя отклик в их сердцах»<sup>1</sup>. Здесь же композитор считает необходимым уточнить и добавить: «Конечно, я имею в виду слушателя, хотя бы в минимальной мере обладающего склонностью к художественному восприятию, слушателя, мысли и сердце которого открыты навстречу искусству, в том числе и музыке. Разумеется, что восприятие сложных замыслов, жанров, композиций требует и известной слушательской подготовки, „настройки“». (По статистическим данным ЮНЕСКО, А. Хачатурян относится к числу самых известных композиторов XX века.)

В выступлении на III съезде советских композиторов Хачатурян говорил о той «творческой радости и гордости», которую он испытал от общения с широкой, «подлинно демократической аудиторией» во время своих поездок с авторскими концертами по городам и селам РСФСР, Алтаю, Западной Сибири, Закавказью, Средней Азии: «Потребность народа в искусстве огромна. Но в искусстве высокого качества, достойного своего времени. Ответить на эти запросы — долг каждого советского художника... Музыка — неотъемлемая часть духовной жизни народа. Ее воспитательное и эстетическое значение огромно»<sup>2</sup>.

Для Хачатуряна важен и другой аспект проблемы народности в музыкальном искусстве, связанный с решением вопроса «композитор и фольклор». Народная музыка для него — интонационная летопись жизни и борьбы, мыслей и чувств народа, голос его души и сердца. Отсюда бережное, чуткое, высоко этическое отношение композитора к каждому явлению народного искусства. Отсюда и принципиальное неприятие пассивного, потребительского отношения к фольклору: для Хачатуряна важно почувствовать, постичь, осмыслить всю систему художественных представлений, музыкального мышления, музыкальной речи народа с той степенью глубины, при которой они стали бы элементами его собственного мышления и языка. Народная музыка для Хачатуряна — родная речь, которой он выражает свои мысли и чувства.

Имеется множество высказываний А. Хачатуряна о народности, народных истоках как важнейших условиях творчества художника. Полемизируя с некоторыми композиторами-авангардистами, Хачатурян пишет: «...внутренняя сущность их теории, отрицание всего, что связано с основными законами музыкального письма, ради погони за призрачной новизной, отказ от основ музыкальной речи — от народных корней, мне,

<sup>1</sup> Хачатурян А. Музыка и народ. — Газ. «Коммунист» (Ереван), 1972, 26 апреля.

<sup>2</sup> Хачатурян А. О музыке наших дней. — Правда, 1974, 22 апреля.

советскому композитору, чужды. Это один из способов забыть о широкой аудитории и писать лишь для крошечного кружка эстетов»<sup>1</sup>.

Отлично зная музыкальный фольклор, особенно Закавказья и, конечно, в первую очередь родной ему армянский, Хачатурян широко претворяет его в своем творчестве, причем формы и приемы этого претворения очень разнообразны: начиная от непосредственного использования фольклорных образцов до их свободно опосредованных переосмыслений, симфонизации, до глубокого творческого претворения принципов (а не только признаков и приемов) народной музыки<sup>2</sup>. «„Просеянные“ (по выражению Б. Асафьева) сквозь композиторское сознание, эти темы образуют новый ритмотонационный сплав, необходимый для выражения новых мыслей, новых ритмов, свойственных нашей социалистической эпохе»<sup>3</sup>.

Таких примеров в творчестве Хачатуряна множество. Одним из них может служить III часть Второй симфонии — трагическая пассакалия скорби и гнева, смерти и борьбы. С огромной драматической силой, в напряженном симфоническом становлении (с использованием различных приемов современного оркестрового, полифонического письма) сталкиваются и взаимодействуют интонации, восходящие к армянской народной песне «Ворская ахлер» и секвенция *Dies irae*. Поражают и бережность в отношении к народному первоисточнику, и большая свобода, смелость его претворения. Рождается новое художественное качество, в котором творческая воля, талант композитора и гений народа сливаются в высшем единстве.

Не раз Хачатурян подчеркивал, что народность не может определяться лишь количеством использованных фольклорных цитат, что проблема народности гораздо глубже и сложнее. Он предостерегает молодых композиторов от буквального «фотографирования» народных мотивов, ритмов, интонаций, считая этот прием возможным лишь на ранних стадиях развития национальных композиторских школ.

Хачатурян убежден, что художник обязан не только прибегать к народному искусству, но и развивать его, способствуя тем самым росту культуры своего народа, что композитор — хозяин всего того, что создано народом, рачительный хозяин, который обязан обогащать культуру, продолжать путь, начатый его предшественниками, что это постоянный, естественный

<sup>1</sup> Хачатурян А. С мыслями о слушателе. — Советская музыка, 1973, № 1.

<sup>2</sup> В последние годы появился ряд интересных работ (Д. Арутюняна, Э. Караголюяна, Р. Степаняна, А. Ханбекян, Г. Чебатарян, Б. Ярустовского), где специально рассматриваются многообразные типы связей музыки Хачатуряна с некоторыми исторически сложившимися характерными пластами армянского музыкального фольклора.

<sup>3</sup> Хачатурян А. Музыка и народ. — Газ. «Коммунист» (Ереван), 1972, 26 апреля.

процесс. Д. Шостакович писал, что у Хачатуряна «не узкое понимание народности и национального, ограниченных привычными ладовыми интонациями, гармониями или ритмами. Это подлинная народность (курсив мой.— Г. Т.), обогащенная вершинами мировой культуры и сама вносящая в мировую культуру свой новый ценный вклад»<sup>1</sup>.

В своем уважительном, творчески активном отношении к музыкальному фольклору Хачатурян продолжает и развивает в новых условиях и по-новому традиции Комитаса, классиков русской и зарубежной музыки. Его искания в этом направлении проходят в русле важнейшей проблематики всего советского многонационального музыкального творчества, в русле кардинальных проблем мировой музыки XX века<sup>2</sup>.

Творчество А. Хачатуряна глубоко самобытно и национально. «Когда я думаю о творчестве Хачатуряна, передо мною встает образ могучего, прекрасного дерева, мощными корнями глубоко ушедшего в родную землю, впитавшего лучшие соки ее. В красоте его плодов и листьев, величавой кроны живет сила земли. В творчестве Хачатуряна воплощены лучшие чувства и мысли родного народа, его глубочайший интернационализм». Это поэтическое сравнение принадлежит Мартиросу Сарьяну<sup>3</sup>, с живописью которого часто сравнивают музыку Хачатуряна. Любуясь «солнечными» картинами этого замечательного мастера кисти, поражаясь сочностью его палитры, начинаешь лучше понимать музыку Хачатуряна. И, наоборот, лучезарная музыка композитора многое раскрывает в живописи Сарьяна.

И картины Сарьяна, и музыка Хачатуряна — плоть от плоти Армении. Они вобрали в себя богатство, яркость и чистоту красок армянской природы, неповторимую голубизну неба, разнообразие цветов, садов, альпийских лугов, лесов, земли в различные времена года, слепящую белизну снежных вершин Масиса и Алагяза, незаметность водной глади Севана и рокот бушующих водопадов Зангезура. И все это освещено жгучими лучами южного солнца. Здесь меньше теней и больше солнца, меньше полутонов и больше света. И как ошибаются те, кто, не зная природы, искусства, людей Армении, готовы упрекнуть Сарьяна и Хачатуряна в якобы искусственном сгущении красок, в излишней щедрости средств. Отнимите все это — и исчезнет существо их творчества, исчезнет жизнь, отраженная в их произведениях.

<sup>1</sup> Шостакович Д. Арам Хачатурян.— В кн.: Арам Хачатурян. Ереван, 1972, с. 42.

<sup>2</sup> Интересно сравнение решений этой проблемы в творчестве И. Стравинского, С. Прокофьева, Б. Бартока, Д. Энеску, Д. Шостаковича, К. Караева, А. Хачатуряна.

<sup>3</sup> Цит. по ст.: Атабекян М. Мастерство.— Газ. «Коммунист» (Ереван), 1955, 15 октября.

Хачатурян постоянно подчеркивает свою кровную связь с Арменией, с жизнью, природой родной страны, с ее историей, с бытом, психологическим складом, темпераментом ее людей, с ее духовной культурой, литературой и поэзией, архитектурой, живописью, древним искусством фрески и миниатюры, и, конечно, музыкой. «Все глубже и глубже я проникаю в века, чтобы прочитать страницу за страницей книгу истории, — писал Хачатурян. — Все выше и выше я поднимаюсь в напоенные желтеющим светом горы, чтобы увидеть будущий весенний океан цветов и прозрачный голубой воздух долин. И еще иду к людям — великим в своей простоте людям моей Армении, чтобы радоваться безмерной талантливостью их труда... И все это история Армении, древняя, суровая и нежная страна, родина моих предков, родина моего вдохновения»<sup>1</sup>.

В другом месте, рассказывая о своих впечатлениях об очередной поездке по Армении и о своих новых произведениях, Хачатурян пишет: «Они рождены богатейшей музыкальной почвой моей Армении, как материнским молоком вскормлены ею, прекрасный ее облик всегда стоит передо мною»<sup>2</sup>. И, действительно, все это вошло в мир мыслей, художественных образов композитора, наложило свой яркий отпечаток на его музыку.

Но в представлении Хачатуряна понятие «национальное» не извечно данное, неизменное, абсолютное; оно меняется, развивается в связи с историческим процессом, социальными борениями. И само творчество композитора тому превосходный пример. Хачатурян — певец новой, возрожденной Армении. Более того, до него еще никто с такой впечатляющей силой не воплощал в музыкальных образах новый, пробудившийся, свободный, социалистический Восток.

Сын армянского народа, кровно связанный с его жизнью, представлениями, культурой, Хачатурян глубоко чужд любым проявлениям национальной узости. «Художник-патриот — это антипод любому ограниченному националисту, — говорит Хачатурян. — Художник-интернационалист всегда осознает, как высока и ответственна его роль в современном сложном мире идеологического противоборства... Социалистический патриотизм и интернационализм неразделимы, один без другого существовать не могут».

Хачатурян всегда проявляет глубокий интерес к жизни и культуре различных стран и народов, большое уважение к ним. В качестве посланника советского искусства он объездил чуть ли не весь свет. В его творчестве нашли талантливое претворе-

---

<sup>1</sup> Хачатурян А. Праздник армянской музыки. — Газ. «Коммунист» (Ереван), 1971, 26 июня.

<sup>2</sup> Хачатурян А. Письмо в редакцию, газ. «Коммунист» (Ереван), 1954, 15 октября.

ние сюжеты, темы, идейные мотивы, связанные с жизнью, литературой и искусством многих народов. В его сочинениях можно услышать русские и украинские, грузинские и азербайджанские, таджикские, узбекские, киргизские, иранские, итальянские, испанские мелодии и интонации. Как настоящий большой художник, задачи, стоящие перед армянской советской музыкой, композитор решает в перспективе мировой культуры. Не раз говорил он, что особенно близкой оказалась ему Россия, которую он считал своей второй родиной, ее культура, традиции русской классической музыки.

Произведения Хачатуряна, как и ряда других советских композиторов, привлекали особое внимание на VII Международном конгрессе ММС, проходившем в 1971 году в Москве<sup>1</sup>, в центре внимания участников которого была проблема взаимоотношения музыки Востока и Запада. Буржуазно-националистическим тенденциям (европоцентристским, панисламистским и некоторым другим шовинистическим теориям) противостояли на этом конгрессе позиции передовых музыкантов различных стран, и прежде всего Советского Союза, говоривших не только о принципиальной возможности сближения, взаимодействия музыкальных культур различных народов, этнических групп, стран, континентов, но и о необходимости этого процесса как одного из существенных условий историко-культурного развития и прогресса человечества.

Видный деятель музыкальной культуры Индии Нарайан Менон писал: «Для молодых и честолюбивых азиатских музыкантов, стремящихся сочинять музыку с использованием европейских средств, творчество и достижения Арама Хачатуряна подобны свету маяка»<sup>2</sup>.

О плодотворности сближения музыкальных культур народов в социалистическом обществе Хачатурян писал: «В условиях обособленного, взаимно-враждебного существования национальное означает лишь возведенное в абсолют собственное, исключительное. В социалистическом обществе национальное, не утрачивая индивидуальных признаков, становится шире, значительнее. Оно обогащается и плодотворно развивается, впитывая исторический, культурный, эстетический опыт братских народов, который выступает как стимулятор прогрессивных революционных тенденций и сторон национальных традиций. Сила подлинного интернационализма в том, что он отнюдь не вытесняет из сердца композитора образов и звучаний родного народа. Любовь к своей нации, языку, истории, если она не страдает болезненной ограниченностью, глухотой, узостью, если она осмыслена с социалистических позиций, прекрасна и плодо-

<sup>1</sup> См.: VII Международный музыкальный конгресс. Музыкальные культуры народов. Традиции и новаторство. М., 1973.

<sup>2</sup> Менон Н. Свет маяка.— Советская музыка, 1973, № 6.

творна. Не ценя свою культуру, не полюбишь и другой»<sup>1</sup>. Далее Хачатурян говорил о единой великой социалистической культуре, о советской музыке, в которой в органическое целое сплелись традиции и новаторство, преемственность и смелое движение вперед. Корни, истоки этого единства — в том необыкновенном содружестве наций, что зовется «Страной Советов».

Важнейшее место в воззрениях и творчестве Хачатуряна занимает проблема соотношения традиций и новаторства, преемственности в культурном наследии и открытия новых путей в искусстве. А. И. Хачатурян последовательно рассматривает и творчески решает эту проблему в диалектическом единстве слагаемых и на различных уровнях: идейно-образного содержания, художественной формы и языка. Он справедливо считает, что глубокая внутренняя, преемственная связь, органичное единство традиций и новаторства является одним из важных условий развития, прогресса в искусстве, и каждое преднамеренное или невольное отклонение от этого единства неминуемо приводит к творческим срывам, ошибкам, заблуждениям.

Новаторство без опоры на лучшие достижения прошлого, на классическое наследие приводит к беспочвенным, чисто формальным «новациям», псевдоноваторству, прожектерству. Пассивное же следование традициям без их обновления, развития и подчинения задачам, выдвинутым перед искусством современностью, порождает эпигонство, выхолощенный, умозрительный академизм, лишённые способности глубокого отражения действительности и подлинного эстетического воздействия.

Как же рассматривает А. Хачатурян значение художественного наследия, культурных традиций?

В своих статьях, выступлениях, в беседах, в частности с автором данной статьи, А. И. Хачатурян не раз касался этого вопроса, считая его чрезвычайно важным. Понятие культурные, художественные традиции он связывает с представлением о накопленных десятилетиями, веками передовым общественно значимом опыте, сложившихся и устойчивых принципах, идеалах, целостных художественных системах, характерных для определенной эпохи, того или иного направления, крупного художника. Хачатурян считает, что не каждое явление в искусстве может стать традицией, что традицию создают лишь такие явления, которые способны возвыситься до значения принципа, образца, стать наиболее совершенным выражением той или иной тенденции и «прорасти» в грядущих поколениях». И как пример он называл традиции Баха, Бетховена, Глинки, Чайковского, Мусоргского, Прокофьева, Шостаковича, традиции реализма, гражданственности в русской музыке, традиции классицизма и т. д.

---

<sup>1</sup> Хачатурян А. Выступление на V съезде советских композиторов.— Стенограмма. М., 1973.

Преклоняясь перед великими традициями, Хачатурян вместе с тем горячо протестовал против их абсолютизации. Он считал, что приверженцы консервативных, охранительных позиций в искусстве фетишизируют традиции, придавая им значение вечно абсолютного, незыблемого закона, догмы. Такое понимание мешает прогрессу. Он подчеркивал, что позиция советских художников связана с пониманием традиций как исторической категории, что традиции для них не догма, а бесценная, плодотворная почва прорастания художественного замысла. Овладеть традициями оказывается далеко не просто. Это под силу лишь подлинному таланту. Посредственность способна лишь подражать (быть эпигоном) или высокомерно, ингилистически отрицать традиции (часто не познав их).

В своих многочисленных высказываниях Хачатурян акцентирует мысль, что чем шире традиции, органично впитанные художником, чем шире его кругозор, наконец, чем в более широких историко-культурных связях решает он свои индивидуальные творческие задачи, тем плодотворнее, глубже, масштабнее художественный результат его труда. В подобных утверждениях весь композитор — его характер, натура, принципы, его беспримерная любознательность, неиссякаемая общительность и постоянное чувство сопричастности не только к современной ему действительности, но и ко всему значительному в прошлом.

А. И. Хачатурян хорошо знал историю, литературу, поэзию, театр, живопись, архитектуру. В путевых заметках, в рассказах о многих странах мира, где он бывал и с авторскими концертами, и в составе делегаций деятелей советской культуры, и на съездах, симпозиумах, и просто как турист, он постоянно останавливался и на своих впечатлениях от различных видов искусств, о народном творчестве, о встречах с интересными людьми и т. д. Занимаясь со своими учениками в классе композиции в Московской консерватории и Музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных, А. И. Хачатурян постоянно привлекал обширнейший материал, включающий лучшие образцы мировой музыкальной культуры, народного творчества, других искусств. И все это органично и активно входило в духовный мир композитора, накладывая неповторимый отпечаток на его личность и творчество.

Каковы же истоки, традиции, вошедшие в художественное мышление Хачатуряна и активно претворенные в его творчестве?

Один из важнейших историко-художественных пластов, органично впитанных им, — разнообразные традиции армянской культуры. Прежде всего это многовековая народная песня и танец, искусство гусанов — певцов-сказителей и музыкантов-инструменталистов. Связь Хачатуряна с армянской народной музыкой, с ее образным строем, приемами поэтизации и т. д.

получила уже подробное освещение в музыковедческой литературе. В частности, прослежены многообразные формы претворения и переосмысления композитором жанров, композиционных приемов, ладоинтонационных и метrorитмических особенностей армянского фольклора. Отмечалось не раз, что все это приобретает в творчестве Хачатуряна «новую жизнь», перенимается — подчиняется новому содержанию, становится чертой собственного, ярко индивидуального стиля композитора.

Органична преемственная связь Хачатуряна с традициями армянской профессиональной музыкальной культуры и прежде всего с Комитасом, Спендиаровым. «По моему глубокому убеждению, Комитас и Спендиаров являются родоначальниками армянской классической музыки; они наметили главные пути развития армянского музыкального творчества на многие десятилетия вперед, многим обязан им и я», — подчеркивал А. Хачатурян.

На первый взгляд, Комитас и Хачатурян во многом противоположны. Творческая стихия Комитаса — вокал, песенность, мягкий тонкий колорит. Хачатурян, напротив, тяготеет в основном к развернутым симфоническим, музыкально-сценическим формам, густым, порою декоративным краскам. Но есть у Хачатуряна и Комитаса и общие черты, позволяющие говорить о преемственности национальной композиторской школы, эстетических позиций, творческих принципов. «Народ — главный творец, идите и учитесь у него», — говорил Комитас. «Вдохновение, черпаемое в народе, неиссякаемо. Самым большим университетом для художника является народ», — писал Хачатурян через многие годы. И в этом ощущении кровной связи с народом, в понимании народности как высшего критерия оценки творчества, заключена близость этих двух гениев армянской музыки, выражена немеркнущая традиция передовой национальной музыки. А разве не сближает Хачатуряна с Комитасом внимание к локальным краскам, умение передавать ощущение воздуха, простора, его интерес к полифонии. Да и сам подход к фольклору — бережный, любовный и, вместе с тем, творчески смелый, позволяет говорить о Хачатуряне как об одном из талантливейших наследников Комитаса.

Многое роднит Хачатуряна со Спендиаровым: склонность к музыкальному бытописанию, лирическому симфонизму, программности, безукоризненное оркестровое мастерство, тонкий вкус в обработке и «разработке» (термин А. Спендиарова) фольклорных тем. (В этом плане убедительно сравнение «Ереванских этюдов», многих картин из «Алмаст» Спендиарова с симфоническими сюитами из балета «Гаянэ», отдельными фрагментами симфоний, концертов Хачатуряна.) Если Спендиаров заложил основы армянского симфонического творчества, то Хачатурян знаменовал его дальнейшее развитие и мощный расцвет. Говоря о связях Хачатуряна с армянской профессио-

нальной музыкой, стоило бы назвать и другие имена, например, Р. Меликяна, определившего своим творчеством своеобразие гармонического языка армянской композиторской школы, Н. Тиграняна, создавшего первые обработки для европейских инструментов классических образцов мугамов, народных танцев, песен.

Самостоятельной и мало исследованной областью является связь творчества Хачатуряна с армянской литературой, которая получила в его произведениях талантливое музыкальное воплощение (М. Пенникташлян, А. Паронян, Г. Сундукян, А. Исаакян, А. Граши, М. Сармен). Некоторые сочинения Хачатуряна заставляют вспомнить традиции армянской архитектуры с ее монументальной кладкой, сводчатыми арочными формами, искусством армянской миниатюры, всегда поражающей богатством и чистотой красок, неисчерпаемостью приемов варьирования. Говоря о живописи, прежде всего следует отметить то, что сближает творческий почерк композитора и Мартироса Сарьяна: светлый, жизнеутверждающий взгляд на мир, солнечность, щедрость красок, яркость колорита.

Другая традиция, получившая большое развитие и обогащение в творчестве Хачатуряна — это исторически сложившиеся и расцветшие в условиях советской действительности армяно-русские культурные связи. Воспитанник Московской консерватории, ученик Н. Я. Мясковского, долгие годы теснейшим образом связанный с художественной жизнью Москвы, Хачатурян впитал в себя традиции и богатейший опыт русской музыкальной культуры. Здесь речь идет не о заимствованиях, а о талантливом, творчески активном претворении в своем искусстве богатств, достижений братской культуры. Внимательный исследователь произведений Хачатуряна отмечает в них опосредованные связи и с героикой, эпичностью Глинки, и с рапсодичностью, программностью Балакирева, богатством Бородина, картинной красочностью Римского-Корсакова, лирическим пафосом Чайковского, Рахманинова, со всей «русской музыкой о Востоке».

В рамках данной статьи нет возможности осветить глубокие органичные связи Хачатуряна с традициями русской литературы, театра. В качестве примера укажем лишь на его талантливую музыку к спектаклям и кинофильмам, в особенности же на его проникновенное «прочтение» лермонтовского «Маскарада».

Особо следует сказать об органичных связях Хачатуряна с передовыми традициями советской художественной культуры — с традициями гражданственности, гуманизма и народности, в утверждении и развитии которых он и сам сыграл большую роль. Это прежде всего относится к становлению метода социалистического реализма. В своем творчестве Хачатурян постоянно обращался к таким важным, получившим

значение общественно значимой традиции темам, как народ, партия, Ленин, интернациональная дружба народов, новый человек и т. д. Не раз говорилось о верности Хачатуряна традициям Мясковского, о его близости, в каждом случае по-разному, к творчеству Прокофьева, Шостаковича, которых он не только любил и ценил как гениальных художников, но и считал ярчайшими выразителями главных, сущностных сторон советского музыкального творчества. Известны и прочные связи Хачатуряна с советской литературой, поэзией (от В. Маяковского до К. Симонова), театром, кино. Все это активно вошло в творчество Хачатуряна, не только не подавив индивидуальности, национальной самобытности его музыки, но, наоборот, сделав их еще выпуклее, ярче.

Необычайно интересна «тайна» проникновения художников в традиции, в образный мир произведений, созданных на почве культуры других народов, их постижение и включение в свой духовный мир, в свою собственную систему представлений о мире, когда общечеловеческое сливается с национальным и индивидуально-художественским, а прошлое с настоящим.

Говоря же о воспринятых Хачатуряном традициях западноевропейской музыки, отметим и глубочайшую человечность, мудрость Баха, и героическое, прорывное начало, драматизм бетховенского симфонизма, и броскую красочность, театральность Берлиоза, и романтическую патетику, поэдность Листа. Нужно указать и на творческие связи Хачатуряна и с Альбенисом, Бартоком, Энеску. Особенно же сильны эти связи с новофранцузской школой Равеля и Дебюсси, с музыкальным импрессионизмом.

Совершенно неисследованными остаются связи Хачатуряна с передовыми традициями зарубежной художественной культуры в целом, а они широки и многогранны. Вспомним, например, живой интерес композитора к древнему Востоку, античности, эпохе Возрождения, увлечение драматургией Лопе де Вега (музыка к «Валенсианской вдове»), многократное обращение к произведениям Шекспира, балет «Спартак», к сожалению, неосуществленный замысел балета о Нефертити.

Обращаясь к литературным произведениям зарубежной классики, Хачатурян, всегда оставаясь самим собой, проявляет исключительную творческую эрудицию, отличное знание и понимание исторической эпохи, ее культуры, творчества автора, к которому он обращается. В этом отношении очень показательна его музыка к «Валенсианской вдове» Лопе де Вега. Ему была близка эта созданная в эпоху Возрождения блистательная комедия, в которой ситуации, перипетии, интриги служат утверждению гуманистической идеи, прославлению силы, достоинства и красоты человеческого духа. А. И. Хачатурян создал искрометную и праздничную музыку, полностью соответствующую характеру и стилю литературного источника.

Таковы идейные, эстетические, стилевые традиции, которые органично вошли в духовный мир Хачатуряна и активно развили им.

Другая сторона единства «традиции — новаторство» чрезвычайно существенна. Революционное новаторство — одна из тех особенностей советского искусства, которая рождена всей нашей действительностью, постоянным завоеванием, рождением в самой жизни нового мира, новых общественных отношений, новых идей, чувств. Хачатурян не раз говорил о том, что понятие новаторства для него неразрывно связано с категориями социальными, историческими, мировоззренческими, нравственными, со способностью художника увидеть, защитить, утвердить то новое, прогрессивное, что рождается в самой жизни, в духовном мире человека, в новых социальных и нравственных идеалах советских людей. Новое — не только в том или ином «техническом приеме» и даже выразительных средствах, а во всей системе художественного мышления, в идеях и содержании, образном строе произведений искусства. Новаторство Хачатуряна в умении заглянуть в прекрасное будущее, увидев в современности ее зримые черты.

В январе 1973 года композитор выступил с большой программной статьей, где, в частности, затронул проблему традиций и новаторства. Резко противопоставляет он подлинную новизну творчества художника вымученному оригинальничанию, мнимым новациям. «Стремись быть во что бы то ни стало не похожим ни на кого из своих предшественников, такой оригинал становится похожим на всех, кто претендует на роль оригинального художника, на роль „реформатора“». Да, современная музыкальная речь развивается, но, по моему твердому убеждению, не в том направлении, куда ее пытаются тянуть теоретики и практики ультрамодерна»<sup>1</sup>.

Чувство нового, новый угол зрения, новый метод художественной типизации Хачатурян полагает необходимым условием таких понятий, как реализм, мастерство. «Мастерство, — говорит он, — ... это умение не фиксировать действительность как нечто статичное с безразличием фотокамеры, а непременно видеть в ней новое и живое, искать это новое, следовать за ним, помогать ему»<sup>2</sup>. И далее Хачатурян предостерегает от создания произведений, лишенных осознания композитором нового.

Музыка Хачатуряна уже с первых его сочинений поражала своей новизной, необычностью. И в этом находили отражение новизна, необычность самой эпохи. Т. Хренников отмечает, что Хачатуряна «с самого начала своей плодотворной деятельности

<sup>1</sup> Хачатурян А. С мыслями о слушателе. — Советская культура, 1973. № 1.

<sup>2</sup> Из выступления Хачатуряна на V съезде композиторов СССР. — Стенографический отчет, 1974.

выступил как „советский художник“, видящий свою высшую задачу в утверждении передового политического и нравственного идеала эпохи»<sup>1</sup>. Говоря о творчестве Хачатуряна, К. Караев подчеркивает: «Продолжая опыт своих предшественников, закавказских композиторов старшего поколения, он прорубил окно в широкий мир музыкальной культуры для Советского Востока и одновременно открыл новое направление в советской музыке, оказав неоценимую помощь композиторам, начавшим свой путь позже»<sup>2</sup>.

Оценивая то новое, что внес Хачатурян в советскую и, в частности, армянскую музыку, интересно сопоставить два по-разному очень примечательных произведения армянского музыкального театра: оперу «Ануш» А. Тиграяна (1912) и балет «Гаянэ» А. Хачатуряна (1943).

И тут и там затронута крестьянская тематика — одна из главных в армянском реалистическом искусстве. Действие развивается в деревне, на фоне природы Армении, герои — простые люди из народа. И тут и там полная поэзия и лиризма музыка органично связана с музыкальным фольклором. Оба произведения прочно вошли в историю национального музыкального театра. В то же время «Ануш» и «Гаянэ» резко отличаются друг от друга. В «Ануш» крестьянская тема раскрыта в трагическом аспекте как тема социального неравенства, бесправия крестьянской девушки и жестокой власти адата, в столкновении с которой гибнут молодые влюбленные. И хотя в опере есть светлые страницы, связанные с народными играми, обрядами, с восторженным восприятием природы, с передачей глубокого чувства любви Ануш и Саро, музыкально-сценическое действие, насыщенное тревожным предчувствием печальной развязки, неуклонно развивается к трагическому финалу, к сценом смерти Саро, сумасшествия Ануш, к финальному реквиему.

Балет «Гаянэ», напротив, хотя в нем и есть сцены, насыщенные большим драматизмом, чувством тревоги, весь словно озарен лучами солнца, света и от начала до ликующего финала воспринимается как гимн счастливой новой жизни, свободному труду, дружбе народов. Через весь балет проходит тема духовной красоты, человеческого достоинства и подвига свободной советской женщины, смело вступающей в борьбу с врагами колхозной жизни<sup>3</sup>.

В «Ануш» обаятельная музыка в значительной степени ограничена народно-песенными формами. В «Гаянэ», исходя из народных подлинных мелодий и интонаций, композитор вплотную

<sup>1</sup> Хренников Т. Певец социалистической действительности.— Советская музыка, 1973, № 6.

<sup>2</sup> Караев К. Художник воистину интернациональный.— Арам Ильич Хачатурян. М., 1975, с. 31.

<sup>3</sup> Речь идет о первой, основной, редакции балета.

подошел к созданию крупных симфонизированных форм. Эту особенность можно проследить на большинстве сочинений Хачатуряна различных жанров.

И еще одно сопоставление. Как справедливо и метко писал А. Шавердян, опера «Ануш» родилась «в рубищах». До революции она так и не была поставлена на сцене профессионального театра. Ее первые исполнения давались любительскими труппами, в случайных помещениях, с самодельными декорациями и реквизитом, в сопровождении фортепиано или небольшого инструментального ансамбля. Таковы были скудные возможности развития национального музыкального театра в до-революционной Армении.

Сценическая жизнь балета «Гаянэ» сложилась совершенно иначе. Уже ее предварительный балет «Счастье» был поставлен сразу же по написании в 1939 году на сцене Ереванского театра оперы и балета, показан в том же году в Москве, на сцене Большого театра СССР и поразил яркостью постановки и исполнения. Сам же балет «Гаянэ» обошел сцены всего мира и по праву вошел в сокровищницу музыкально-театральной классики XX века.

Очевидно, что все новое, привнесенное в армянскую музыку А. Хачатуряном, его личный вклад, новаторство опосредованно отразили революционные завоевания советской страны, совершенно новый этап истории Армении, новые, безмерно возросшие возможности развития армянской художественной культуры. Хачатурян — советский композитор, с огромной силой и талантом воспевший в музыке новый раскрепощенный Советский Восток.

Возьмем другой пример — очень показательный в плане затронутых в статье проблем. Это балет «Спартак», в который автором вложены не только большой талант, но и огромный труд, широкая и разносторонняя эрудиция, высокое мастерство. В этом произведении слились воедино традиции и новаторство, общечеловеческое с национальным и индивидуально авторским, прошлое и настоящее. По глубине идейно-художественного замысла, яркости воплощения, масштабности формы, богатству и разнообразию выразительных средств балет «Спартак» занял выдающееся место в музыкально-хореографическом искусстве XX века.

А. И. Хачатурян не раз писал в статьях, рассказывал в беседах о том, как шел к этому сочинению, в каких направлениях протекала работа<sup>1</sup>. Здесь и глубокое изучение источников, исторических материалов, связанных с революцией рабов в Древнем Риме, научных и литературных трудов в этой области, знакомство с «памятными местами» во время пребывания композитора в Италии, переосмысление традиций музыкально-

<sup>1</sup> См.: Тигранов Г. Балеты А. И. Хачатуряна. Л., 1972.

хореографической классики (в которой наиболее близкими ему оказались принципы Чайковского, Стравинского, Прокофьева) и подчинение их своему собственному художественному замыслу, смелым новаторским исканиям, в которых главное заключалось в том, чтобы создать не «музейный», стилизованный, а живой, актуальный, волнующий современного слушателя зритель спектакль. Этой новаторской задаче композитор подчинял все свои устремления, и она наложила свой отпечаток на все компоненты художественного целого: жанр (героическая хореосимфония), форму, драматургию, музыкальный язык.

«Имя античного героя Спартака, вождя римских рабов, стало в сознании человечества символом борьбы угнетенных народов за свою свободу, против хищных поработителей. Мне кажется, что тема Спартака созвучна и близка нашему времени... когда все прогрессивное человечество борется за мир против империалистов и хищнических планов закабаления народов»<sup>1</sup> — писал А. Хачатурян. Эти слова, как и музыка балета, очень показательны. Они раскрывают социальную и художественную позицию композитора, выявляют его подход к истории. В представлении Хачатуряна прошлое и настоящее связаны единой логикой исторического процесса. Сохраняя свою временную конкретность, прошлое осмысливается с позиций сегодняшнего дня и, в свою очередь, служит пониманию сложной социальной проблематики современности.

В настоящей статье уже шла речь о широком отражении в творчестве Хачатуряна советской действительности, новых тем, рожденных эпохой, о понимании композитором новой общественной функции и воспитательной роли искусства.

Однако важно подчеркнуть, что новое заключается не только в общих эстетико-теоретических позициях композитора, в затрагиваемых темах, сюжетах, но и в самой его музыке, в интонациях. Слушательское восприятие уже давно отметило это. В последнее же время это усиленно подчеркивается и в ряде музыковедческих работ, посвященных анализу творчества Хачатуряна. Интересные наблюдения высказываются о новаторстве Хачатуряна в области жанровых, композиционных решений, о его роли первооткрывателя в создании армянского инструментального концерта, сонаты, симфонии, балета, кино и театральной музыки, о поисках им новых композиционных структур, синтезирующих особенности музыки Востока и европейской (особенно русской) классической и современной музыки.

Причем композитор шел здесь не проторенными дорожками, проложенными другими композиторскими школами, другими авторами, а своими собственными. Так в своих крупных инструментальных циклических произведениях Хачатурян блестяще

<sup>1</sup> Хачатурян А. Наши творческие планы.— Советское искусство, 1941, 29 декабря.

синтезировал народный мелос, древние традиции монодии, самобытные импровизационные формы искусства ашугов, мугамы с культурой мирового симфонизма — сонатной драматургией, тематической разработкой, приемами полифонического письма. В балетах же, сочетающих богатство армянского народно-танцевального искусства с традициями русского классического балета, достижениями советского музыкально-хореографического искусства, композитор создал опять-таки новаторские оригинальные произведения, по праву вошедшие в золотой фонд советского музыкального театра.

Об огромной новаторской роли творчества Хачатуряна, имеющей большое значение для многих композиторских школ советского Востока, писал Д. Шостакович: «Хачатурян имеет исключительные заслуги перед музыкальной культурой армянского народа. Не менее велики его заслуги и перед музыкальной культурой всего Советского Союза. Он первый среди наших композиторов сумел с неоспоримой убедительностью раскрыть многообразные возможности симфонизации музыки Советского Востока для отражения сильных драматических переживаний, патриотических идей, глубоких душевных движений»<sup>1</sup>. С точки зрения новаторства важно обратить внимание на овладение Хачатуряном методом симфонизма на почве армянской музыки.

В музыковедении подмечено много интересного, нового в области хачатуряновских ладов, своеобразно преломляющих, расширяющих и обогащающих лады армянской народной музыки, в области гармонии, со свойственными ей мелодизацией голосов, модальностью, кварто-квинтовыми, политональными отношениями, в полифонии (в ее различных проявлениях). Большое формообразующее, драматургическое значение в музыке Хачатуряна имеет полный динамики ритм.

Особо следует отметить мелодический дар композитора, и не только дар, но и убеждение его в том, что мелодия — одно из самых сильных средств интонационной выразительности. «Вкус к мелодии, умение создавать и развивать ее, — как мне представляется, — одно из ценнейших качеств композиторского мастера и таланта», — говорил Хачатурян. В то время, когда некоторые композиторы все более отходят от мелодического мышления, считая его чуть ли не устаревшим, не способным типизировать сложные явления современной действительности, когда мелодия часто подменяется «линией», серийным «рядом», пуантилистской «точкой», А. Хачатурян стоит в ряду тех, кто считает, что мелос следует не отвергать, а обновлять, впрочем как и любой другой компонент художественного целого.

Композитор обладает даром создания буквально врезающихся в сознание слушателя мелодий, являющихся результатом высокого художественного обобщения. Среди них — лапидар-

<sup>1</sup> Шостакович Д. Арам Хачатурян. — Советское искусство, 1953, 10 июня.

ные, словно рожденные возгласом, кличем, речитативно-декламационные и широкое, протяжные, словно бесконечные в своем становлении. Часто возникая из интонационной ячейки, они разрастаются в большие широкообъемные мелодические формы. Как пример можно вспомнить тему Гаянэ, тему любви Фригии и Спартака, лирические темы скрипичного, фортепианного, виолончельного концертов, средний раздел «Оды В. И. Ленину», тему II части Фортепианного концерта, множество тем в последних его сольных сонатах. Мелодизмом проникнуты в произведениях Хачатуряна и подголоски, орнамент, гармония, полифония.

Восходя в своем мелодическом стиле к древним традициям армянской монодии, обогащая их достижениями мелоса классической европейской и особенно русской музыки, а также современных композиторов (Прокофьев, Шостакович), Арам Хачатурян создал свой ярко индивидуальный мелодический стиль. С его произведениями в армянскую музыку, и в частности в мелодику, входят новые интонации — интонации энергии, воли, огромной лирической экспрессии и романтической патетики. Хачатурян сыграл громадную роль в развитии музыкального языка новой, советской Армении. Любопытно проследить своеобразное «выпрямление», омажоривание в его музыке интонационного строя армянской музыки.

Диалектика историко-культурных процессов проявляется и в том, что подлинно новаторские явления со временем закрепляются как нормы, как высокие классические образы и сами приобретают значение традиции. Так было с Бетховеном, Вагнером, Мусоргским, Дебюсси, Прокофьевым, Шостаковичем и другими великими композиторами. Так же и творчество Хачатуряна, открывая новые горизонты в музыкальном искусстве, приобрело значение «хачатуряновской традиции», оказавшей большое влияние на последующий ход развития музыки XX века.

Войдя в музыкальную жизнь в конце 20-х и начале 30-х годов нашего столетия и принимая в ней около полувека активное участие, А. И. Хачатурян внес ценнейший вклад в развитие многонациональной музыкальной культуры Советского Союза. Он явился одним из тех выдающихся представителей старшего поколения советских композиторов, деятельность которых способствовала становлению и развитию искусства социалистического реализма.

Метод социалистического реализма Хачатурян утверждает своим творчеством, отстаивает своими высказываниями. В этом отношении показательна, например, его статья, напечатанная в журнале «Times» (1951, № 5) «Правда о советской музыке и советском композиторе», где он с высоким достоинством и патриотическим чувством отвечает американскому критику Говарду Таубмену, опубликовавшему свои комментарии к большой программной статье Хачатуряна и искажившему ряд ее

важных положений. «Я горячо стремлюсь к утверждению великих принципов социалистического искусства, принципов, опирающихся на самый строй нашей жизни, на философию нашего общества, предельно простую и ясную: благо народа», — пишет Хачатурян. В частности, он затрагивает здесь очень важный вопрос о единстве и многообразии искусства социалистического реализма. «Мы решительно и безоговорочно утверждаем единый принцип советского искусства больших гуманистических идей, опирающегося на великие традиции классики, искусства нужного и понятного народу, — пишет он. — Значит ли это, что у нас нет свободы творчества? Ведь именно это обвинение пытаются нам предъявить многочисленные комментаторы советской художественной жизни, среди них и мистер Говард Таубмен.» И тут, приводя ряд примеров, Хачатурян убедительно показывает, что социалистический реализм, объединяя деятелей советской литературы и искусства, единых в своих мировоззренческих, идейно-эстетических позициях, не только не нивелирует творчества, а, наоборот, дает полный простор и свободу выявления творческих индивидуальностей, различных направлений, стилей, почерков. В речи на V съезде композиторов СССР (1973) Хачатурян говорил: «Метод социалистического реализма един. Но музыкальные стили, мелодический и гармонический язык, оркестровая техника могут быть разными, они меняются, эволюционируют. Мы наблюдаем их естественное, историческое развитие».

В речи на V съезде композиторов СССР (1973) Хачатурян подчеркивал значение социалистического реализма как исторически необходимого этапа в развитии искусства: «Социалистический реализм родился, как мы знаем, не на пустом месте. Он обобщил опыт развития передового искусства мира. Это был сложный процесс, и об этом нельзя сейчас забывать. Были поиски, была борьба. Разные направления художественной мысли вовсе не напоминали мирные ручейки, несущие свои воды в безбрежное море советского искусства»<sup>1</sup>. Далее он говорил о том, что основные принципы социалистического реализма были сформулированы в ходе широких обсуждений, в результате совместных усилий ведущих деятелей советского искусства и партийного руководства (а не циркулярно декларированы).

Хачатурян вспоминает горьковские слова: «Социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, как непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека для победы над силами природы и социального зла». Он считает к тому же, что любое однозначное определение не дает возможности охватить во всей полноте это содержательнейшее явление современного прогрессивного искусства,

<sup>1</sup> См. стенограмму V съезда советских композиторов.

ибо социалистический реализм предполагает и высокую идейность, партийность, реалистичность, народность творчества, его революционное новаторство и преемственную связь с традициями, взаимосвязанность в нем национального и интернационального, предполагает совершенное владение художником высотами мастерства. Композитор утверждает, что это понятие охватывает широкий круг художественных проблем, широких, как жизнь и искусство.

Прогрессивность мировоззрения, идейно-эстетических позиций в соединении с огромным талантом и высоким мастерством позволили Хачатуряну стать композитором, завоевавшим мировую известность, получившим мировое признание.

Музыкальное наследие А. И. Хачатуряна, его содержательные высказывания по важнейшим актуальным вопросам музыкального искусства (призвание и долг композитора, отношение искусства к действительности, народность, традиции и новаторство, национальное и интернациональное, метод, мастерство в художественном творчестве и т. п.) представляют большой интерес для специального изучения эстетических позиций как самого композитора, так и советской композиторской школы в целом.

## ГУМАНИСТИЧЕСКАЯ ИДЕЯ В БАЛЕТАХ А. ХАЧАТУРЯНА

Музыкально-хореографическое искусство балета — замечательное завоевание художественного гения человечества. Его проблематика широка и многостороння. XX век, отмеченный сильнейшими социальными катаклизмами, жестокой империалистической экспансией, войнами и мощными освободительными движениями, век, озаренный животворными лучами Великого Октября, вписал совершенно новую главу в историю искусств, в том числе и музыкально-хореографического.

Балет XX века явление чрезвычайно сложное, отразившее социальные противоречия, идейную борьбу нашего тревожного времени, полного героики и вольнолюбия, устремленного к светлым идеалам человечества. К этому виду искусства обращались крупнейшие композиторы XX столетия: Стравинский и Прокофьев, Дебюсси и Равель, Р. Штраус, Казелла и Мийо, Фалья и Барток, Шостакович и Хачатурян. В традиционный мир старого балета вошли новые идеи, стилевые направления: он отдал дань импрессионизму и урбанизму, неоклассицизму и абстракционизму, в нем усиливались реалистические тенденции, в него врывались свежие ветры улиц и площадей, демократическая стихия народной музыки и танца.

В сложном переплетении и борьбе множества направлений в современном балете нетрудно определить два полюса. На одном из них — четко выраженные тенденции деидеологизации, субъективизма, абсурдизма, секса и мистики. На другом — насыщение искусства балета большим человеческим содержанием, постановка социальных и нравственных проблем эпохи, отражение реальной жизненной борьбы, сочетание народных истоков и классических традиций с подлинным новаторством. Именно таким искусством высокого общественного назначения, больших гуманистических идей и подлинной поэзии предстает прежде всего советский балет, развивающийся в русле искусства социалистического реализма.

Советский балет впервые в истории этого жанра показал, как широко возможности его идейно-художественной образности, что ему введома жизнь во всем многообразии: прошлое

и настоящее, быт, труд, мечты народов, стремление человека к истине, счастью, свободе, мощные, революционные движения и борьба за мир. Высшей целью его стало отражение жизни нашего общества, утверждение коммунистических идеалов. На путях идейного обогащения балета советские композиторы обращаются к творениям таких величайших гениев человеческой мысли, как Эсхил и Шекспир, Низами и Калидаса, Бальзак, Пушкин, Горький и Маяковский. Достоянием советского балета стали произведения трагедийного и героического плана, ему свойственны возвышенная лирика, мятежная романтика и острая публицистичность, психологический анализ и тонкий интеллектуализм, сказка, фантастика и искрометная комедийность.

Развивая лучшие традиции музыкальной и хореографической классики, деятели советского балета смело ищут и находят новые формы художественного освоения действительности. По-новому стали осмысливаться общественное назначение балета, его эстетические нормы и поэтика, сценарная и музыкальная драматургия, композиционные приемы, выразительные средства. Исключительно важное значение в расширении образного строя балета приобрело его сближение с народной музыкой и танцем, со смежными видами искусства.

Как все советское искусство, наш балет — явление многонациональное и вместе с тем интернациональное, порожденное художниками различных индивидуальностей, стилей и единых идейно-художественных принципов, идеалов, единого творческого метода. Представленный творениями ряда замечательных мастеров, он вошел своими лучшими достижениями в музыкально-театральную классику XX века. Одним из крупнейших деятелей музыкального искусства XX века, последовательным выразителем передовых прогрессивных устремлений в нем явился Арам Ильич Хачатурян, вписавший новую яркую страницу в развитие советского балета.

Балет в самой природе творчества Хачатуряна и связан с коренными свойствами его творческого дарования. Одно из них — тонкое чувство танцевальности, пластики движений, формообразующей и драматургической роли ритма. Причем композитора влечет не только жанровая сторона танца, но, главным образом, его высокая романтика, одухотворенность. В стихии танцевальной музыки он находит широкие возможности художественного обобщения. Вспомним хотя бы вдохновенный лирический вальс из «Маскарада», пламенный «танец с саблями» из «Гаянэ», «Пляску смерти» в разработке I части Второй симфонии или танец скорби из «Спартака».

Другая особенность — склонность композитора к приподнятой атмосфере театра, зрелищности, «зримости» музыки. Выдающийся режиссер Юрий Завадский подчеркивал, что музыка Хачатуряна всегда действительна и в высоком смысле театральна.

Например, в III части Второй симфонии мы словно видим траурное шествие народа, охваченного скорбью и гневом, в IV-й же части скрипичного концерта перед нами разворачивается картина народного праздника. Третья особенность — талант и мастерство Хачатуряна-симфониста, его блестящее владение симфонической драматургией и богатством оркестровых красок.

На скрещении и взаимопроникновении этих трех стихий — танца, театра и симфонизма — возникло высокое искусство балета А. И. Хачатуряна.

Важно подчеркнуть, что Хачатурян — один из тех композиторов-новаторов, кто создавал балет нового типа, кто утверждал новые эстетические критерии музыкально-хореографического искусства, пересматривал и переосмысливал его традиционные каноны, открывал его новые художественные возможности. В партитурах, известных всему миру балетов «Гаянэ» и «Спартак», в многочисленных высказываниях Арама Ильича раскрывается широкая и прогрессивная эстетическая концепция этого вида искусства, целостная система взглядов художника на природу, возможности и назначение балета.

Хачатурян не раз говорил, что балет в его лучших образцах он считает великим искусством и относит его, как и оперу, к высшим проявлениям синтеза искусства. Он восхищался поистине безграничными возможностями балета в отображении действительности, в воплощении больших идейно-художественных концепций, в раскрытии сильных характеров, страстей, порывов, многообразием возможностей эстетического воздействия на слушателя-зрителя. Хачатурян подчеркивал, что балет обладает способностью обращаться к широкой аудитории, завоевывать ее внимание и любовь, быть одним из самых демократических видов искусства.

Балет как всякое настоящее искусство призван, по мнению композитора, воплощать высокие гуманистические идеалы. «Меня как композитора, — пишет он, — всегда увлекают героические образы, „истина страстей“, большие социальные конфликты».

Известно, что одним из важнейших открытий в балете XX века, сделанных советскими композиторами, было создание балета высокого героического звучания на историко-революционную тему. Одним из первых, кто показал возможность решения этой творческой задачи, был Б. В. Асафьев (балеты «Карманьола», «Пламя Парижа»). Ярко талантливое и глубокое воплощение эта тема получила в монументальном «Спартаке» Хачатуряна, удостоенного за это произведение Ленинской премии.

С огромной силой, в поистине эпохальных антитезах столкнулись в музыке «Спартака» Рим патрициев и рабовладельцев, насилие и тирания, роскошь и жестокости, коварства и преда-

тельства, с одной стороны, и Рим рабов, плебеев, гладнаторов, безмерных страданий и несокрушимой воли к свободе обездоленных людей, их высоких этических идеалов, благородства и верности чувств — с другой.

Причем, очень важно, что обращаясь к историческому прошлому, эпохе Древнего Рима, Хачатурян подчеркивает связь времен, осмысливает событие вековой давности с позиций советского художника, в связи с животрепещущими проблемами XX века.

«Мне кажется, что тема Спартака созвучна и близка нашему времени... когда все прогрессивное человечество борется за мир, против империалистов и их хищнических планов закабаления народов. Мужественные борцы за мир и свободу выдвигают из своей среды героев, которые во многом напоминают Спартака, вождя древних повстанцев»<sup>1</sup>.

И Хачатурян создает такую музыку, в которой нет ни архаики, ни стилизации под прошлое. Она современна, жизненно полнокровна, по-настоящему впечатляет и волнует. И не только в нашей стране, но и за ее пределами балет «Спартак» воспринимается как высокая героическая трагедия, утверждающая великие идеи свободы, гуманизма.

Другая творческая задача, стоящая перед всем советским искусством, в том числе и искусством балета — воплощение советской современной темы.

Именно с решением этой задачи связано другое открытие Хачатуряна: вот уже более трех десятилетий не сходит со сцен мира, завоевывая все большую популярность, очень поэтичный, лирико-драматический балет «Гаянэ». В солнечной, красочной, глубоко народной музыке балета предстают, словно выхваченные из самой жизни, картины быта, природы Армении, характеры героев, их столкновение и борьба. Но за этим и нечто большее — образ новой страны, возрожденной Великим Октябрем, страстно утверждаемые темы нового человека, патриотизма, интернациональной дружбы народов, обличение предательства.

Как рефрен в развернутом многотемном рондо через весь балет проходит образ Гаянэ, излучающий на весь спектакль мягкий лиризм, поэтичность, символизирующий духовное богатство и красоту советской девушки-патриотки. Гаянэ — несомненно одно из наиболее значительных достижений советского балета в создании образа нового человека, новой героини в воплощении гражданской лирики.

В каждом из своих балетов Хачатурян талантливо и смело решал множество новых творческих проблем, связанных с трактовкой жанра, форм, драматургии, композиции, лексики и т. д. К тому же музыка балетов Хачатуряна наталкивала и балет-

<sup>1</sup> Хачатурян А. Балет «Спартак». — Советское искусство, 1951, 9 января.

мейстеров и исполнителей на поиски новых хореографических решений.

Говоря о синтезе искусств в балете, Хачатурян подчеркивает: «Без синтеза, взаимодействия искусств нет балета, но нет его и без главенствующей роли музыки». И когда мы говорим о драматургии балетов Хачатуряна, то должны иметь в виду прежде всего музыкальную, интонационную драматургию. В каждом из двух балетов она строится по-разному. В «Гаянэ» доминируют принципы сюиты, рапсодии, широкого использования народных песен и танцев, составляющих основу музыкального тематизма в сквозном симфоническом развитии.

Драматургия «Спартак» совершенно иная. Это монументальный балет крупных форм «Al fresco», сильнейших контрастов, нарастаний и кульминаций.

В жанровом отношении «Спартак» может быть определен как 4-частная хореосимфония, приближающаяся по драматургическим законам к сонатно-симфоническому циклу с его активной экспозицией, завязкой конфликта, его многоплановой разработкой.

Партитуры Хачатуряна дают блестящие примеры интонационной драматургии, драматургии ритма, полифонии, оркестра, планировки музыкального «пространства» больших масштабов, дают примеры грандиозных многослойных тутти, многообразных смещений тембров, выразительных соло, сильных динамических нагнетаний. Особое значение в балетах Хачатуряна приобретает ритм различных форм народно-танцевальной музыки, сложные полиритмические образования, многообразные виды ритмических остиinato и т. д. Ритм в балетах Хачатуряна играет громадную роль в формообразовании, драматургии, он конденсирует огромную энергию, организует эмоциональные нагнетания, подъемы, спады. А за всем этим движение самой жизни: от ритма биения сердца до ритма движения народных масс.

Различные формы ритмической организации лежат в основе целых актов балета «Спартак». В I акте — это ритмическая модель марша: военного, триумфального, траурного; во II и III актах — разнообразнейшее проявление танцевальных ритмов: бытовых, героических, оргиастических; в IV акте — трагическое ритмическое остиinato. Стремясь к художественной цельности, композитор объединяет отдельные музыкально-хореографические номера в более крупные музыкально-сценические формы. Вспомним, например, I акт из «Гаянэ» — развернутое рондо с рефреном на теме «Пшати цар», драматическое рондо в 4-й и 5-й картинах «Спартак» с рефреном на теме гладиаторов, грандиозную 3-часть, различные формы репризности, реминисценции во II акте «Спартак», сонатные разработки во многих сценах.

Углубляя содержание балетной музыки, Хачатурян переосмысливает традиционные формы классического балета, многие сцены приобретают значение широких художественных обобщений. Так, финальная танцевальная сюита-дивертисмент в «Гаянэ» вырастает в гимн дружбе народов, а сцена «Пожара» в том же балете — в драматический образ враждебной стихии. Картина «Цирка» в «Спартаке» воссоздает яркую панораму жизни старого Рима с боем гладиаторов, жаждущей кровавых зрелищ толпой, с противопоставлением страданий и насилия. С огромной силой выражен в ней гневный приговор жестокости и насилию. Сцена смерти Спартака и оплакивания героя в финале передает образ всенародной скорби и вместе с тем вырастает в жизнеутверждающий гимн бессмертию борцов за свободу.

Обобщенность, многозначность образов при всей их жизненной конкретности проявляется и в таком «шлягерном» номере, как «Танец гадитанских дев» — рабынь-танцовщиц на пиру у Красса. Доходящий до иступленности оргиастический танец в то же время передает ощущение какой-то безысходной обреченности. Кстати, образная многозначность проявляется в структуре лейттемы балета (например, Спартака).

Не раз в своих высказываниях композитор подчеркивает мысль, что симфонизм как метод музыкального мышления обязателен для балета не в меньшей степени, чем для симфонии или оперы. О симфонизме музыки балетов Хачатуряна можно говорить в различных аспектах. Он проявляется, в частности, в логике музыкально-драматургического развития, в органичности и внутреннем росте музыкальных образов, в глубоком интонационном единстве и взаимодействии тематизма.

Например, очень показательны развитие и рост лейттемы Гаянэ или система внутритематических связей в «Спартаке», вплоть до проявления монотематизма. А печальная лейттема Фригии обнаруживает в различных ситуациях близость и с лирическим разделом лейттемы Спартака, и с темой гладиаторов, и с темой любви Спартака и Фригии, где ее интонации приобретают ликующий, гимнический характер, обрастают подголосками, многопластовой фактурой и получают большое развитие.

Прочно опираясь на традиции классического балета, Хачатурян по-новому трактует исторически сложившиеся формы — адажио и вариации, па де де, па де труа, па д'аксион, пантомимы. Большое значение придает он музыкально-сценическим монологам и диалогам, активную роль играет у него кордебалет, связанный в балете с коллективным образом народа.

Еще одна важная проблема, выдвинутая балетом XX века, глубоко и талантливо решается Хачатуряном. Это балет и народное творчество. Демократизация искусства балета, приближение его к большим социальным темам сделали в XX век эту проблему особенно актуальной. Для Хачатуряна народная

музыка — это основа основ всего его творчества. Свое отношение к этой проблеме еще в 1930-е годы он высказал в статье «Как я понимаю народность в музыке» и не изменял этим своим позициям. Отношение Хачатуряна к фольклору творческое, живое, он не боится широких опосредований. На основе фольклорного материала он создает развитые, симфонизированные формы. В этом отношении его балеты, и особенно «Гаянэ», представляют оригинальное, своеобразное решение творческих задач, выдвинутых временем.

Балеты Стравинского, Прокофьева и, конечно, Чайковского, безусловно, служили для Хачатуряна идеалом балетной музыки. Он всегда подчеркивал, что творческие принципы Чайковского особенно близки ему, что это музыка больших человеческих чувств, широких обобщений, подлинного симфонизма. и она стала основой передовой эстетики балета нашего времени. «Что касается Стравинского,— говорил Хачатурян,— то он ввел в балет совершенно новые сюжеты, образы, какую-то первозданную, стихийную силу ритма (в частности, ритмических остинатных форм), поражающую красочность и свежесть оркестровых звучаний, необычность в использовании фольклорных тем. Именно эти стороны его балетной музыки мне всегда imponируют».

И далее о Прокофьеве. «Пожалуй, никто из современных композиторов не проявил столько дерзновенной смелости, величайшего таланта и мастерства в открытии новых горизонтов, новых возможностей в искусстве балета, как С. Прокофьев. Особенно относится это к его балету „Ромео и Джульетта“. С каждым новым обращением к нему все яснее осознается глубоко новаторское значение этого замечательного произведения. Какая изумительная меткость музыкальных характеристик, какая выразительность пластического рисунка в самой музыке, какая яркая театральность! Стремительный же поток сменяющихся картин, сцен, образов связан единым сквозным симфоническим развитием».

Понимание балета как целостной идейно-художественной концепции, целостной музыкально-драматургической формы проявляется и в той ответственности и серьезности, с которой Хачатурян подходит к работе по созданию своих произведений. Как пишет сам композитор в связи с работой над «Гаянэ», он ознакомился с жизнью крестьян, пограничников, записывал множество образцов народных мелодий и активно вводил их в музыкальную ткань балета. Особенно же длительной была его работа над «Спартакoм». Незабываемые юношеские впечатления от романа Джованьоли углублялись изучением исторических источников, от Аппиана, Плутарха до современных историков. Особое значение для понимания исторического смысла и роли восстания Спартака имели для композитора высказывания Маркса и Ленина, назвавшего Спартака «одним

из самых выдающихся героев одного из самых крупных восстаний рабов». Далее следовало путешествие по Италии: «Я изучал античные скульптуры, видел сооружения Древнего Рима, триумфальные арки, созданные руками рабов, видел казармы гладиаторов, Коллизей... проходил по тем местам, по которым когда-то шел со своими товарищами неустранимый вождь рабов».

Все это путем сложных опосредований вошло в сознание композитора и нашло отражение в его балете.

Когда Хачатурян работал над созданием «Спартака», многих интересовал вопрос, каким же будет музыкальный язык нового балета. Сюжет «Спартака» наталкивал на стилизаторские соблазны, архаизмы, на музыкально-исторические ассоциации. Хачатурян не пошел по этому пути. Музыкальный язык «Спартака» это прежде всего глубоко выразительный, самобытный язык Хачатуряна — армянского советского композитора. Вместе с тем отдельными, еле уловимыми штрихами ему удалось создать ощущение и античности, и Рима.

Хачатурян не только открыл новую сраницу в истории советского музыкально-хореографического искусства, но оказал значительное влияние на искусство балета за пределами нашей страны. В связи с постановкой «Спартака» в Будапеште, известный балетмейстер Имре Экк писал: «Это был большой праздник. Я думаю, что этот спектакль окажется этапным в развитии венгерского балета». Описывая успех «Спартака» в Праге, П. Экштейн подчеркивал, что Хачатурян внес «значительный вклад в современную танцевальную драму». В этом же духе высказывалась пресса и во многих других странах.

Особенно заметно влияние Хачатуряна на музыкально-хореографическое искусство Советского Востока, и, конечно же, прежде всего Армении.

Утверждая передовые идеи нашего времени, отмеченные близостью к народным истокам, классическим традициям и вместе с тем проникнутые духом подлинного новаторства, балеты Хачатуряна относятся к высшим достижениям советского музыкального театра. Они по праву вошли в музыкально-театральную классику XX века.

## ГЕРОИЧЕСКИЙ НАРОДНЫЙ ЭПОС В «ДАВИДЕ САСУНСКОМ» Э. ОГАНЕСЯНА

Право же настало время нужды  
в героическом.

*Горький*

Плодотворно, разносторонне развивается советский музыкальный театр на современном этапе. В нем происходят процессы примечательные, сложные, важные. Прежде всего привлекает внимание расширение, обогащение идейно-образного содержания, тематки. Следование классическим традициям, развитие богатого опыта, накопленного в советском музыкальном и театральном искусстве, сочетается с настойчивыми исканиями и открытиями нового. Знакомясь с музыкально-сценическими произведениями последних лет, нельзя не заметить, что они созданы композиторами, режиссерами, исполнителями различных национальных школ, различных поколений, художественных направлений, творческих индивидуальностей и почерков.

Советский музыкальный театр сложился как явление многонациональное и вместе с тем единое в своих социальных, идейно-эстетических устремлениях. В своем движении к прогрессу национально-самобытное музыкально-театральное искусство народов СССР отражает общие тенденции, характерные для всего советского искусства. Одним из показательных примеров этого может служить опера-балет «Давид Сасунский» Эдгара Оганесяна<sup>1</sup>.

Творчество Э. Оганесяна отмечено яркой национальной самобытностью. Она проявляется в содержании и в тематике, образном строе и выразительных средствах. Философское рациональное начало в его образном мире согрето горячим искренним чувством, опора на классические традиции органично сочетается с острым чувством современности, а склонность к эпической повествовательности с вдохновенным лиризмом. У каждого истинного художника, как бы многосторонне ни было его творчество, всегда есть своя заветная, главная для него

---

<sup>1</sup> Э. С. Оганесян родился в 1930 г. Окончил в 1953 г. композиторский факультет Ереванской консерватории им. Комитаса (кл. проф. Г. И. Егназаряна) и аспирантуру в Московской консерватории им. Чайковского (у А. И. Хачатуряна). Автор множества произведений камерной, хоровой, симфонической, театральной и киномузыки, балетов и опер. Народный артист Армянской ССР (1972). За создание оперы-балета «Давид Сасунский» в 1979 г. удостоен Государственной премии СССР.

тема. Для Эдгара Оганесяна такой темой является Армения, историческая судьба армянского народа. В своих многочисленных произведениях он повествует о прошлом и настоящем родной страны, о ее прекрасной природе, о жизни и героической борьбе народа, он воспекает новую, свободную Армению, возрожденную Великим Октябрем.

Влюбленный в родную страну, Э. Оганесян представляет ее себе не идеализированной обителью, а видит в горниле «бурь и гроз» истории прошедшую через сложные социальные исторические противоречия, катаклизмы, через борьбу непримиримых противоборствующих сил. В произведениях композитора мир разделен на два антагонистических лагеря. Один — народ, простые люди-труженики, их мирная жизнь, горе и радости, страдание и борьба, их высокие человеческие нравственные идеалы, мечта о счастье, о свободе, вера в светлое грядущее. Другой мир — лагерь власть имущих, насилия, войны, агрессии, тирании, предательства. Это жрецы и феодалы, князья и их приближенные, церковники, иноземные завоеватели и внутренние угнетатели. Такова концепция Э. Оганесяна — передового советского художника, трактующего историю как историю народа, противоборства социальных сил, столкновения мировоззрений и нравственных категорий.

Когда вчитываешься и вдумываешься в страницы многовековой истории родной страны, перед глазами встают волнующие картины ее бурь и гроз, взлетов и падений, катастроф и возрождения. Запечатлеть это в литературе и поэзии, живописи и музыке, театре и кино задача столь же увлекательная, сколь и трудная. Иному художнику порою может не хватить яркости изобразительных и выразительных средств, драматургической силы и широты образных обобщений. Отображая ту или иную эпоху, пусть даже достаточно убедительно, он может остаться внутри нее, не ощутив гигантской поступи веков, не соотнеся прошлое с настоящим и будущим. Исторический факт останется вне исторического процесса. И тогда неминуемы архаизмы, замкнутость, стилизация, ограниченность.

В творчестве Э. Оганесяна убедительно раскрывается «связь времен». Отображая прошлое, он освещает его с позиций сегодняшнего дня, и, наоборот, это прошлое помогает лучше осмыслить грядущее. В эпосе, в истории он находит то, что созвучно и нашей эпохе, что, пройдя сквозь века, имеет актуальное общественное значение: это идея подвига, борьбы за счастье и свободу народа, высокого гражданского долга, обличение зла, насилия, войны.

Музыку Оганесяна отличает прочная опора на богатства национальной художественной культуры, в первую очередь, разумеется, музыкальной, начиная от древнейших песнопений, многообразных пластов народной музыки и до традиций, созданных армянской композиторской школой (Комитас, Спен-

диаров, Хачатурян). Вместе с тем глубоко самобытное и ярко индивидуальное творчество композитора отмечено органичным усвоением и претворением традиций и широкого опыта мировой музыкальной культуры (от Баха, Генделя — до Б. Бартока, от Глилки, Бородина, Чайковского — до Стравинского, Прокофьева и Шостаковича). И все это в смелом активном претворении и в подчинении своим замыслам, своему ярко индивидуальному стилю.

В многообразии творческих интересов Э. Оганесяна особое место занимают музыкально-сценические произведения (балет и опера). Им создано шесть музыкально-театральных произведений, разных по сюжету, теме, характеру, драматургическим принципам. В каждом из них он ставит и решает актуальные творческие задачи, и все они созданы с позиций современных прогрессивных эстетических представлений. «Мармар» (1957) и «Вечный идол» (1964), эпико-лирические балеты, сюжетно связанные с древней Арменией, раскрытием темы социального неравенства, противоборством верной, возвышенной любви, вольнолюбия и тирании. Традиции армянского музыкального и танцевального искусства, классического балета смело и творчески сочетаются в них с современной композиторской техникой, реальные события с элементами фантастики, сказаний, легенд.

Балет «Голубой октюри» (1964) выделяется среди других произведений Оганесяна чертами публицистичности, сочетанием бытовой конкретности и символики, высоких поэтических устремлений и острого гротеска, затрагивает проблему призвания и судьбы художника в современном обществе. Глубоким трагизмом отмечен балет «Антуни» (1969), повествующий в аллегорической форме об историческом прошлом Армении, о тяжелых испытаниях народа, его борьбе и надеждах. Центральный персонаж балета — бездомный скиталец (антуни), ассоциирующийся с образом великого национального композитора Комитаса (балет написан в связи со 100-летием со дня рождения композитора). История, народ и художник связаны здесь в нерасторжимом единстве. В драматургии балета органично слиты черты эпоса, лирики, трагедии, широко использованы переосмысленные и симфонизированные песенные и танцевальные темы из произведений Комитаса.

В 1978 году Э. Оганесяном написана опера «Путешествие в Арзерум» (по Пушкину), посвященная 150-летию вхождения Армении в состав России, исторически сложившимся связям армянского и русского народа, их братской дружбе.

Самым крупным, самым значительным по замыслу, художественному воплощению и мастерству музыкально-сценическим произведением Э. Оганесяна явилась его опера-балет «Давид Сасунский» (1976), сюжетную и образную основу которого составляет героический эпос армянского народа.

Подобно «Илиаде», «Одиссее» Гомера, «Шакунтале» Калидасы, «Витязю в тигровой шкуре» Руставели, «Слову о полку Игореве», эпос «Давид Сасунский» относится к тем великим художественным творениям, в которых с огромной обобщающей силой запечатлена целая эпоха с ее социальными противоречиями, драматическими коллизиями, философской проблематикой. Грандиозный по масштабам, состоящий из четырех ветвей, эпос «Давид Сасунский» широко отразил исторические события, быт и нравы армянского народа, его социальные и этические идеалы, мудрость и чувство прекрасного, вольнолюбие и справедливость.

«Много эпических сказаний сохранил армянский народ, но эпос „Давид Сасунский“, который связан с Сасуном, горной областью, лежащей к юго-востоку от Ванского озера, во всех своих ветвях является наиболее характерным для армянского народа, наиболее выразительным, наиболее всеобъемлющим. Он подлинно велик среди других эпических сказаний создавшего его народа — это подлинно великий армянский народный героический эпос»<sup>1</sup>.

Созданный как целостное произведение в эпоху нарастающего освободительного движения против владычества арабского халифата (IX—XI вв.), «Давид Сасунский» своими корнями уходит в значительно более древние времена. Вместе с тем, всем своим содержанием, воплощением мечты народа о свободе, о мирной и счастливой жизни он обращен в будущее.

«Эпос „Давид Сасунский“ является народным не только потому, что он живет в народных толщах и ими сказывается, не только потому, что до последнего времени, до наших дней живет в устной народной передаче, не только потому, что язык его во всех вариантах — язык народный, далекий по строю от древней или новой литературной речи. Эпос народен прежде всего потому, что все мировоззрение его героев неразрывно связано с подлинно народными низами, что все его герои неразрывно связаны с народом»<sup>2</sup>.

Поражает необычайно широкий круг художественных образов «Давида Сасунского». Эпос «населен» сотнями действующих лиц. Это представители народа: Сапасар, Багдасар, Мгер, Давид, Керн Торас, Дзенев Охан, Цовинар, Армаган, Хандут и многие другие. Им противостоят «власть имущие» иноземные завоеватели, внутренние угнетатели, предатели: Мсра-Мелик, Наместник, сборщик налогов, Казбадин и другие. В центре эпоса — подлинный герой — воплощение силы, отваги, вольнолюбия армянского народа — Давид.

Реальные события, связанные с конкретной эпохой, сочетаются в «Давиде Сасунском» с древними мифами, эпическое

<sup>1</sup> Орбели И. Армянский героический эпос. Ереван, 1956, с. 5.

<sup>2</sup> Там же, с. 94.

повествование — с сильнейшим драматическим действием, лирическими и философскими отступлениями, героика — с трагедией и обличающей сатирой. Все это слито в органическом единстве и служит раскрытию главной идеи.

Образный строй, вся стилистика «Давида Сасунского» глубоко реалистичны. Вместе с тем большую роль в них играют гиперболы, аллегории, символика — сознательное преувеличение, обострение черт, образов, явлений, фактов. «Сказывается эпос нараспев, ритмической речью, а отдельные эпизоды поются, и эти отрывки, звучащие как песни, сохраняют стихотворную рифмованную форму», — пишет о характере и стиле исполнения эпоса И. А. Орбели<sup>1</sup>.

Сквозь века пронес армянский народ свой эпос как символ бессмертия народа. «Давид Сасунский» стал неисчерпаемым источником вдохновения для писателей и поэтов, художников и композиторов, деятелей театра и кино, ему посвящены десятки научных исследований.

Еще в начале века над оперой «Давид Сасунский» работал классик армянской музыки Комитас. В 1930-е же годы опера «Давид Сасунский» была создана известным советским композитором Аро Степаняном. В 1945 году в Ереване был поставлен балет «Хандут» по лирической ветви эпоса, созданный Г. Будагяном на музыку А. Спендиарова. С именем Давида Сасунского связаны произведения А. Арутюняна, А. Аджемяна и других советских композиторов. И, наконец, в 1976 году на сцене Государственного ордена Ленина академического театра оперы и балета им. Спендиарова была осуществлена постановка новой оперы-балета Эдгара Оганесяна «Давид Сасунский».

Как рассказывает сам композитор, героический эпос армянского народа волновал, будоражил мысль и непреодолимо влек его к себе с юных лет. Вчитываясь в него, он словно воскрешал события былого; в сознании оживали страницы героической истории родного народа, борьбы за свободу. Уже в студенческие годы он хотел написать симфоническую поэму «Давид Сасунский», а по окончании аспирантуры обратился к созданию оратории на эту же тему. Однако молодого композитора все более увлекала мысль создать монументальное произведение о Давиде Сасунском, которое сочетало бы выразительные возможности различных видов искусства.

Созданию Э. Оганесяном нового музыкально-сценического «Давида Сасунского» предшествовала большая и серьезная подготовительная работа. Композитор внимательно изучал исторические материалы, различные варианты эпоса (а их свыше 50), вслушивался в старинные армянские напевы, стараясь через них постичь музыкально-интонационный язык древней Армении.

<sup>1</sup> Орбели И. Армянский героический эпос. Цит. изд., с. 7.

Э. Оганесян изучал не только академические публикации эпоса<sup>1</sup>, произведения Ованеса Туманяна, Аветика Исаакяна, Наира Заряна, но и многочисленные его варианты в исполнении народных сказителей-певцов. «Я стремился по мере возможности вывести из „архивного“ состояния ряд древних народных песен и перенести их на большую сцену»<sup>2</sup>, — пишет композитор. Он внимательно изучает многочисленные образцы народного гусано-ашугского творчества, а также знакомится с шараканами, тагами, вхбами, геронческими, эпическими песнями, с различными сборниками, музыкальными записями песен «Сасунского цикла» С. Меликяна, Комитаса, Х. Кушнарера, А. Качаряна. Здесь он находит типические ладо-интонационные обороты, характерные «сасунские кадансы» (выражение Э. Оганесяна) с неизменным нижним вводным тоном, ритмические обороты и т. п. Народная музыка как свой язык входит в сознание композитора.

Кроме того Э. Оганесян был знаком и с произведениями армянских композиторов, связанных с эпосом «Давид Сасунский». Самое сильное впечатление произвели на него услышанные еще в годы войны Пролог и Эпилог к опере Аро Степаняна «Давид Сасунский».

Как говорилось выше, эпос «Давид Сасунский» имеет множество сюжетно-тематических планов, типов повествования, огромное количество действующих лиц. Композитору совместно с либреттистом и балетмейстером В. Галстяном предстояло в соответствии с избранным жанром (опера-балет) отказаться от многих дополняющих линий, деталей и выделить главное, наиболее близкое нашему времени.

Определилась сквозная тема всего произведения — тема героического подвига во имя свободы и счастья народа, высоких гуманистических идеалов, обличения зла, насилия, человеконенавистничества. Основным носителем главной идеи стал образ самого Давида — героя мужественного, смелого, человеческого, беззаветно преданного народу. Сюжетной основой либретто стали события, связанные с борьбой армянского народа против завоевателей и жизнь самого Давида.

Уже в предыдущих музыкально-сценических произведениях Э. Оганесяна и особенно в балете «Антуан» проявляется сме-

<sup>1</sup> Первым собирателем эпоса был крупный исследователь армянского фольклора Г. Сырвандзян. Важнейшую роль среди последних собирателей эпоса сыграл выдающийся ученый академик Манук Абегиан. В разное время были опубликованы различные варианты эпоса. Особую ценность представляет наиболее полное издание всех напечатанных и рукописных вариантов эпоса (Ереван, 1936, 1944, 1951) под общей редакцией М. Абегиана и Е. Мелик-Огаджаняна и сводный текст эпоса (свыше 10 000 строк), составленный М. Абегианом, Г. Абовяном, А. Галапаняном, под редакцией И. Орбеля (Ереван, 1939).

<sup>2</sup> Оганесян Э. Эпос в сценическом воплощении. — Коммунист, 1976, 8 августа.

лый поиск композитором новых путей и форм синтеза в искусстве. В «Давиде Сасунском» эти искания приобретают особое значение в связи со стремлением композитора создать монументальное музыкально-сценическое действо, в котором органично соединились бы выразительные возможности оперы, балета, оратории, симфонической музыки, развернутого театрального действия, народного исполнительства, пантомимы, декламации и даже разговорной речи и т. п. Полижанровость, все чаще проявляющаяся в современном музыкальном театре, имеет в данном случае глубокое художественное и жизненное обоснование, корнящееся в самой природе эпоса, древнеармянских народных сказаний, празднеств и т. п.<sup>1</sup>

Уже в партитуры балетов «Вечный идол» и «Антуш» Оганесян органично включает вокальную, кантатно-ораториальную музыку. Здесь же, в «Давиде Сасунском», вокальное начало приобретает равное значение с симфоническим и хореографическим. Причем в определяющих жанр слагаемых (балет-опера) оперу композитор ставит на первое место. Это показательно, хотя в связи с этим произведением точнее было бы говорить, как нам представляется, об особом синтезе — музыкально-сценическом действе. Новая, расширительная трактовка синтеза искусств композитором составляет одну из примечательных особенностей этого новаторского произведения.

Драматургия музыкального «Давида Сасунского» строится на сопоставлении крупных музыкальных сцен, ее развитие протекает медленно и величаво и вместе с тем насыщено внутренней динамикой, напряженно. Перед слушателем-зрителем проходят яркие картины: «Пролог», «Рождение Давида» (1), «Давид в Мсыре» (2), «Возвращение Давида в Сасун» (3), «Мсра-Мелик и Козбадин» (4), «Нашествие Мсра-Мелика» (5), «Давид и Мсра-Мелик» (6), «Давид в заточении» (7), «Сасунцы оплакивают Давида» (8), «Давид обретает свободу» (9), «Давид побеждает Мсра-Мелика» (10), «Сасунцы славят Давида» (11). Пролог, 1-я и последняя (11) картины образуют музыкально-драматургическую арку, придающую всей форме произведения особую законченность.

Музыкально-сценическая драматургия этого произведения основана, в первую очередь, на законах крупных симфонизированных форм. И песни, и речитатив в опере-балете включаются в драматургическое «поле действия» сил симфонизма как в целом произведении, так и в его отдельных разделах. Принципы симфонического, полифонического развития тематизма

<sup>1</sup> Как известно, древнеармянский эпос сказывался, целся, излагался речитативом и декламацией, в него включались инструментальные помера, танцы и т. д. Народные же празднества (сбор урожая, свадьба и т. д.) приобретали в нем характер красочных представлений, включали разнообразные формы фольклора.

сонатной драматургии лежат в основе таких номеров, как «Пролог», «Нашествие Мсра-Мелика», «Давид изгоняет сборщиков дани».

Музыкально-сценические образы Э. Оганесяна отличаются большой конкретностью, зримостью, театральностью и вместе с тем они представляют собою широкие и многозначные художественные обобщения. Особенно показательны в этом отношении финал «Давида Сасунского», где в самом интонационном выражении сливаются трагизм и жизнеутверждение, смерть и бессмертие, плач и гимн, *Lamento* и *Triumfale*.

В «Давиде Сасунском» все дано «крупным штрихом», точку на котурнах: драматургия, форма, выразительные средства. Таков, например, Пролог, завершающийся рождением Давида. Он написан с большим размахом, а сам образ Давида экспонирован в большой интонационно-драматургической перспективе (подобно экспозиции многих тем главных партий в бетховенских симфониях). Пролог (в котором народ славит великих богатырей Сасунского рода) состоит из нескольких номеров, трактован композитором не в повествовательном, а в обобщенно-ораториальном гимническом плане. Хоровые реплики, песни, гимнические мелодии, звучащие широкое полифоническое развитие, объединены сквозной темой — зачином, рефреном — «Зогормин» («благословение»), звучащей в различных трансформациях.

Огромной мощи исполнены открывающие Пролог унисоны (в октаву) и звучащие далее патетические возгласы, ликующие глиссандо, могучие ритмические акценты, грандиозные *tutti*.

Примером, который с особой силой раскрывает драматургические особенности оперы-балета «Давид Сасунский», является картина — одна из сильнейших кульминаций произведения, объединяющая три сцены: «Бранный клич Мсра-Мелика», «Нашествие» и «Давиду вручают меч-молнию». Это грандиозное, насыщенное огромным драматизмом полотно заставляет вспомнить «нашествия» из произведений Прокофьева, Шостаковича, А. Хачатуряна, Шапорина и вызывает ассоциации с событиями Великой Отечественной войны.

Зловеще, неумолимо грозно звучит соло ударных. Их ритмоинтонация становится остигнутым фоном, на который накладываются тревожные кличи «война!», реплика хора, унисонные проведения воинственных фраз из мугама «Чаргя». Ритмическое движение становится все более изменчивым  $\left( \begin{array}{cccc} 7 & 3 & 4 & 3 \\ 8 & 4 & 4 & 2 \end{array} \right)$ , звучность нарастает к мощным *tutti*, создавая образ дикого разгула захватчиков, бедствий народа, ставшего жертвой агрессии. И на кульминации сквозь будущую звуковую стихию врывается вопль о помощи, доходящий до крика «Давид! Эй-вах, Давид! Требуй у Ована ратные доспехи Мгера! Требуй меч-молнию!»

Далее следует сцена вооружения Давида: ему вручается меч-молния. Давид врывается в стаи врагов, рубит и крушит войско Мсра-Мелика. Начинается эта сцена также на остром ритмическом фоне. Вступают все новые голоса участников действия в развернутой полифонической форме (линейная полифония), то сливаются, то противостоят индивидуализированные голоса солистов, хора, оркестра. Четыре трубы (в унисон, fff), излагающие лейтмотив Давида, возвещают его победу.

Все эти сцены органично подводят к сильнейшей по выразительности сцене поединка Давида с Мсра-Меликом, построенной на контрастирующих и сталкивающихся образах (начало III действия).

Ярким примером «крупного штриха» музыкально-драматургических средств оперы-балета могут служить следующие друг за другом картины: «Давид забрасывает палицу Мсра-Мелика», «Давид отказывается пройти под мечом Мсра-Мелика», где полное огромное нарастание симфоническое развитие лапидарных, энергичных мотивов сочетается с волевыми репликами баса и выразительными фразами хора (сочувствие народа).

Наконец, последний пример — финальный реквием, перерастающий в величественный гимн — славу герою армянского народа. Как в «Вечном идоле», так и здесь музыка финала решена в виде грандиозной пассакалии (хор, симфонический оркестр). Оплакивание гибели героя и воспевание его бесмертных подвигов во имя народа получают глубокое выражение в обобщающей полифонической форме: здесь сводятся в интонационный узел наиболее важные тематические образования, связанные с образом армянского народа.

В «Давиде Сасунском» много и других мест, характеризующих живой многогранный образ армянского народа. Это и скорбный хор сасунцев, и полные глубокого чувства печальные хоры девушек, и танцы юношей и другие.

Наряду с этими, а также некоторыми другими массовыми «широкоэкранными» картинами, сценами опера-балет «Давид Сасунский» (в соответствии с эпосом) содержит также и ряд сцен, картин, в которых эпохальные события и конфликты раскрываются через соотношения мыслей, чувств отдельных персонажей, индивидуальных героев. Это «Давид и Чмшкнк», «Гусаны приводят Хандут», «Давид в заточении» и другие. Выпукло обрисованы образы отдельных представителей армянского народа (Хандут, Дзенев Оган, сасунская невеста, старая крестьянка), и, конечно же, прежде всего сам Давид. Он показан в различных положениях и ситуациях, в которых раскрываются различные стороны его природы, характера: героизм, мужественность, человечность, искренности... Пастух-юноша, герой-богатырь, гордый и смелый воин, нежный, любящий супруг — таким предстает он в интонациях оперы-балета.

Музыкальный образ Давида очень целен, отмечен глубоким интонационным единством, подлинной народностью. В соответствии с развитием действия он претерпевает существенные изменения. Одна из характерных и основных попевок Давида основана на интонациях героического танца «Кочари». Кроме прямых характеристик Давида, большую роль играют характеристики косвенные, возникающие из отношения к нему народа, связывающего с ним свои надежды на защиту, спасение родины, отношения, окрашенные большой любовью и нежностью. Не случайно, что в самые тяжелые моменты страдающий, угнетенный народ взывает к нему о спасении: «Давид!.. Давид!..»

Армянскому народу резко противостоит в опере-балете враждебный мир арабских завоевателей, агрессоров, феодалов. Здесь музыка предстает в оглушительном рокоте ударных инструментов, воинственных кличах меди, резко диссонирующих гармониях, обнаженной моторности. Однако очень важно подчеркнуть, что враждебными армянскому народу Э. Оганесян, вслед за эпосом, показывает арабский халифат, Мсра-Мелика, его приближенных и войско, наместников и взимателей налогов, а отнюдь не арабский народ. Поэтому, например, с глубокой симпатией, очень теплыми интонациями раскрыт в опере-балете образ старого араба-воина.

Стремясь в своей музыке воссоздать интонационную атмосферу древней Армении и древнего Востока, Э. Оганесян широко использует различные пласты, своеобразные «музыкальные документы» старинного армянского мелоса, а также требуемые сюжетом арабские мелодии. «Среди подлинных народных источников „Загормин“ (различные варианты), „То хохнер“, „Сон Дзен-ована“, „Апсанк“ и другие,— пишет Э. Оганесян.— Монодии сасунского эпоса в моей партитуре живут в виде цитат, а также симфонизированных фрагментов; отдельные ритмические формулы этих песен становятся основой развернутых картин, отдельные интонации „зацепкой“ для сочинения моих собственных тем»<sup>1</sup>.

Композитор подчеркивает как важную задачу, поставленную перед собой, желание вынести «подлинную, достоверную музыку народного эпоса на профессиональную сцену музыкального театра, сделать достоянием профессиональной музыки, достоянием широких кругов слушателей». Причем это относится и к арабскому фольклору, который композитор основательно изучил. И здесь следует подчеркнуть важную особенность, о которой уже говорилось. Это уважительное и любовное отношение композитора и к арабской музыке. «Восток у нас в крови,— пишет он,— мне кажется, что арабские мелодии я обрабатывал почти столь же любовно, как и родные армянские. Для музыкальных характеристик отрицательных пер-

<sup>1</sup> Из письма Э. Оганесяна к автору этой книги от 14 августа 1977 г.

сопакжеј (Мера-Мелик, Казбаднн), их действнй я сочинял свои темы, свои ритмы и тембры. Подлинно национальный фольклор Египта, Сирии, Иордании, Ирака<sup>1</sup> я использовал для обрисовки „лышности, цветности“ Востока, для передачи эмоциональных человеческих проявлений персонажеј Мсыра (танец-любви Исмаил — Хатун, Песня старого Мсырского воина, взывавшего к человеколюбию Давида Сасунского). Таким образом, я избежал, мне кажется, противопоставлений фольклорных материалов и гуманизма фольклора не насилував. Более того, для обрисовки захватнического духа Мера-Мелика и его рати я взял не арабскую музыку, а армянскую пародную песню „Браниый клич Мера-Мелика“ (из сборника Сп. Меликяна). Музыкальный ритмотонационный склад этой песни, созданный народом и проверенной веками, должен был позволить мне избежать „сньюминутной“ иллюстративности в изображении военной силы Мера-Мелика»<sup>2</sup>.

Удачна мысль композитора использовать в характеристике тирана Мера-Мелика песнь, запечатлевшую в себе отношение к нему армян. Кроме того, в отношении арабских источников композитор отмечает, что он не ограничивался их «цитированием», но и сам сочинял немало музыки, стараясь основываться на ладовых и формообразующих принципах арабских мугамов, в частности во 2-й картине «Дворец Мера-Мелика» (развернутое импровизационное вступление, а затем быстрый раздел, приближающийся по характеру к быстрой части мугама — гяфу).

Но вернемся к важнейшей и интереснейшей стороне партитуры «Давид Сасунский» — к творческому претворению в ней широких пластов музыки армянского народа. О включении в музыку оперы и балета ряда образцов древнеармянской монодической культуры как интонационных документов «давних времен» уже говорилось ранее.

Касаюсь своих принципов и различных приемов творческого претворения фольклорных источников, Э. Оганесян рассказывает: «В тех случаях, когда я использую в своих сочинениях подлинные народные напевы, мелодии, я стремлюсь отбирать образцы высокой этнографической культуры и возможно глубже вникать в их ладоинтонационный, ритмический строй, в их композиционные особенности. В первых произведениях я считаю необходимым использовать народный первоисточник с максимальной „документальной“ точностью, почти ничего не изменяя в нем. А потом, уже в процессе развития, пытаюсь „вытягивать“ из него всевозможные „продолжения“, изменения

<sup>1</sup> Среди этих фольклорных источников можно назвать «Асуанский танец наездников», «Луксорскую песню», «Бедуинскую балладу», фрагменты арабских мугамов.

<sup>2</sup> Из письма Э. Оганесяна к автору этой книги от 14 августа 1977 г.

в соответствии с теми или иными художественными задачами. Но и тогда, даже при самых свободных переосмыслениях, при включении народных напевов в сложные симфонические построения, я стараюсь не нарушать их духа, характера и стилистических особенностей»<sup>1</sup>.

Партитура Э. Оганесяна насыщена чутко услышанными и творчески претворенными и переосмысленными интонациями армянской древней музыки. Это многочисленные кличи, возгласы, плачи, стенания (вохбы), эпические, героические песни, декламационные песни (твеляц ерг), интонации сказа, славления, ритмоинтонации танцев «Кочари», «Гёндов». Вся эта живая интонационная атмосфера составляет основу собственного музыкального языка автора, на которой он строит свой выразительный тематизм и развернутые, активно симфонизированные формы.

В частности, бросается в глаза высокое мастерство, с которым композитор развивает из небольших лаконичных попевок, своеобразных микротем, большие развернутые мелодические гомофонно-полифонические образования. В этой связи хорошо подмечено М. Рухкян сочетание в музыкальном тематизме оперы-балета «весьма строгих, даже скупых по своим контурам остинатных ритмоинтонационных формул с „раскаленным“ развитием, которому они в конце концов подвергаются... И в результате из скромной архаизированной попевки, нередко звучащей в низком регистре, разворачивается захватывающая вокально-симфоническая и хореографическая картина, исполненная величия действия и подвига»<sup>2</sup>.

В некоторых сходных ситуациях Э. Оганесян использует близкие или родственные «мигрирующие» ритмоинтонации, имеющие определенное образно-смысловое значение. Так, например, сцена «Давид избивает мсырских княжичей» (I акт) и «Давид изгоняет сборщиков дани» представляют собой развитые симфонизированные картины, в основе которых лежат различные модификации ритмоинтонаций известного армянского героического танца «Кочари».

Но под пером Э. Оганесяна, передового советского композитора, вся эта преднамеренная музыкальная «архаика», как и вся образная система эпоса, словно оживает и воспринимается как музыка сегодняшнего дня. Композитору чужды какая-либо стилизация или смакование старины. Все звучит современно, проникнуто живым чувством. Архаические обороты вполне уживаются с приемами и техникой современного композиторского письма. С большим тактом и уместно применяет Э. Оганесян приемы линейности, алеаторики, сонористики.

<sup>1</sup> Из беседы Э. Оганесяна с автором данной книги.

<sup>2</sup> Рухкян М. Давид Сасунский.— Советская музыка, 1977, № 10, с. 29.

политональности, наложения на натуральную диатонику сериальных ходов и т. д. Исходя из той или иной тематической попевки, заимствованной из древнеармянского мелоса, либо оригинальной, созданной в его духе, композитор сочиняет собственные темы, вовлекает их в активный процесс интонационного развития, строит на их основе развернутые драматургически действенные формы.

В древнейших пластах армянской музыки Э. Оганесян сумел услышать, а затем и развить те выразительные элементы, которые сохранили всю силу воздействия и сегодня. В этом огромная заслуга композитора. «Избрав для оперы-балета столь монументальный сюжет, композитор сумел прочесть его глазами современного человека, создал живые характеры и действенные, глубоко впечатляющие ситуации, способные вызвать горячий отклик у нынешнего слушателя,— пишет М. Рухкян.— Автор этого масштабного эпического полотна выступил не только патриотом-интернационалистом, но и, хочется сказать, глубоким исследователем культуры (в частности, культуры Востока) в формах музыкальной летописи, близкой народной драме»<sup>1</sup>.

В партитуре оперы-балета Э. Оганесяна много интересного, свежего, нового. Она содержит превосходные, полифонически развитые хоры, мужественные, полные силы и энергии танцы, развернутые симфонические эпизоды, выразительные вокальные и хореосимфонические номера, патетически приподнятые речитативы и т. д.

Органично сочетает композитор использование традиционных форм оперного и балетного искусства со смелыми поисками новых структур, значительно обогащающих произведение и открывающих новые горизонты и возможности развития жанра. Очень интересно в этом отношении творческое переосмысление традиционных дуэтов и *pas de deux*, адажио-монологов, *pas de trois*, вариаций в их взаимодействии с хором и кордебалетом и т. п. Вместе с тем, конструктивно законченные номера лишены замкнутости, включены в общий процесс музыкально-драматургического симфонизированного движения. Таковы монологи Давида, Мсра-Мелика, песни старой крестьянки, старого арабского воина, дуэты Давида и Хандут, Давида и Мсра-Мелика.

Как и в предыдущих своих музыкально-сценических произведениях, Э. О. Оганесян последовательно и настойчиво подчиняет оперные, балетные формы принципам, а зачастую и структурам сонатно-симфонического и полифонического развития. Для музыкальной обрисовки каждой драматической ситуации, каждого героя Э. Оганесян использует различные, соответствующие им интонационные сферы.

<sup>1</sup> Рухкян М. Давид Сасунский.— Советская музыка, 1977, № 10, с. 27.

В каждой из указанных выше интонационных сфер выкристаллизовываются наиболее типические, выразительные интонационные обороты, попевки, образующие рельефные, сразу же запоминающиеся музыкальные темы, мотивы, приобретающие значение своеобразных лейттем, лейтмотивов и играющие большую роль в музыкальной драматургии. По мере развития музыкально-сценического действия они претерпевают те или иные изменения, модификации (ритмические, гармонические, тембральные). К таким лейттемам прежде всего может быть отнесен ряд тем, связанных с обрисовкой образа армянского народа и его предводителя, легендарного героя Давида Сасунского.

Уже в первых же тактах оперы-балета возникает могучая, волевая тема силы, мужества, героизма армянского народа, сасунцев.

Как ключ выразительны интонационные ходы восходящей кварты и нисходящей септмы (басы струнных и деревянных в октаву и литавры); резкий аккорд фортепиано и арфы глissандо, а затем интонационный взлет и «сасунский каданс» придают этой теме патетически приподнятый, напряженный характер. Впоследствии эта тема в новом облике не раз будет появляться в музыке «Давида Сасунского» и получит наиболее интенсивное интонационное развитие.

Другая, более сдержанная, с гимнической интонацией, так же появляющаяся уже в начале — тема «Славления» («Зохормин»). Третья тема, лирическая, полная поэзии, возникающая в той же картине при появлении Цовинар. После мощного каданса все словно затихает и вступает сначала у соло альтовой флейты, а затем у хора нежная, очень напевная мелодия, сопровождаемая мягкими подголосками. Далее эта тема будет связана с лирическими страницами произведения и, в частности, с образом Хандут («гусаны приводят Хандут»). Близка этой теме и обаятельная тема сасунских невест.

Музыкальный образ Давида Сасунского многозначен и включает широкий круг тем, мотивов, интонаций. Особое значение в нем приобретает энергичная волевая лейттема, в основе которой лежат ритмоинтонации армянского героического танца «Кочари» («Вариации Давида», «Давид избивает мсырских княжичей», «Давид изгоняет сборщиков дани»).

Еще одна героически-призывная, активно ритмованная тема связана с Давидом. В связи с образом главного героя следует отметить и выразительную хоровую тему, которую условно можно назвать темой «бедствия народа».

В «арабском мире» наибольшее значение имеет лейттема, интонационно восходящая к мугаму «Чарчя», связанная, в первую очередь, с его главным запевом и последующими характернейшими секвенционными ходами. В первоначальном виде эта лейттема проводится в картинах: «Мсра-Мелик узнает

о рождении Давида» и «Дворец Мсра-Мелика», но уже здесь она получает большое развитие. В сценах «Нашествие Мсра-Мелика», «Давид и Мсра-Мелик» эта лейттема достигает своего кульминационного звучания.

Одной из примечательных особенностей Э. Оганесяна как художника является то, что в каждом своем крупном сочинении он решает комплекс актуальных, важных социальных, эстетических, творческих проблем. (Причем решает их, как уже говорилось, на различных уровнях — содержания, тематики, выразительных средств.)

Среди них специальный интерес представляют две взаимосвязанные эстетические проблемы, проходящие как лейттема через все творчество композитора и получающие талантливое решение в «Давиде Сасунском». Это соотношение музыки Востока и Запада и взаимодействие фольклора и современного композиторского мастерства с его богатой композиторской техникой. Проблемы эти, разумеется, не новы, их по разному решали композиторы разных времен, направлений, школ. Но до сих пор они остаются актуальными и, более того, приобретают сейчас особое значение.

В зависимости от того, с каких исходных позиций решаются эти вопросы, возникают и различные противоположные концепции. В одном случае — музыкальная культура Востока и музыкальная культура Запада не только различны, но и фатально несовместимы, замкнуты в себе, и любое их соприкосновение ведет якобы к недопустимому искажению каждой из них. Этой архаической «теории несовместимости», отражающей феодальные, буржуазные, расистско-националистические взгляды, противостоит позиция передовых советских и прогрессивных зарубежных композиторов. Они исходят из понимания многообразия национальных, региональных (в том числе и Востока, и Запада) музыкальных культур, их глубокого своеобразия и самобытности, а, вместе с тем, не только возможности, но и необходимости их широких и плодотворных взаимодействий. В этом одно из условий истинного прогресса.

Говоря в этой связи о советской армянской музыкальной культуре, надо в качестве чрезвычайно примечательного примера назвать Арама Хачатуряна, давшего в своем творчестве и в своих высказываниях многочисленные доказательства правильности именно таких интернационалистских позиций и решений этой проблемы. По стопам А. Хачатуряна идет и его ученик Э. Оганесян, в творчестве которого не раз подчеркивались органичные и самые различные формы связей глубинных пластов армянского мелоса с самыми современными методами композиторского мышления, с современной композиторской «техникой». Не случайно, что убедительнейшим доказательством синтеза Восток—Запад в музыке прозвучали в Самар-

канде на Международном музыковедческом симпозиуме (1979) фрагменты из сочинений Э. Оганесяна.

В опере-балете «Давид Сасунский» множество примеров творческого взаимодействия музыки восточной и европейской, взаимодействия фольклорной традиции и профессионального композиторского мышления. Э. Оганесян не только глубоко постигает ладоинтонационные, метроритмические, композиционные особенности народной музыки, но и смело, талантливо претворяет, развивает, переосмысливает их в соответствии со своим замыслом, со своими стилевыми устремлениями. Это в полной мере проявилось в партитуре «Давида Сасунского», отмеченной большим стилевым единством и разнообразием средств.

Здесь прежде всего поражают изобилие и щедрость мелодического дара композитора. Как бы ни была «густотканна» музыкальная фактура, как бы ни была сложна гармония, полифония, яркий, выразительный мелос составляет самую «душу» произведения. Более того, мелодизм оказывает свое воздействие и на другие элементы художественной формы и выразительных средств. Отсюда и поющие гармонии, и мелодическая основа многих гармонических соотношений и самых сложных полифонических построений.

Мелодизм Э. Оганесяна органично, но очень опосредованно связан с различными пластами армянской народной музыки и вместе с тем ярко индивидуален. Одни мелодии Э. Оганесяна имеют ярко выраженную песенную основу, другие приближаются к ариозно-кантиленному, либо речитативно-декламационному стилю. Наряду с плавным, постепенным в своем становлении мелодизмом, немало тем с обостренным или извилистым движением, изобилующих интервальными скачками, а порой даже приближающихся к серийным рядам.

Мелодическое богатство Оганесяна в значительной степени определяется ладоинтонационным многообразием армянской народной музыки.

Важнейшую драматургическую и формообразующую роль в «Давиде Сасунском» выполняет ритм. Активный, действенный, он является сильным импульсом движения, средством нагнетания интонационного напряжения. Э. Оганесян не признает абстрактных ритмоформул, отвлеченных форм ритмодвижений. Каждый ритмический оборот, любая смена ритма в его музыке связаны с тем или иным жизненным явлением, начиная от «эпохальных» ритмов движения масс, битв, празднеств и кончая ритмами «душевных движений» — тревоги, беспокойства, страсти, волнения, покоя. Порой лишь сменой ритмического движения композитор достигает большого драматургического эффекта. В зависимости от образно-драматургической необходимости он свободно использует приемы ритмического варьирования остинато, полиритмии, частой перемены ритмометрического

движения. И за всем этим ритмы армянской народной музыки.

Особый интерес представляют многообразные формы полифонического письма в «Давиде Сасунском». Склонность Э. Оганесяна к полифонии имеет очевидно то основание, что его учителя Г. Егназарян и А. Хачатурян были, в свою очередь, учениками крупнейшего советского полифониста Н. Я. Мяковского. Действительно, это одна из характерных особенностей творческого стиля композитора. С большой творческой свободой и мастерством сочетает Э. Оганесян композиционные формы древнеармянских монодий и современной полифонии. В пассакалии, например, композитор использует подлинно народную мелодию (Мушскую песню), заимствованную из записей Х. С. Кушнарера, сделанных в Нор-Баязете. Обращает внимание множество полифонических многопластовых образований, линейных, многоголосных, полимелодических, перекрестных сочетаний.

Нередко в разных голосах композитор проводит различные варианты (ритмические, интонационные) основных попевок. Широко и очень разнообразно применены в «Давиде Сасунском» различные полиладовые, политональные, политембровые и полиритмические приемы. Различные формы и приемы полифонического письма связаны с общей драматургией произведения и служат действительному раскрытию его содержания.

Говоря об особенностях гармонического языка композитора, следует также подчеркнуть его народно-ладовую диатоническую основу, лежащую как в основе аккордики, так и тонально-гармонических отношений. Композитор часто использует модальную технику, переменные лады, модулирующие гармонические обороты, кварто-квинтовые гармонии, часто без терции или с переменной терцией (создавая эффект нетемперированности).

Свободно владея колористическими средствами гармонии, композитор все же особую склонность проявляет к ее динамической, драматургической функции, создает сильные и компактные гармонические комплексы.

В «Давиде Сасунском» Э. Оганесян блеснул своим владением оркестровыми средствами, «драматургией тембров». В зависимости от драматургической необходимости он обращается к суровым унисонам медных инструментов, громоподобным tutti или, наоборот, трогательным соло деревянных, струнных, к сочетаниям кристально чистых тембров или, наоборот, густых, терпких, диссоциирующих. Усиливают драматизм звучания тембровые контрасты, перепады, огромные нарастания силы звучности путем подключения новых оркестровых групп, тембров, регистров. Большую роль в партитуре оперы-балета играют «героические» трубы, «могучие» ударные. Значение последних особенно велико в трагических, зловещих ситуациях. Напомним

и инфернальные, нагнетающие ужас звуки глиссандирующих литавр соло в картине «Давид в подземелье». Композитор использует целую армию ударных инструментов: тарелки, литавры, там-там, деревянный блок, фруста, бонго, ксилофон, синга, барабан, малый барабан. Как новый и очень современный прием использует композитор своеобразный тембровый эффект «разговорных реплик» хора. Значительна роль оркестра в развитии и столкновении лейтмотивов, трансформации тем, во всей интонационной драматургии произведения.

Опера-балет «Давид Сасунский» впервые была поставлена на сцене Государственного ордена Ленина академического театра оперы и балета имени А. А. Спендиарова (преьера состоялась 6 августа 1976 г.), а несколько позже — на сцене Кремлевского Дворца съездов во время гастролей Театра им. А. А. Спендиарова в 1976 году в Москве. «Давид Сасунский» поставлен как монументальный героический спектакль — тема борьбы свободолюбивого народа с агрессивной вражеской силой определила архитектонику всего спектакля.

Большая и плодотворная работа была проделана постановщиком-балетмейстером, исполнителем главной роли, народным артистом Армянской ССР В. Галстяном, музыкальным руководителем и дирижером народным артистом Армянской ССР Я. Восканяном, хормейстером засл. деят. искусств Армянской ССР Р. Айвазяном, художником Э. Едигаряном и всеми исполнителями. В сценическом воплощении образа Давида Сасунского нашли отражение и пластика народных танцев, и балетная классика, и движения, характерные для современного музыкально-хореографического искусства. В декоративном оформлении использованы мотивы древнеармянской архитектуры, искусства чеканки и т. д.

Постановка оперы-балета «Давид Сасунский» явилась значительным событием советской музыкальной культуры. Общественность и пресса дали высокую оценку новому спектаклю.

«Я с удовольствием слушал новое произведение Эдгара Оганесяна, одного из самых талантливых армянских композиторов. Он проделал большую работу и создал интересное произведение нового типа. Вся музыка корнями связана с народными интонациями, с народными попевками. В то же время она свежая, современная, оригинальная», — писал А. И. Хачатурян<sup>1</sup>. К. Саква подчеркивал, что «оперой-балетом Эдгара Оганесяна „Давид Сасунский“ армянский оперный театр продемонстрировал искусство, полное зрелой мысли и глубокого чувства, смелого поиска и оригинального, национально-самобытного мастерства»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Хачатурян А. Театр добился больших творческих успехов. — Газ. «Коммунист», Ереван, 1976, 17 сентября.

<sup>2</sup> Саква К. Увлекательное вдохновенное искусство. — Газ. «Коммунист» (Ереван), 1976, 6 октября.

Яркое, неординарное произведение искусства нередко рождает споры. Возникли они и в связи с постановкой «Давида Сасунского». Спорили о жанре произведения, о соотношении вокала и хореографии в опере-балете. Можно было бы поспорить и о сценическом воплощении сцены боя Давида с Мсра-Меликом, где, быть может, не хватало масштабности эпоса, а также об использовании сценического пространства. Не исключена возможность и других музыкально-сценических воплощений эпоса: слишком уж велик и многозначен он. Этого не отрицает и сам композитор. Но важно отметить и высоко оценить другое: в музыкальном театре появилось новое талантливое произведение высокой и благородной идеи, создан яркий жизнеутверждающий спектакль, прочно вошедший в репертуар и справедливо отмеченный прессой как значительное явление в советском музыкальном театре.

Осенью 1979 года Э. С. Оганесяну за оперу-балет «Давид Сасунский» была присуждена Государственная премия СССР. В связи с этим председатель Комитета по Ленинским и Государственным премиям в области литературы, искусства и архитектуры при Совете Министров СССР Г. М. Марков отмечал: «Его произведения органично сочетают в себе героику и лирику, яркую эмоциональность и мощный интеллект, они неизменно опираются на богатейшие традиции отечественного и мирового искусства»<sup>1</sup>. А. В. Кожевников писал: «Широкое признание получила музыка народного артиста Армянской ССР Эдгара Оганесяна. Это — искусство, полное зрелой мысли и глубокого чувства, смелого поиска и самобытного мастерства... Оганесян воплотил здесь глубинные пласты народной души, подчеркнув патриотические мотивы армянского эпоса»<sup>2</sup>.

Создавая оперу-балет «Давид Сасунский», Э. Оганесян решил ее идейную концепцию, сюжетно-тематическую, жанровую, стилевую проблематику в русле одного из основных направлений армянского музыкального театра («Алмаст» А. Спендиарова, «Давид Сасунский» А. Степаняна, «Давид Бек» А. Тиграняна, «Спартак» А. Хачатуряна и др.) и всего советского многонационального музыкально-сценического искусства, неизменно обращавшегося и обращающегося к народному героическому эпосу. Эта линия, идущая еще от Глинки, Бородина, Мусоргского, получила в наше время в советском оперном и балетном творчестве особенно плодотворное, интересное и многообразное развитие. И, может быть, в произведениях эпико-героического, как и историко-революционного жанра, проявились с наиболь-

<sup>1</sup> Творить для народа. Беседа с Г. М. Марковым.— Правда, 1979, 7 ноября.

<sup>2</sup> Кожевников В. Идейность, народность, гуманизм.— Известия, 1979, 8 ноября.

шей силой новаторские, прогрессивные черты нашего искусства, отображение жизни, борьбы, идеалов народа.

Будучи органически связан с этой важной областью советского музыкально-театрального искусства, Э. Оганесян внес в нее оперой-балетом «Давид Сасунский» ценный и ярко индивидуальный вклад.

Поистине безграничны были интересы Горького — великого пролетарского писателя, поэта, гениального драматурга, выдающегося общественного, революционного деятеля, зачинателя социалистического реализма в литературе. Алексей Максимович преклонялся перед чудодейственной могучей силой искусства и в особенности музыки, начиная от народных песен и кончая высокими образцами музыкальной классики. Музыка неизменно сопровождала жизнь Горького, занимала большое место в его творениях. Думается, что понятия музыкальности, симфонизма имеют прямое отношение к его поэзии, драматургии, становлению художественной формы, языку.

Горький был близок со многими музыкантами. Многолетние дружеские отношения связывали его с классиком армянской музыки, выдающимся композитором-«востокопевцем» талантливым дирижером Александром Афанасьевичем Спендиаровым. Поэзия, литература, театр всегда были близки Спендиарову, активно входили в его творчество, а проблема взаимодействия слова и музыки неизменно была в центре его внимания. В своих сочинениях композитор не раз обращался к текстам Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Голенищева-Кутузова, Мая, Фета, Чехова, Х. Абовяна, А. Цатуряна, других поэтов и писателей.

Дружеские, творческие связи, встречи, переписка Спендиарова и Горького продолжались более четверти века с 1902 по 1928 гг. Спендиаров создал два произведения на тексты Горького, написал интересные воспоминания о нем, содержащие ряд ценных и малоизвестных сведений о личности, характере, склонностях писателя<sup>1</sup>.

Первая встреча Спендиарова с Горьким состоялась летом 1902 года в Крыму. Как известно, композитор долгие годы жил в Ялте. Его дом посещали многие писатели, художники, музы-

<sup>1</sup> Спендиаров А. Воспоминания о Горьком. Рукопись.—Музей литературы и искусств АрмССР (Архив Спендиарова). Впервые опубликована (с сокращениями) в журнале «Музыка и революция», 1928, № 4. Далее цитируем без указания источника.

канты. Здесь постоянно звучала музыка, читались стихи. Дом Спендиарова был одним из культурных очагов Крыма.

Летом 1902 года А. М. Горький вместе с женой и сыном Максимом жил в Крыму, вблизи от Ялты, в имении Токмаковых Оленз. Как вспоминает Спендиаров, приезд Горького в Крым вызвал большой интерес, всем хотелось увидеть «писателя — выходца из народа и революционера». Тогда и состоялось личное знакомство писателя и композитора. По предложению врача и певца Юрия Алексина Спендиаров навестил писателя в Олензе. В приемной было много посетителей: студенты, писатели, революционеры, приезжавшие из различных мест России. Горький пригласил Спендиарова в свой кабинет. Из окна кабинета открывался вид на море, которое в этот час было совершенно спокойным. «Я не люблю такое море, — сказал Горький (по воспоминаниям Спендиарова), — бушующее — оно мне больше по душе.»

О своих встречах с Алексеем Максимовичем композитор пишет: «Его радушие хозяина не имело границ... В то время Ялта была средоточием литературных и музыкальных сил. Лев Толстой в Гаспре, Чехов в Ялте, Шаляпин целые дни проводил у Горького. Рахманинов, Леонид Андреев, Телешев, Бунин, Шмелев, Скиталец, да разве упомянуть всех, кого я встречал у Горького. Я сам бывал у него часто, и Горький бывал у меня в Ялте, где я жил в доме отца.»

Уже при первой встрече со Спендиаровым Горький предложил ему в качестве поэтической основы для музыкального произведения свое стихотворение «Рыбак и Фея». «„Вот знаете, — сказал Алексей Максимович, — не пишу я стихов... Как Пушкин не напишешь, а писать хуже — значит оскорблять его память. Пушкин за всех поэтов русских вперед на двести лет написал!.. И все же согрешил стихом... Написал поэму «Рыбак и Фея»... Может Вам для музыки пригодится"... Я взял. Понравилось...»

С большим увлечением Спендиаров приступил к работе над балладой для баса с оркестром «Рыбак и Фея». Вскоре это сочинение было уже готово, и композитор написал Горькому: «Многоуважаемый Алексей Максимович, одновременно с этим письмом посылаю Вам партитуру и клавирауцуг моей баллады, написанные на Ваше стихотворение... Еще раз сердечно благодарю Вас за то, что Вы дали мне случай написать лучшее из моих сочинений, которое поэтому я и позволил себе посвятить Вам. Искренне преданный Вам Ал. Спендиаров»<sup>1</sup>.

Стихотворение «Рыбак и Фея», публиковавшееся также под названием «Легенда о Марко». «Валашская сказка», входит в сказку Горького «О маленькой Фее и молодом чабане» (1892).

<sup>1</sup> Письмо Спендиарова к Горькому (1903). — *Спендиаров А. Письма*. Ереван, 1962, с. 57.

Подобно «Песне о буревестнике», «Песне о соколе» и другим романтическим произведениям, созданным Горьким в эти годы, «Рыбак и Фея» воспекает «горячее сердце», дерзание и порыв. Любовь рыбака Марко к рыбке-фее аллегорически трактуется поэтом как протест против мещанства и эгоизма. Специально для Спендиарова Горький переработал это произведение, добавив в него, в частности, последние, обличительные строки.

В развернутой балладе Спендиаров с большим мастерством и художественным вкусом передает многообразные стороны горьковской сказки: и живописную картину природы, и прекрасную рыбку-фею, и образ отважного юноши Марко. Вслед за поэтом композитор стремится воспеть «безумство храбрых». В соответствии с повествовательным характером стихотворения и обусловленной сюжетом частой сменой образов, композитор обратился к сквозной балладной форме, состоящей из нескольких разделов. Вместе с тем он достиг художественной цельности произведения, внутреннего единства, пронизав его сквозным музыкально-тематическим развитием. Центральные образы — Марко, Фея, Рассказчик — имеют свои лейтмотивы.

Народно-эпический характер повествования подчеркивается уже в самом начале введением образа сказителя, интонациями сказа, «бородинским» октавным изложением (дублировка вокальной партии альтами и виолончелями). Рассказ сказителя словно оживает. Перед слушателем проходит цепь связанных между собой и служащих раскрытию замысла образов: здесь и воды Дуная, выразительно обрисованные волюобразными фигурациями струнных, арпеджио арфы, и гибкая, грациозная рыбка-фея, то бьющаяся в сетях рыбака («трепетные» тремоло струнных), то беззаботно резвящаяся в водах Дуная и смехом чарующая Марко (гибкие фразы гобоя). Здесь и центральный герой баллады — смелый, пылкий юноша Марко.

Музыкальная характеристика Марко начинается с первого упоминания о нем в тексте («Но был с ними юноша Марко...»). Уже здесь Марко обрисован героической мужественной темой (*Adagio marziale*), канонически имитируемой валторной в сопровождении энергичных унисонных ходов струнных басов, фагота и маркированных ударами литавр. Развиваясь, эта тема проходит через всю балладу. Другой музыкальный материал, характеризующий Марко (на слова «И дни ходит Марко, и ночи в лесу над рекою Дунаем, все ищет, все стонет: „Где Фея?“» А волны смеются в ответ: „Не знаем, не знаем“»), основана на своеобразно претворенных интонациях народной песни «У ворот, ворот, ворот, ворот батюшкиных». Сюжетная кульминация баллады, где рассказчик повествует о том, как Марко гневно кричал волнам «Вы лжете! Вы сами играете с исю...» — и бросился в волны Дуная, чтобы найти свою Фею, вызывает ассоциации с драматическими оперными сценами (драматиче-

ская речитация, взволнованные тремоло, сильные нагнетания и срывы звучности в оркестре).

Основная мысль баллады сжато изложена в финале, где соответственно идее стихотворения Горького противопоставлены друг другу образы смелого «горячего сердцем Марко» — «О Марко хоть песня осталась!» (вновь и еще более героично звучит музыкальная тема юноши) и гневно обличаемого бездуховного мещанства — «А вы на земле проживаете, как черви слепые живут. Ни сказа про вас не расскажут, ни песен про вас не споют. Нет!» Рокошущее тремоло струнных, выдержанные звуки медных, зловещее гудение тарелки, резкие аккорды на выкрике «нет!» придают этим заключительным словам особую, обличающую язвительность.

Смело раздвигает Спендиаров в этом произведении рамки камерной музыки, насыщая ее публицистической остротой, приближая по масштабам к симфоническим и оперным формам.

В письме к Аренскому уже в 1904 году Спендиаров писал: «М. Горький, с которым я ехал на пароходе в Ялту, подтвердил, что Шаляпин будет петь в Москве (несколько раз) мою балладу и конечно я поеду его слушать; и о том, когда и где будет ее петь, Горький обещал меня известить. На будущей неделе я думаю устроить у себя музыкальный вечер, на который приглашу М. Горького... Горький очень сожалеет, что не застал тебя в Ялте; он, по его словам, большой поклонник твоей музыки». Вскоре баллада «Рыбак и Фея» была исполнена в Петербурге, в Народном доме и на знаменитых концертах Павловского вокзала.

В том же 1902 году Алексей Максимович особенно интенсивно работал над пьесой «Дачники». Эта пьеса, — по словам Горького, — о той части русской интеллигенции, которая «достигнув известной высоты социального положения, потеряла связь с народом — родным ей по крови, забыла о его интересах, о необходимости расширить жизнь для него... И многие из интеллигенции идут за мещанами в темные углы мистической или иной философии — все равно куда, лишь бы спрятаться». Этой реакционной интеллигенции Горький противопоставлял другую, стремящуюся к повому, к прогрессу.

Обличительное начало пьесы было столь сильным, что каждое ее представление приобретало значение политической демонстрации. «Такого спектакля, как „Дачники“, — писал А. Сребров, — я никогда не видел: спектакль-демонстрация, спектакль-схватка двух политических партий. С одной стороны, нищета, символисты, нововременцы, весь правый лагерь литературы, с другой — Горький»<sup>1</sup>. Во время представления пьесы в Киеве 5 февраля 1905 года публика требовала освобождения Горького из Петропавловской крепости, раздавались возгласы:

<sup>1</sup> Среброва А. Времена и люди. М., 1955, с. 95—96.

«Да здравствует свобода!», «Долой самодержавие!» Как и «Мещане», «Дачники» были запрещены цензурой.

Уже самый факт обращения Спендиарова к пьесе Горького был демонстративен и свидетельствовал о его передовых взглядах. Композитор хорошо знал эту пьесу. В знак своего восхищения личностью и творчеством Горького, он написал мелодекламацию «Эдельвейс» в сопровождении оркестра, на стихи Калерии из пьесы «Дачники» (закончена в 1911 году, инструментована в начале 1912 года). Первой исполнительницей ее была М. А. Ведринская, которой и посвящено это произведение. Туманные, отрешенные от «грубой реальности» поэтические излияния Калерии о «страждущих людях» и «холодной красоте природы» (конец I действия) Спендиаров прочел по-своему, подчеркнув близкую для него тему сострадания к людям. Образно рисует композитор скованные вечным льдом вершины Альп, передает царящее здесь «холодное безмолвие». Медленно следуют друг за другом выдержанные по целому такту аккорды далеких тональностей. Стаккатированные гармонические фигуры в верхнем регистре как бы создают впечатление бескрайнего небосвода, мерцающего отблеском звезд.

Этому бесстрастно-холодному музыкальному пейзажу, трижды возникающему на протяжении всего произведения, противостоит полная экспрессивная музыка, воплощающая образ человека, «многозвучную музыку жизни земной», где «тревожно волнуясь растет и страдает усталый владыка равнин — человек». Стремительно сменяют друг друга горестные возгласы, подчеркнутый акцентом аккорд («стон»), звонко взлетающие по ступеням хроматической гаммы альтерированные аккорды («смех»), резко оборванные (sf) диссонирующие тремолы («крики ярости»), томные арфообразные арпеджио («шепот любви»). Нежно, печально звучит лейтмотив Эдельвейса, мягко повторяемый в разных голосах.

Но как будто затем, чтоб кому-то сказать  
О несчастьях земли и о муках усталых людей,  
У подножия льдов, в царстве вечно немой тишины,  
Одиноко растет грустный горный цветок Эдельвейс.

И снова в музыке встает картина бесстрастной природы...

Общение с великим пролетарским писателем имело большое значение для творческой биографии Спендиарова. Высокий гуманизм, свободолюбивые идеи Горького, революционная романтика и подлинная народность его произведений, созданные им образы самоотверженных борцов за счастье и свободу человечества, идея дружбы и братства народов — все это не могло не оказать определенного влияния на формирование мировоззрения, эстетических взглядов композитора, не могло не усилить звучание гражданственности и публицистичности в его творчестве.

В то время, когда реакционная печать и критика преследовали великого пролетарского писателя, цензура запрещала его произведения, а имя Горького было исключено из списков членов Академии наук, именно в это время Спендиаров был среди тех передовых деятелей культуры, которые не только гордились своей дружбой с «буревестником революции», но и смело выступали в его защиту, способствовали распространению его произведений. В 1902—1904 годах в Ялте состоялся ряд концертов в пользу студенчества. Одним из организаторов их был Спендиаров. По воспоминаниям А. Б. Гольденвейзера, часть сборов от этих концертов была передана негласно Горькому (для использования в революционных целях).

В своих воспоминаниях Спендиаров с восхищением говорит о гуманизме Горького, отмечает его удивительную простоту, исключительное обаяние. «Он был человекоискателем, — писал Спендиаров. — В каждом человеке он искал человека. И если не удавалось найти, поражался. И снова и снова искал. Открыть залежи человека — вот была радость для него». Спендиаров подчеркивал страстную любовь Горького к искусству. «Его детство и юность, — писал композитор, — прошли без возможности наслаждения живописью, скульптурой, музыкой. Но у него было прирожденное чувство красоты... Он развивал как-то мысль, что все предметы быта — мебель, утварь, посуда, платье — должны быть напоены искусством. — „Ведь даже дикари... старались каждой вещичке... придать художественный вид... Тогда искусство было для всех. Насколько же мы беднее, если у нас искусство — это роскошь, привилегия богатых и знатных“». Музыку Алексей Максимович страшно любил. По его просьбе, приглашая его к себе, всегда устраивал концерты. Раз устроил квартетный вечер из солистов симфонического оркестра в Ялте. Этот вечер более всего понравился Горькому. А из квартетов более всего квартеты Бетховена<sup>1</sup>. Вообще классиков Горький предпочитал. У себя тоже он устраивал немало музыкальных вечеров, на которых охотно певал и Шаляпин.

Мысли Горького о народе, как главном творце всех материальных и духовных ценностей, о народности искусства были близки Спендиарову. Эти мысли перекликались с идеями Римского-Корсакова (учителя Спендиарова), с его собственными взглядами и симпатиями, укрепляли демократические, реалистические тенденции в творчестве композитора, помогали ему противостоять распространенным в то время декадентским разновидностям теории «чистого искусства».

Встречи и беседы с Горьким, обращение к его произведениям несомненно способствовали расширению и углублению со-

---

<sup>1</sup> Небезынтересно привести программу упомянутого выше концерта: Бетховен — квартет до минор, Бородин — квартет ре минор, Чайковский — квартет ре минор (*Andante cantabile*), Аренский — Фортепианное трио.

держания творчества Спендиарова. Не случайно, что сразу же после баллады «Рыбак и Фея» в творчество Спендиарова входят новые темы. Одно за другим стали появляться его сочинения, в которых запечатлены его размышления о жизни, стремление найти ответ на сложные вопросы социального бытия, искания справедливости и истины, произведения, проникнутые верой в будущее. Композитор обращается к поэтической, философской и гражданской лирике, к геронко-патриотическим, освободительным темам<sup>1</sup>.

Материалы о связях Горького и Спендиарова собраны еще не полностью. К сожалению, мы не располагаем соответствующими сведениями, но можем предположить, что в беседах, а возможно и в письмах Горького и Спендиарова затрагивались темы, связанные с армянской культурой<sup>2</sup>. Это тем более вероятно, что Горький, всегда проявлявший живой интерес к жизни, истории, литературе и искусству различных народов, не только интересовался Арменией, но и немало сделал для развития ее культуры: еще в конце 90-х годов прошлого века Горький писал о высоких нравственных и душевных качествах простых людей Армении, встречался и переписывался с армянскими писателями. Красноречивы в этом отношении известные факты: издание в 1916 году по инициативе Горького и под его редакцией сборника произведений армянских писателей и составление по его совету В. Брюсовым сборника «Армянская поэзия». Октябрьскую революцию Спендиаров принял всем сердцем; он сразу же встал в первые годы строителей молодой советской музыкальной культуры. И в этом, быть может, тоже проявилась его дружба и близость с революционным, пролетарским писателем.

Уже после Великой Октябрьской революции Горький бывал в Советской Армении. В своих путевых заметках он с восхищением писал о расцветающей жизни молодой республики, с истинным поэтическим вдохновением описал армянские народные танцы. Так, в героических плясках сасунцев он подчеркивал присущие им мужественную силу, их коллективный характер. «Они идут плечо с плечом, держа за спинами руки друг друга.

<sup>1</sup> Назовем в этой связи некоторые сочинения Спендиарова: элегия «Несжатая полоса» (сл. Некрасова, 1902) для баса, хора и оркестра; ариозо для голоса и фортепиано «В ожидании» (сл. Голенничева-Кутузова, 1904); романс «Озмандия» (сл. Шелли, 1904); кантата «Памяти В. В. Стасова» для хора с сопровождением фортепиано (1907); «Три пальмы» — симфоническая картина для большого оркестра (на сл. Лермонтова, 1905); «Туда, туда на поле чести» — героическая песня для тенора с оркестром (по мотивам романа Х. Абовяна «Раны Армении», 1914); «К Армении» — концертная ария для баритона с оркестром (сл. О. Ованесяна, 1915) и, наконец, опера «Алмаст» (по поэме О. Туманяна «Взятие Тмкаберта», 1916—1918).

<sup>2</sup> Уместно напомнить, что Спендиаров постоянно держал друга-писателя в курсе своих творческих дел. Так, например, в 1921 г. (23 марта) в письме к А. М. Горькому читаем: «Пишу оперу на сюжет армянского поэта О. Туманяна по либретто поэтессы С. Парнок».

Они — единое тело, движимое единой изумительной ритмически действующей силой. Это тело свертывается в круг, в спираль, разворачивается в прямую линию, строит разнообразные кривые; идеальность ритма, легкость и плавность построения фигур все более укрепляют чарующую иллюзию единства». Говоря же об армянских женских танцах, Горький указывает на свойственные им грацию, изящество, большую образность и элементы театрализации. «Не менее оригинально и так же обаятельно красиво танцевали женщины, одетые тоже по-восточному ярко и цветисто, — вспоминает он. — Танцем они показывали, как причесывают волосы, красят лицо, кормят птицу, прядут, — и снова все мы были очарованы изумительной ритмичностью их движений, красотой жестов»<sup>1</sup>. В 1928 году (29 и 30 марта) в столице Армении Ереване на торжественном концерте, посвященном 35-летию литературной деятельности Горького, симфонический оркестр под управлением Спендиарова исполнил увертюру Бетховена «Эгмонт» и балладу «Рыбак и Фея». Это было последнее выступление Спендиарова. 7 мая его не стало. Летом того же года Алексей Максимович приехал в Армению. Глубоко скорбя о кончине Спендиарова, в разговоре с армянскими музыкантами, он сказал: «У вас был замечательный талантливый композитор!»

В архиве Спендиарова (Музей литературы и искусства Министерства культуры Армянской ССР в Ереване), наряду с другими материалами, свидетельствующими о связях великого русского пролетарского писателя и классика армянской музыки, хранятся фотография Горького с дарственной надписью «На память Александру Афанасьевичу Спендиарову. М. Горький» и книга «Мещане» с авторской надписью «Талантливому автору „Песни о Фее“ Александру Афанасьевичу Спендиарову на память М. Горький».

Взаимосвязи Горького и Спендиарова представляют большой интерес во многих отношениях. Это небольшая, но знаменательная глава из истории русско-армянских культурных связей, содержательнейшая страница в богатой летописи союза музыки и литературы. Наконец, это свидетельство дружбы, взаимного уважения двух замечательных людей — очень разных, но в чем-то и близких друг другу. Оба преклонялись перед гением и душевной красотой народа, оба мечтали видеть человека свободным и счастливым, оба понимали великое воспитательное, этическое назначение искусства. Наконец, оба сочетали любовь к своей стране с высоким чувством интернационализма.

<sup>1</sup> Горький М. Собр. соч., Т. 17. М., 1952, с. 137—138.

## Б. В. АСАФЬЕВ О МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ НАРОДОВ СССР

Советское музыкознание вписало новую главу в историю науки о музыке, обогатив ее новыми оригинальными теориями, идеями, новой методологией. Важнейшим завоеванием советского музыкознания явилось применение к анализу музыкально-исторических и теоретических явлений марксистско-ленинской теории и методологии. И в этом, прежде всего, его историческое значение; благодаря этому перед ним раскрылись широчайшие горизонты и перспективы подлинно научного познания.

Каждая наука обязана хранить имена тех, кто создает и развивает ее. Среди них и скромные труженики, без которых немислимо ни один эксперимент, ни одна лабораторная работа, немислимо накопление материалов, фактов. Среди них — исследователи, открывающие новые области в науке, крупные ученые, предугадывающие новые, наиболее прогрессивные пути, направления, методы научного поиска, оказывающие своей деятельностью, своими идеями, своей личностью всестороннее воздействие на развитие науки, способствующие ее прогрессу. В музыкознании XX века такой личностью явился Б. В. Асафьев — выдающийся советский ученый, известный композитор, видный музыкально-общественный деятель, первый и до сих пор пока единственный представитель музыкаведческой науки — действительный член Академии наук СССР.

Глубокий мыслитель, замечательный знаток и ценитель искусства, историк и теоретик музыки, человек широчайшей эрудиции, смелых и оригинальных идей, он внес огромный и неограниченный вклад в строительство советской музыкальной культуры, в развитие науки о музыке. Своей многосторонней деятельностью, своими идеями, всей своей личностью он оказал громадное прогрессивное воздействие на развитие музыкознания XX века, а созданная им «асафьевская школа» приобрела известность во всем мире.

Б. В. Асафьев был среди тех, кто не прятался за мертвые академические догмы, а смело, страстно и увлеченно искал новых путей в музыке. С каждым годом, с каждой новой

работой все яснее и яснее вырисовывалась широкая и прогрессивная асафьевская концепция музыкального искусства, основанная на живом ощущении современности, понимании громадного идейного значения музыки, на верности классическому наследию и признании основополагающей роли народного творчества.

Выступая против рутины, схоластики в музыкознании, Б. В. Асафьев самозабвенно боролся за живое творческое понимание музыки как своеобразной формы общественного сознания, художественного отражения действительности, как интонационного выражения мыслей и чувств человека.

Асафьев не был кабинетным ученым, он горячо откликался на многообразные явления современной советской и зарубежной музыкальной жизни, неустанно вел пропаганду музыкальных знаний в широких массах трудящихся. Огромные знания, необычайно творческий подход к явлениям искусства, новизна, смелость и дискуссионность выдвигаемых положений, умение увидеть и поддержать новое, молодое, наконец сама личность Бориса Владимировича были той притягательной силой, которая привлекала к нему все живое и творческое в музыке.

Рассматривая каждое явление исторически, Асафьев чрезвычайно любил «сквозные» темы в музыкознании, связанные с изучением эволюции того или иного жанра, той или иной проблемы, литературной традиции. Своими трудами он неизменно будил мысль, прививал любовь к музыкальной классике, и особенно к русской классической музыке, вводил в круг явлений современного искусства. Исключительная широта знаний и интересов Асафьева, его замечательная память общеизвестны. Почти невозможно перечислить темы, на которые он откликался мыслью исследователя, пером публициста.

Замечательный музыкант, Б. В. Асафьев в совершенстве владел искусством чтения с листа труднейших партитур. Ему удавалось на рояле создавать полное впечатление звучания оркестра, хора, передавать «интонационную драматургию» опер. Кстати, этот термин, прочно вошедший в музыкознание, был предложен именно Асафьевым. Понятие драматургии Асафьев трактовал очень широко. Он соотносил ее с самой диалектикой жизни, с присущими ей борьбой, конфликтами, развитием, противоречиями. Он связывал ее с процессом творчества, с его действительностью, внутренней логикой, способностью подчинить все элементы раскрытию главной идеи. Он видел ее в полнокровной, кипучей и активной «жизни» мыслей, художественных образов. При этом понятие драматургии Асафьев распространял и на музыковедческий труд, считал, что и любая форма музыковедческого труда (исследование, доклад, лекция, выступление и т. д.) должна иметь свою «драматургию» — «экспозицию» и «завязку» основных мыслей, развитие, «разработку» их, выводы, «развязку», основной и побочный, фоно-

вый материал, частные и генеральные кульминации и подходы к ним. Работы самого Асафьева — пример блестящего владения этой научной и литературной «драматургией».

Строгий, непримиримый ко всему поверхностному, Борис Владимирович боролся за подлинно научный метод анализа музыкальных явлений. Ему претили голый «технизм», пассивная описательность, самодавящая констатация тех или иных элементов формы, эмпиризм и формализм в подходе к изучению музыкальных произведений. В равной мере он возмущался пустой болтовней о музыке, голословными концепциями, вульгарно-социологическим упрощенчеством. Все более глубоко овладевая марксистско-ленинским методом в музыковедении, Асафьев рассматривал каждое явление музыкального искусства в единстве содержания и формы, замысла и воплощения, в неразрывной связи с общественно-историческими условиями.

Музыкальные явления Асафьев рассматривал в связи с гражданской историей, социологией, социальной психологией, философией, эстетикой, общественной мыслью, смежными видами литературы и искусства. Эти широкие связи, проводимые очень тонко и глубоко, помогли ему овладеть марксистской методологией в музыковедении, поднять музыковедение на уровень подлинной гуманитарной науки.

Б. В. Асафьев не терпел бесстрастного отношения к изучаемому предмету. В свои исследования он вкладывал всего себя, свою увлеченность, свои взгляды, симпатии и антипатии, он защищал, утверждал одно и отвергал другое, он умел увлекаться и увлекать своих учеников, читателей и даже оппонентов. «Этот ученый идет к марксистскому музыковедению с боями», — писал А. В. Луначарский.

Внимательно и глубоко заинтересованно следил Асафьев за развитием советского музыкального творчества. Считая, что одним из необходимых условий успешного развития советской музыки является многообразие творческих индивидуальностей, он по достоинству оценивал композиторов, совершенно различных по своему характеру: Н. Мясковского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, Т. Хренникова.

В суровые дни Великой Отечественной войны Б. В. Асафьев находился в осажденном Ленинграде. Прекрасный город, о котором так восторженно писал Асафьев в своих «Симфонических этюдах», был окружен несколькими кольцами смерти. Ослабевший, больной, в нетопленном помещении, при свете коптилки он неустанно работал, творил, создавая патристические песни для фронта, оперы, балеты, симфонические и камерные сочинения. В эти дни писал он свои многие замечательные статьи, исследования, раскрывающие величие, гуманизм, реалистичность и подлинную народность классических традиций русской музыки.

Высокий патриотизм гражданина, ученого и художника проявил в эти дни Б. В. Асафьев.

Взволнованно, с огромной верой и убежденностью в нашей будущей победе говорил он о героизме и патриотизме советского народа. «Ведь не случайно же, — восклицал он, — что в искусстве народов нашей родины такое большое значение всегда имели патриотические, освободительные тенденции. Непобедимую силу видел Асафьев в братской дружбе, связывающей народы Советского Союза. Он никогда не пропускал случая, чтобы обратить внимание на эту исторически сложившуюся и ставшую особенно прочной в условиях советской действительности дружбу.

Каждому, кто знал Б. В. Асафьева, общался с ним, читал его труды, он представляется истинным певцом России, влюбленным в родную природу, в русскую культуру. Это был ученый, художник-патриот в самом высоком и благородном смысле слова, и трудно назвать личность, которая могла бы сравниться с ним по всеобъемлющей широте охвата отечественной художественной культуры, по вдохновенному описанию родной музыкальной культуры от древнейших времен и до наших дней.

Все это хорошо известно. Но есть и другая, менее известная, но не менее важная, приобретающая особое воспитательное значение сторона мировоззрения, интересов, взглядов Асафьева — человека, гражданина, ученого, художника. Это асафьевский интернационализм, его уважение и любовь к другим народам, живой интерес к их истории, быту, культуре. Художественную культуру каждой страны, в том числе и России, он рассматривал во всем своеобразии национальных особенностей, но вместе с тем и в широкой исторической перспективе, в межнациональных, международных связях.

Музыка многих стран получила в работах Б. В. Асафьева талантливое и поистине вдохновенное истолкование. Причем Асафьев не только глубоко познавал, но буквально сживался с той или иной художественной культурой, ибо постигал ее во всех тончайших и глубинных связях и опосредованиях со всей историей и жизнью страны. Он обладал поразительным умением и даром представлять облик той или иной страны через ее музыку, через ее интонации. Понятие интонационный язык эпохи, выдвинутое Асафьевым, было для него не отвлеченно-аморфное, а связанное со многими конкретизирующими определениями, в частности, национальными, классовыми.

Создать, например, асафьевскую книгу о Гринге можно было лишь глубоко зная норвежскую музыку, ее интонационный строй, чутко ощущая и представляя себе природу, быт, нравы, литературу этой жемчужины Скандинавии. Создать балеты «Пламя Парижа» и «Утраченные иллюзии» можно было обладая лишь поистине энциклопедическими познаниями в области

истории, художественной культуры, музыки Франции и ощущая их как свои.

Автору этих строк повезло увидеть Асафьева в процессе его работы над изучением музыкальной культуры Италии эпохи Рисорджименто. Кажется, не было ни одной книги по истории и культуре Италии (на всех языках), ни одного сборника народных песен, ни одного поэтического и музыкального произведения, не включенных в круг его знания. Естественно, что этот пламенный и стойкий интерес к национальным культурам по-новому проявился в отношении Бориса Владимировича к музыке народов СССР.

Асафьев и музыка народов Советского Союза — тема широкая и еще не изученная. Здесь много белых пятен. Я привлек внимание лишь к некоторым ее сторонам, лишь к некоторым ее материалам, связанным с Советским Востоком, в основном с Закавказьем, отчасти Средней Азией и Северным Кавказом. Кстати, это и часть большой темы — Асафьев и Восток.

Ученый с громадным интересом относился к Востоку и к его культуре. Причем это было не эстетствующее смакование экзотики, взгляд сверху вниз, с европоцентристских позиций, но стремление глубоко понять жизнь и культуру народов Востока во всем своеобразие и богатстве (стремление, которое всегда отличало передовых людей России). Асафьев был истинным «романтиком Востока», его отношение к нему было овеяно подлинной поэтичностью и каким-то лирически-интимным чувством. Он восхищался художественными сокровищами, красотами природы Кавказа, сильными, мужественными, вольнолюбивыми характерами, изумлялся сложнейшим перипетиям его многовековой истории, богатством его культуры. Всегда охотно обращаясь к историко-культурным связям, сравнениям по аналогии или контрасту, Асафьев и здесь любил сопоставлять прошлое и настоящее, по достоинству оценивая достижения народов Востока, раскрепощенных и возрожденных к новой жизни Великим Октябрем. Высоко оценивал он значение смотров искусства народов СССР в Москве.

Культуру различных стран Асафьев познавал самыми различными путями: чтением, знакомством с материальной и художественной культурой, изучением фольклора, композиторского творчества, личными контактами. Несколько раз он путешествовал по Закавказью, был в Грузии, на Кавказском побережье Черного моря, в Армении, а также на Северном Кавказе. С любовью вспоминал он об Эльбрусе, горских аулах, Черном море, об Арарате и озере Севан, быте, памятниках древней культуры и пафосе нового в жизни народов, и, конечно же, об их музыке. Здесь были и наблюдения тонкого художника, и широкие обобщения исследователя, историка, мыслителя. И здесь возникали типично асафьевские, очень уместные литературные, художест-

венные ассоциации с Лермонтовым, Пушкиным, Айвазовским, с «русской музыкой о Востоке».

С юных лет возник и сохранился на протяжении всей жизни интерес Б. В. Асафьева к истории и культуре армянского народа. Высказывания Б. В. Асафьева об Армении запечатлены в памяти его современников, друзей, учеников и коллег, в периодической печати и отдельных исследованиях и, наконец, в написанных им незадолго до смерти нескольких очерках, посвященных Армении.

Проникновенные, интереснейшие страницы посвятил Б. В. Асафьев воспоминаниям о своих встречах со Спендиаровым в «стасовских кругах», в «потных магазинах, этих музыкальных клубах бывшего Петербурга»<sup>1</sup>, и особенно на репетиции симфонической картины Спендиарова «Три пальмы» в зале Дворянского собрания в Петербурге в 1905 г. Воспоминания Б. В. Асафьева сохранили для нас ценные сведения о личности Спендиарова, о его интересах, они помогают правильному пониманию замысла некоторых сочинений композитора. Так, например, уже о ранних романсах Спендиарова он писал как о произведениях, пленивших его «своей свежестью и ароматом „лирики с непривычной стези“, хотя с внушениями корсаковской музыки, но с национальным колоритом, уже обещавшим дальнейший расцвет».

По собственному признанию Б. В. Асафьева, Спендиаров внушил ему глубокую приязнь к тогда еще неведомой ему Армении, «к ее серьезному, трудолюбивому народу, чья история — древняя и величавая — история жизненной выдержки и долготерпения». Спендиаров рассказывал ему и «о древнеармянском религиозном мелосе и о красоте народных любовных и колыбельных песен».

Юношеское романтически восторженное влечение Б. В. Асафьева к Армении со временем, и особенно в советские годы, сменилось серьезным изучением закавказской, в том числе и армянской культуры, глубокими раздумьями о ее судьбах и историческом значении. Б. В. Асафьев не раз восторженно отзывался о поэзии О. Туманяна, А. Исаакяна, о драматических повестях Ширванзаде, о древнеармянской гравюре и архитектуре, о произведениях М. Сарьяна. Особенно пленяли его хоры Комитаса. Б. В. Асафьев сумел почувствовать их глубокое своеобразие, народность и национальную самобытность. Он любил, в частности, приводить хоры Комитаса как пример глубоко жизненной и народной основы полифонического письма.

В 1935 году Б. В. Асафьев совершил поездку в Армению, впечатлениям от которой посвящены его очерки: «Моя дорогая Армения», «Арагат и Ереван», «Баш-Гарни», «Дорога в Гехарт-

<sup>1</sup> Как эти, так и последующие цитаты (за исключением отмеченных особо) заимствованы из кн.: Асафьев Б. Очерки об Армении. М., 1958.

ский монастырь» и «Гехарт». Здесь и восторженный отклик тонкого художника на неповторимое своеобразие, красоту и величие природы Армении, здесь и размышления об исторических судьбах древней страны, и меткие наблюдения над бытом и культурой народа.

Не могут не взволновать и не тронуть название первого очерка — «Моя дорогая Армения» и слова автора: «мне сразу же пришло в голову единственно возможное для моего очерка название — обращение как к дорожному клочку земной планеты, запечатлевшемуся в сознании, подобно величавому царству, прожившему от утренней зари исторических эпох человечества до наших современных дней».

Увлеченно рассказывает Асафьев о том, как он вступал в «сутолоку раннего дня Еревана», блуждал по узеньким улицам «старого Еревана», нередко попадая вместо «тротуаров... на плоские крыши», слушал «старые, старые восточные рассудительные сказы... в некоем подобии караван-сарая или гостиницы при древней мечети», знакомился с повседневной жизнью трудового крестьянства Араратской долины, с крестьянским очагом, проникаясь глубоким уважением к нему.

Громадное впечатление произвели на Б. В. Асафьева памятники древнеармянской архитектуры Гарни, Гехарт, Эчмиадзин. Он воспринимал их как самобытное проявление творческого гения армянского народа и, вместе с тем, как свидетельства широких историко-культурных связей стран древнего мира (Армения, Греция, Рим, Сирия, Египет). Лаконичное, но поистине эпическое описание дает Б. В. Асафьев развернувшейся перед ним «араратской дали» и дороги к Гехарту. Описание Гехарта, воспринятого Б. В. Асафьевым в неразрывной связи с пафосом старины и ароматом природы, полно поэзии и музыкальных ассоциаций.

Восторженная дань «монументальным фрагментам древнего зодчества» Армении сменяется живым, радостным ощущением Б. В. Асафьевым современности, бурного социалистического строительства в столице Советской Армении. «Я застал Ереван в размахе нового строительства, — вспоминает Асафьев, — и среди возводимых зданий разнообразной целеустремленности и, насколько можно было уяснить себе, целесообразной стилевой направленности, придававшей новому городу очень красивый, не отрывающийся от родной почвы, облик».

Кавказ интересовал Асафьева и как древнейшая колыбель человеческой культуры. Он отлично знал работы Н. Я. Марра, И. А. Орбели, с которым был лично знаком и находился в дружеских отношениях. Б. В. Асафьева привлекает мысль, входившая в советское востоковедение в 1930-е годы, что уже в древности происходил процесс не только эллинизации Востока, как это было принято считать, но и ориентализации Запада — мысль, которая выдвигалась и другими передовыми советскими

историками древнего мира. В этом сказалось понимание Асафьевым диалектики историко-культурных процессов древнего мира, стремление выдающегося советского ученого рассматривать явления культуры как устойчивые, самобытные, как исторически обусловленные проявления творческого гения народов. Один из самых крупных музыкальных диалектологов, Борис Владимирович писал: «Кавказ в своем столетии музыкальных языков и диалектов значим в эволюции музыкальной речи человечества не меньше, чем в истории языка и словесно-языкового мышления»<sup>1</sup>. Он подчеркивал также взаимодействие «музыки славянства с музыкальными языками Кавказа».

Когда композиторы и музыковеды Грузии, Армении и Азербайджана подарили Асафьеву книги «Витязь в тигровой шкуре» Руставели, эпос «Давид Сасунский» и поэмы Низами, оказалось, что он их хорошо знал. Борис Владимирович высказывал интереснейшие мысли о Восточном Ренессансе, о том, что в некоторых отношениях он хронологически даже опережал западный.

Проводя параллели в философской проблематике между Данте и Низами, Боккаччо и Кучаком, Петраркой и Руставели, он отмечал широту преломления в их творчестве социальных и нравственных мотивов. И, что особенно интересно, ссылаясь на отражение в нем музыкального быта своего времени.

Исследователь, перед которым были раскрыты самые глубины шедевров мировой музыкальной классики, постигший грандиозные философские музыкальные концепции Баха, Бетховена, Чайковского, Скрябина, одним из первых оценивший новаторство Прокофьева, Стравинского, Шостаковича, открывший для России Онеггера, Хиндемита, Берга, придавал громадное значение народной музыке, проявляя скрупулезную достоверность этнографа, тонкость восприятия и широту ассоциативных представлений.

Асафьев не делил музыку на профессиональную и народную, считая, что искусство лучших народных музыкантов и певцов является собой образцы высокого профессионализма и мастерства, что народная музыка лежит у истоков всего подлинного музыкального искусства. К народной музыке он применял самые высокие этические и эстетические критерии. В этой связи интересно высказывание Асафьева и об искусстве народных певцов и музыкантов-ашугов. «Достаточно вспомнить песни ашугов,— указывает он,— чтобы ощутить именно мудрость их жизнеупорного мелоса и вложенное в него, отложившееся в нем народно-серьезное, высокоэтическое отношение к действительности».

<sup>1</sup> Асафьев Б. Пути развития советской музыки.— Избр. труды, в 5-ти т. Т. 5.— М., 1957, с. 60.

Во время пребывания в Грузии неизгладимое впечатление произвели на Асафьева огненные грузинские, осетинские, аджарские пляски, неповторимо своеобразные хоровые песни. Особенно изумляла его грузинская народно-песенная полифония с бурдонным басом, виртуозным верхним голосом (креманчули) и самостоятельными мелодическими линиями средних голосов. Борис Владимирович говорил, что, «вслушиваясь в эти хоровые песни, он невольно вспоминал изысканные хоры Орlando Лассо, но в совершенно особом виде».

По-настоящему восторгался он народной музыкой Азербайджана с ее развитой культурой мугама и особенно Армении с ее богатым монодическим стилем.

Однажды внимание Асафьева привлекли интереснейшие образцы армянской монодии «Гутани орг», «Кали орг» и «Хавик». Играя их на рояле, Асафьев буквально смаковал каждый особо самобытный ладовый интонационный оборот, прослеживая такт за тактом «цепляемость» интонаций, формы ладовой переменности, ритмического варьирования, «прорастания» и развития своеобразной «бесконечной мелодии» из единого интонационного зерна. И здесь он применил термин «симфонизм монодии», отметив, что он присущ также русской и украинской народной песне. Впоследствии это понятие укрепилось в советской фольклористике.

Асафьев обращал внимание на чрезвычайно интересную и самобытную систему ладов в армянской, грузинской и азербайджанской музыке, на неправомочность их отождествления с древними натуральными ладами (дорийским, фригийским, миксолидийским и т. д.), он говорил, что «внутренняя жизнь» ладов народной музыки очень своеобразна и не укладывается в «прокрустово ложе» ладовых схем так называемых древнегреческих ладов. Эта мысль получила дальнейшее развитие в трудах X. С. Кушнарева, Ш. С. Асланишвили, Ю. Н. Тюлина, Я. Я. Витольни и других.

Ладовое своеобразие ладов народной музыки легло, по мысли Бориса Владимировича, в основу модальных гармоний современных композиторов, представляющих различные национальные школы в советской музыке.

С таким же интересом относился Б. В. Асафьев к ритмической стороне народной музыки, к «драматургии ритма», «ритмической вариативности», «симфонизму ритма», как он говорил, в узбекской, дагестанской музыке.

Трудно найти музыкантов (кроме специально занимающихся музыкой народов СССР), которые бы так хорошо знали национальную музыку нашей страны, как Асафьев, причем он не только знал ее, держал в своем слуховом опыте, но и высоко ценил. Интересны в этом отношении его высказывания о работе со своим учеником, армянским композитором Тушиком Ованесяном, безвременно погибшим на фронте в дни Великой Отече-

ственной войны. Асафьев подчеркивал свое стремление «упорно содействовать охране в его даровании интереснейших следов мелоса его Родины и беречь их, когда они проскальзывали в его композиторстве сквозь обучение привычным стезям гармонии, контрапункта и форм».

Асафьев был прекрасно знаком с музыкой Комитаса, Спендиарова, Палиашвили, Галжибекова, Хачатуряна, А. Баланчивадзе; интересовался он произведениями более молодых композиторов: К. Караева, Цинцадзе, Мирзояна, Арутюняна, Бабаджаняна и других.

Со многими из них он был лично знаком, а с некоторыми, как например, со Спендиаровым, находился в дружеских отношениях, постоянно интересовался его творчеством, высоко ценил его произведения, подчеркивал их новизну и свежесть. Его высказывания о творчестве композиторов Закавказья содержат чуткие наблюдения, плодотворные мысли. В частности, это касается мыслей Асафьева об армяно-русских и грузинско-русских музыкальных связях, о соединении, например, в операх Палиашвили приемов грузинского народного многоголосия с полифоническим опытом Танеева, о преломлении в творчестве Спендиарова эстетических принципов Римского-Корсакова, закономерностей его оркестрового стиля.

Говоря же о советской музыке в целом, Асафьев подчеркивал мысль о единстве музыкальных культур нашей многонациональной Родины, о том, что нас должны интересовать и радовать не только достижения музыкальной культуры отдельных республик, то, что отличает одну национальную культуру от другой, но и их взаимообогащение, единство, общие процессы, то, что создает высокое, единое понятие — советская музыка.

В этой связи, например, он обращал внимание на общие процессы становления советской оперы в 1930-е годы в России, на Украине, в Армении, Грузии, где, в частности, шли настойчивые искания в направлении создания оперы на историко-революционную и советскую тему (Прокофьев, Дзержинский, Хренников, Туския, А. Степанян, Богатырев, Штогаренко и др.) и происходил процесс «песенного обновления» оперы. Те же общие, единые процессы интересовали его и в песне, в симфонической, камерной, балетной музыке. Под углом зрения освещения этой проблемы был составлен сборник «Очерки по советской музыке», вышедший в 1947 году под редакцией Асафьева, в котором ему принадлежат три обобщающие статьи (вводная, об опере и о симфонии).

Эта мысль Асафьева о необходимости исходить при изучении советской музыки из диалектики частного и общего, национального и интернационального, представляется принципиально важной и верной. Сама наша музыкальная жизнь все убедительнее показывает, что общих черт в советской музыке становится на наших глазах все больше и больше.

Говоря о национальном языковом многообразии советской музыки, Асафьев отмечал вместе с тем и возникновение в ней общих интонаций как признаков общесоветского музыкального творчества. В становлении этих общих интернациональных интонаций советской музыки он особо подчеркивал роль и значение пролетарской революционной и новой советской массовой песни. Имея в своем аналитическом и слуховом опыте неисчислимое количество музыкальных образцов и применяя свой метод интонационных ассоциаций, сопоставлений, Асафьев любил прослеживать «жизнь» песенных интонаций, попевок в произведениях крупных форм — симфониях, ораториях, операх, балетах. Причем особенно интересовали его не столько «прямые», сразу же уловимые слухом формы использования этих песенных интонаций, сколько те, которые входили через широкое опосредования и о которых он говорил как о «вкоренившихся в сознание композитора как родной язык»<sup>1</sup>. Чрезвычайно интересными были в этой связи его наблюдения над произведениями Мясковского, Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна и других композиторов, партитуры которых он играл с неподражаемой свободой и блеском.

Внимательно и глубоко заинтересованно следил Б. В. Асафьев за развитием советского музыкального творчества, поддерживая все новое, молодое, талантливое. Среди советских композиторов, творчество которых он особенно ценил, был Арам Хачатурян. Б. В. Асафьев не раз с увлечением говорил о творчестве А. Хачатуряна, подчеркивая его солнечность, оптимизм, яркий национальный колорит и большую талантливость. «Я бы сказал, — писал Асафьев, — что искусство Хачатуряна — это искусство Высокого Ренессанса». В другом месте, указывая на глубокую жизненность, полнокровность, красочность музыки А. Хачатуряна, он назвал композитора «Рубенсом нашей музыки».

Чтобы подметить наиболее типичное, характерное в творческом облике того или иного композитора, Б. В. Асафьев не боялся таких смелых гиперболических сопоставлений и аналогий. Но важно, что говоря о солнечности, оптимизме Хачатуряна, он считал их не только индивидуальными качествами личности, темперамента, мировоззрения композитора, но рассматривал их как выражение жизнеутверждающего начала, веры в жизнь, прогресс, в неисчерпаемые силы народа, присущие всему искусству нашей советской эпохи. «Он (Хачатурян — Г. Т.) не может создавать вне ощущения солнца, света, яркости тканей в игре напевов и ритмов, в сочности красок оркестра... И всюду всегда слух ошеломлен щедростью выразительных средств и неисчерпаемостью выдумки» — писал Асафьев.

Истоки творчества Хачатуряна Асафьев видел, с одной стороны, в народной и ашугской музыке Закавказья и, прежде

<sup>1</sup> Асафьев Б. Избр. труды в 5-ти т. Т. 5. М., 1957, с. 91.

всего, родной композитору Армении, а с другой — в русской музыкальной классике, в «русской музыке о Востоке». «Этот родник хачатуряновских интонаций, — пишет Асафьев, — многоликая образная песенность и плясовые ритмы народов Востока (разумею прежде всего страны и народы Закавказья, спаянные с русской культурой музыки... )».

Б. В. Асафьев считал, что «Хачатурян становится особенно чутким выразителем современного этапа советской музыкальной культуры в ее наиболее интенсивном стремлении к раскрытию всякого народно-национального искусства, как особенного выражения высших форм искусства демократии свободолюбивых народов в их борьбе за общечеловеческие идеалы»<sup>1</sup>.

На Первом съезде композиторов СССР Б. В. Асафьев был единодушно избран председателем Правления Союза советских композиторов. Борис Владимирович был тяжело болен и лично не присутствовал на съезде. Но на съезде был прочитан его доклад «За новую музыкальную эстетику, за социалистический реализм», посвященный утверждению принципов социалистического реализма в советском многонациональном музыкальном творчестве, призывавший советских композиторов стать ближе к жизни и осуществить высокие задачи, выдвинутые перед искусством нашей эпохой, народом, Коммунистической партией.

А вскоре его не стало. Смерть преждевременно вырвала из наших рядов замечательного человека, музыканта, ученого. С тех пор прошло более 30 лет. Но всегда Б. В. Асафьев — музыкант, патриот и интернационалист — живет в своих творениях, в той светлой памяти, которую хранит о нем каждый прогрессивно мыслящий музыкант. Асафьевские идеи, асафьевский метод всегда будут вдохновлять его учеников и последователей, к какой бы национальной культуре они ни принадлежали.

Творческое и научное наследие Асафьева хранит множество глубоко содержательных и чутких «откликов» на различные явления культурной жизни народов нашей многонациональной социалистической родины. Многие из этого публиковались в периодической печати, «инкрустировались» в его более крупных работах. Кое что еще не известно читателю, хранится в рукописях в его архиве (ЦГАЛИ, Москва) и ждет своего опубликования и изучения. Среди этих материалов — заметки Б. В. Асафьева о грузинской, казахской музыке, большая статья о проблемах Востока в советском музыкознании и т. д. Там же хранятся некоторые рукописи Б. В. Асафьева о музыке стран зарубежного Востока — Индии, Японии.

<sup>1</sup> Асафьев Б. Избр. труды. Т. 5, с. 130—131.

## МУЗЫКА БЕТХОВЕНА — МУЗЫКА БОРЬБЫ И СВОБОДЫ

Конец XVIII и первая треть XIX века — исторически переломная эпоха... Германия — экономически отсталая, политически раздробленная страна, со многими феодальными пережитками. И, словно протестуя против этого, — огромный подъем ищущей творческой мысли. Философская диалектика Гегеля, мудрая поэзия Гёте, тираноборческая драматургия Шиллера, титаническая музыка Бетховена — вот вершины этого подъема. Вряд ли целесообразно сравнивать, сопоставлять гигантов. Каждый велик по-своему. Проникнутая неукротимым вольнолюбием, несущая высокие идеи гуманизма, пробуждающей демократии прозвучала на весь мир музыка Бетховена.

Великий художник, Бетховен мыслил универсально, широчайшими категориями, он представлял задачи, стоящие перед искусством своей страны, своего времени в бескрайней перспективе мировой истории, мировой культуры. Он преклонялся перед литературой и искусством античного мира, перед эпохой Возрождения, перед гением Шекспира и немецкой классической литературой, ему были близки идеи века Просвещения и французской революции 1789 года, он обращал свой мысленный взор к далекой России. Все это, как и, конечно же, традиции Баха, Генделя, Глюка, Гайдна, Моцарта и других корифеев музыкального искусства, опосредованно входило в его духовный кругозор, в его музыку. А он сам, гениальный сын немецкого народа, создал творения, получившие общечеловеческое значение.

Бетховен — это целая эпоха в истории музыки, эпоха завершения классицизма и начала романтизма, эпоха «бури и натиска». Вместе с Бетховеном в музыку вошли совершенно новый, невиданный ранее мир идей, новый тип художника, новые эстетика и творческий метод.

Еще никогда до Бетховена в музыке не проявлялось с такой мощью и широтой героическое, «прометеевское» начало. Таковы его Третья («Героическая») симфония, симфонические увертюры «Прометей», «Кориолан», музыка к драме Гёте «Эгмонт», опера «Фиделно». В Пятой симфонии композитор бросает вызов самой судьбе, а гениальная «Девятая» с ее финальным хором на слова шиллеровской «Оды к радости» прозвучала гимном солидарности и братству народов. Он никогда не склонялся перед

власть имущими, как бы высоко они ни стояли на сословной лестнице. Смело, с достоинством и гордостью отстаивал он независимость своего положения, своих взглядов, своего творчества. «Жизнь — это борьба!» — слова эти выражали жизненное кредо великого композитора-волюнтольца.

В произведениях Бетховена мы слышим голос народа, человечества, протестующего, гневного, призывающего к борьбе против насилия и несправедливости, за свободу, равенство и братство. В них встают картины жизни народа, образы мужественной скорби (как, например, траурный марш в Третьей симфонии) и огромной силы жизнеутверждения (финалы симфоний, увертюра «Леонора» № 3). «Музыка должна высекают огонь из сердца людей» — в этих словах Бетховена выражено понимание огромной социальной значимости музыки, колоссальной силы ее общественного воздействия. Композитор обращал свое творчество к широким массам. Не развлекать, не услаждать слух, а нести великую правду, воодушевлять, потрясать — вот в его представлении цель искусства.

Для творчества Бетховена характерны грандиозные масштабы произведений, развернутые музыкально-философские концепции. В произведениях Бетховена заключен целый мир человеческих мыслей, чувств, переживаний, включающий в себя могучие страсти, неукротимые порывы (например, сонаты «Патетическая», «Аппассионата»), самоуглубленные раздумья (например, последние квартеты) и вдохновенную лирику (вокальный цикл «Далекой возлюбленной», «Лунная» соната и т. п.). В его сочинениях раскрываются и полные жизни картины природы, то притихшей, то бушующей и неистовой. Не в его ли Шестой симфонии («Пасторальной») прозвучала одна из первых «гроз» в романтической музыке XIX века. А сколько создал Бетховен музыки «быта» — танцев, маршей, песен.

Творчество Бетховена многоохватно, полно жизненных контрастов, драматургических конфликтов. Свет и тьма, жизнь и смерть, тирания и свобода, горе, отчаяние, радость, ликование — вот основные образы его произведений, проникнутых действием, борьбой, острыми коллизиями. В его музыке мы соприкасаемся с трагическими катастрофами и катарсисами, с героическими подвигами и величием побед. В творчестве Бетховена с небывалой яркостью и силой выражены законы диалектики в музыке. Бетховен «только и думал об истории и всем человечестве как огромной массе. Это Шекспир масс», — писал В. Стасов. Закономерно, что именно в творчестве Бетховена впервые с такой могучей силой утвердился метод широчайших музыкально-философских обобщений — симфонизм.

Творческое наследие композитора огромно: 9 симфоний, 11 симфонических увертюр, концерты для фортепиано с оркестром, скрипки с оркестром, кантаты и оратории, музыка для сцены, 32 фортепианные сонаты (не считая 6-ти юношеских

и ре-мажорной для 4-ручного исполнения), множество вариаций, среди которых знаменитые «Тридцать две вариации» до минор, камерно-инструментальные ансамбли, среди которых такие шедевры, как «Крейцера» соната для скрипки и фортепиано, струнные квартеты, фортепианные трио, а также множество других сочинений.

Бетховен смело и решительно раздвинул границы художественного творчества, обогатил жанры, формы, выразительные средства музыки, ее весь интонационный строй — мелос и ритм, гармонию и полифонию, инструментовку, подчинив их своим новым замыслам, новому идейно-эмоциональному содержанию, создал свой неповторимо индивидуальный музыкальный стиль. В его музыке представлены в глубоком взаимодействии самые различные жанры и формы. Новое слово Бетховена особенно ярко и сильно сказалось в трактовке сонатной формы, в которой важнейшее место уделяется «разработке» — драматургическому центру, где происходят острейшие столкновения, противоборство музыкальных образов. Не случайно Р. Роллан назвал бетховенскую «разработку» «музыкальным Аустерлицем». Буквально врезаются в сознание музыкальные темы Бетховена — обобщенное, четко оформленное выражение идеи, образа, выступающие активнейшим субъектом интонационного становления формы, симфонического развития.

Исключительно выразителен, богат, разнообразен бетховенский мелос. Генетически он восходит то к народной песне, бытовому романсу, музыке улиц и площадей, песням, маршам, танцам французской революции 1789 года, то к оперной ариозной кантилене, речитативу, декламации... И все это, как и многое другое, составляющее живую интонационную основу — переосмыслено, широко опосредовано и претворено в совершенно новом художественном явлении — мелосе Бетховена.

Столь же неповторимо своеобразными чертами отмечены необычайно активный, действенный ритм, выразительнейший гармонический язык Бетховена, его глубокая внутренняя логика полифонического письма. Полифония Бетховена — сильнейшее средство формообразования и драматургии. На одном полюсе ее грандиозные жизнеутверждающие фуги (например, в 9-й симфонии, в 31-й сонате), на другом завуалированные многоголосные переплетения, как бы передающие углубленный ход размышлений (например, в последних квартетах).

А как по-новому зазвучал оркестр у Бетховена! Под натиском нового содержания, новых драматургических конфликтов необычайно расширился диапазон его звукового пространства — от низких регистров басов до самых высоких звуков скрипок, флейт, труб, от проникновенных выразительнейших соло до потрясающих могучих tutti. Бетховенская драматургия определила небывалую ранее активную выразительную функцию (вплоть до мелодической) медной группы.

Творчество Бетховена оказало огромное всестороннее воздействие на весь последующий ход развития музыки, всей духовной культуры человечества. Его творческие принципы получили дальнейшее развитие в произведениях столь разных композиторов, как Берлиоз, Брамс, Вагнер, Малер, Чайковский, Скрябин, Шостакович. Образ Бетховена видел перед собой Ромен Роллан, создавая «Жана Кристофа». С именем Бетховена, с его произведениями не раз связывалось представление о глубоких человеческих драмах (вспомним, например, «Крейцерову сонату» Л. Толстого), о революции, борьбе за свободу. Известно, что Огарев назвал свои стихотворения, посвященные памяти декабристов, «Героическая симфония Бетховена»:

Я вспоминаю вас, торжественные звуки,  
Но применил не к витязю войны,  
А к людям доблестным, погибшим среди муки,  
За дело вольное народа и страны!

Образ Бетховена — человека, музыканта, гражданина, мыслителя, борца — стремились запечатлеть многие художники, скульпторы, поэты. Бетховена высоко ценили К. Маркс и Ф. Энгельс, считавшие его творчество высоким образцом революционного искусства. Бетховен был одним из самых любимых композиторов В. И. Ленина, которому, по воспоминаниям А. М. Горького, принадлежат слова, сказанные об «Аппассионате»: «Готов слушать ее каждый день, изумительная, печеловеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть наивной, думаю: вот какие чудеса могут делать люди».

Произведения Бетховена — великое, бессмертное наследие, сохранившее в веках всю свою эстетическую ценность. Они и наши современники, сопутствующие жизни, незримо участвующие в нашей борьбе. В годы Великой Октябрьской социалистической революции и гражданской войны и позднее в годы социалистического строительства, произведения Бетховена пользовались особой любовью широких народных масс первого в истории человечества государства рабочих и крестьян, приобщавшихся к вершинам культуры. В годы Великой Отечественной войны, когда советский народ вел беспримерную в истории борьбу против немецких фашистских орд за свободу и независимость социалистического Отечества, музыка гениального немецкого композитора — тираноборца, вольнолюбца, гуманиста — всем строем своих образов и идей выступала против фашизма, против войны и насилия, помогала нам жить и бороться.

Бетховен сегодня и в будущем — одно из высших проявлений духовного величия человечества, гения музыкального искусства, замечательный пример беззаветной и самоотверженной борьбы за свободу и счастье людей, за гуманизм.

## МАЭСТРО ИТАЛЬЯНСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

(Этюды о Верди)

### МУЗЫКАЛЬНЫЙ ГАРИБАЛЬДИ

Верди от природы музыкальный орган толпы — он живет ее жизнью и чувствует ее сердцем.

*Ларош*

«Maestro della rivoluzione Italiano» называли современники великого итальянского композитора Джузеппе Верди. Вся долгая жизнь (1813—1903), вся его деятельность человека, гражданина, художника, его богатейшее творчество возникли и развивались в эпоху Risorgimento, в бурной атмосфере национально-освободительного движения в Италии XIX века.

Джузеппе Верди родился 10 октября 1813 года в Ломбардской деревушке Ронколе в крестьянской семье. Отец его Карло Верди содержал убогий постоялый двор. В 1814 году, преследуя наполеоновский корпус принца Евгения, войска Коалиции учинили в Ронколе жестокую расправу над мирным населением. И только укрывшись на колокольне местной церкви, мать Верди — Луиза Верди — спасла жизнь сыну и себе. Это событие было как бы боевым крещением Джузеппе перед теми жизненными испытаниями, с которыми ему приходилось неоднократно сталкиваться.

Здесь, в Ронколе, протекали детские годы мальчика. «Родившись бедняком, — писал он впоследствии, — в бедняцкой деревушке, я не имел средств получить какое-либо образование. Мне дали в руки спинет, и немного спустя я начал писать ноты... ноты за нотами... ничего кроме нот». Чрезвычайно рано проявившаяся любовь к музыке поглотила все интересы маленького Джузеппе. Часами просиживал он за своим спинетом, подбирая все, что слышал где-либо и сочинял свои первые «опусы». Музыка, которую мог слышать Верди в детские годы, была ограничена репертуаром бродячих скрипачей, шарманщиков, местного духового оркестра, выступавшего на площади, хоральными органными мелодиями, звучавшими в церкви и, наконец, народными песнями и плясками.

Первым учителем музыки Верди был органист местной церкви Байстрокки, должность которого впоследствии перешла к его даровитому ученику. Юношеские годы Верди проходят в лишениях и трудностях, выработавших в нем сильный волевой характер, смелость и упорство в достижении цели. «Всего

можно достигнуть, если верить в себя и обладать решимостью», — писал он. Верди работает в соседнем городке Буссето подручным в лавке купца Барецци, большого любителя музыки, председателя городского Филармонического общества. Часто прямо в лавке проходили репетиции оркестра, и юный Верди здесь впервые знакомится с произведениями итальянской и немецкой классической музыки. Занимаясь музыкой у Провези, Верди делает настолько большие и быстрые успехи, что вскоре перерастает своего учителя.

В 1831 году, получив денежную субсидию от города Буссето, Верди едет в Милан, чтобы поступить в консерваторию. Милан в те годы — один из центров музыкальной Европы. Выдающийся оперный театр «La Scala» ставил новейшие произведения Россини, Беллини, Доницетти и др. Это была пора расцвета итальянского *bel canto*, и в Милане можно было слышать лучших в мире певцов. Но Верди постигло жестокое огорчение. Директор консерватории Франческо Базили и члены экзаменационной комиссии не смогли распознать в этом несколько грубоватом и замкнутом юноше из провинции большой и яркий талант. И будущий великий композитор не был принят в ту самую консерваторию, которая много лет спустя будет добиваться права называться именем Джузеппе Верди.

Между тем дирижер театра «La Scala» Лавинья, который стал заниматься с Верди, уже вскоре пишет о своем ученике в Буссето: «Ваш стипендиат будет скоро гордостью своего отечества». Годы занятий с Лавинья — период большого расширения кругозора Верди, приобщения его к лучшим произведениям музыкального искусства. Верди знакомился с операми современных композиторов, творчеством классиков XVIII века (Гендель, Гайдн, Моцарт, Глюк и др.), прилежно изучал партитуры мастеров хорового стиля XVI века Марчело, Орландо Лассо, Палестрины. Лавинья познакомил Верди со всеми «тайнами» оперного спектакля, что впоследствии сказалось на формировании той удивительной театральности, сценичности, которые станут отличительной чертой опер композитора.

Вскоре уже довольно зрелым композитором и дирижером Верди возвращается в Буссето и, одержав победу в борьбе «вердистов» и «ферраристов» — двух различных направлений, одним из которых выдвигался Верди, другим — Феррари, — становится директором Филармонического общества. Он сочиняет марши, увертюры, серенады, романсы, концертирует по соседним селам. В Буссето Верди женится на дочери Барецци — Маргарите.

В 1839 году в театре «La Scala» состоялась премьера первой оперы Верди «Оберто», а в 1840 — оперы «Король на час, или Минный Станислав». Но уже через год начавшаяся

его карьера оперного композитора внезапно прерывается. Верди, к этому времени счастливого отца двух детей, постигло огромное горе — от тяжелой болезни умирают его жена и оба ребенка. «Я остался один, один... — писал Верди. — Моя семья уничтожена, и среди ужасных страданий я должен был сочинить и закончить оперу-буфф». Написанная в таких условиях комическая опера «Король на час» на первом же представлении провалилась. Так трагически завершился пролог в жизни и творчестве Верди.

Только после 1842 года, подхваченный сильной волной общественного подъема, Верди снова возвращается к активной деятельности. И с этого времени вся жизнь, все творческие устремления его сливаются с итальянским национально-освободительным движением. Политически раздробленная поработанная страна, о которой глава европейской реакции Меттерних цинично заметил: «Италия — лишь географическое понятие», а гениальный поэт Генрих Гейне писал, что «в письмах об Италии можно говорить о чем угодно, кроме Италии», поднималась к борьбе за свое национальное освобождение и воссоединение.

Проявляя исключительное мужество и героизм, любовь к родине, итальянский народ на протяжении почти всего XIX века боролся против господства австрийских захватчиков и гнета «своих» феодалов. Это была эпоха, когда в решающей схватке столкнулись два мира, когда в форме национально-освободительного движения осуществлялась буржуазно-демократическая революция в Италии — «самая славная из революций 1848 г.»<sup>1</sup>.

Рушились вековые устои феодального общества, сталкивались мировоззрения, политические взгляды, художественные вкусы. Лучшие сыны итальянского народа на поле битвы и в пламенных речах, на театральных сценах и в философских спорах, в литературных, музыкальных произведениях — штурмовали «старый мир». Это было время, выдвинувшее таких героев и политических деятелей, как Гарибальди, Мадзини, таких писателей, как Манцони, Никколини и все литературное направление «Молодая Италия». В обстановке политических бурь и волнений, а также строжайшей правительственной цензуры агитационное, революционизирующее значение искусства выросло безмерно<sup>2</sup>. Обусловленная внутренней политической жизнью страны, под влиянием идей Французской революции 1789 года, немецкой философии и литературы эпохи «бури и натиска», а позже романтизма Байрона, Гюго и других — «вся

<sup>1</sup> Энгельс Ф. Кёльнская газета об Италии. — Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 1, с. 259.

<sup>2</sup> История Италии XIX века Лависа и Рамбо. 2-е изд./Под ред. Е. В. Тарле. Т. 3. М., 1938, с. 512—513.

итальянская поэзия и проза того времени... была бунтом и заговором».

Передовой итальянский романтизм XIX века развивался под знаком патриотических «рисорджиментских»<sup>1</sup> идей и утверждал гражданственную, этическую значимость искусства, понимая его как средство воспитания нравственного облика личности, национального самосознания, любви к родине и свободе. Родоначальник и идейный вдохновитель итальянского литературного романтизма А. Манцони в предисловии к своей драме «Граф Карманьола» выступил с подлинным манифестом романтической литературы (предварившим известное предисловие В. Гюго к драме «Кромвель»). Он утверждал, что «искусство должно служить моральному и социальному обновлению Италии». Эту мысль развивал и Д'Адзелио, писавший: «Я стремился предпринять медленный труд содействия возрождению национального характера, вызвать в сердцах благородные чувства. Может быть я уклонился от какого-нибудь правила литературной теории, но если бы все писатели мира обвинили меня, что я нарушил правила, на меня бы это не подействовало, если бы я знал, что вопреки правилам зажег сердца». Поэт Висконти же говорил о том, что поэзия должна быть подчинена «совершенствованию рода человеческого, благу общества, благу индивидуальному»<sup>2</sup>.

Итальянский передовой романтизм, порывая с гедонистической эстетикой придворно-аристократического искусства, призывал к искусству действительному, проникнутому лозунгами гражданственности, тесно связанному с жизнью народа, с волнующими проблемами эпохи, к искусству, выдвигавшему тему человека, свободы личности. Эти принципы пропизывали все жанры того времени — от исторических трагедий, драм, романов (Манцони, Д'Адзелио, Никколини) до лирической поэзии, воспевающей «богиню во фригийском колпаке» и «любовь к отчизне и свободе» (карбонарская поэзия, поэзия о бедствии Италии Берше, стихи Росетти).

Эти идеи проникают даже в комедию дель арте. Не случайно многие произведения литературы реакционными силами, цензурой запрещались, их авторы были брошены в темницы (Сильвио Пеллико) либо вынуждены были искать прибежище

<sup>1</sup> «Рисорджименто» — возрождение, обновление (итал.). Под таким заглавием выпускался один из патриотических журналов того времени, под таким названием вошла в историю культуры и вся эпоха национально-освободительного движения XIX века в Италии.

<sup>2</sup> И уже раньше, в конце XVIII века, Витторни Альфиери утверждал, что театр должен учить «быть сильным, великодушным, свободным», должен рождать ненависть к насилию и «сознание своих прав». Альфиери призывал вдохнуть в омертвевшие традиции ложно-классической трагедии новую жизнь, выдвинул образ героической личности, борющейся за человеческое достоинство. А Дж. Пиндемонте воспел в классических формах якобинские идеи.

за пределами Италии (Уго Фосколо), само же романтическое направление признавалось революционным. Не случайно Пеллико, автор пашумевшего романа «Мои темницы», на страницах издаваемого им журнала писал, что «романтизм, зовущий к гуманности, есть либерализм, зовущий к победе».

Аналогичные процессы происходили и в музыкальной жизни Италии того времени. «Бедной поработенной Италии, — говорил Верди, — запрещены даже слова, и она осмеливается только через музыку изливать чувства своего сердца.» Черты новых тенденций можно проследить у Россини в острой социальной сатиричности его комических опер, в героическом пафосе «Моисея», «Танкреда», «Вильгельма Телля» и в операх Меркаданти («Браво», «Месть»), выдвигавших на сцену народные массы, образы бунтарей. Они же ощущались в глубокой человечности беллиниевских опер и в сочных бытовых операх Доницетти.

Подлинным певцом итальянского национально-освободительного движения середины XIX века суждено было стать Верди. «Верди, — писал о нем Ларош, — голос современной Италии... Италии, пробудившейся к сознанию, Италии, взволнованной политическими бурями, смелой и пылкой до неистовства». То же читаем и у Серова: «Верди, прежде всего музыкант „Молодой Италии“ (40—50 гг.), Кавура и Гарибальди. В могучих и столь часто неизящных звуках (его опер. — Г. Т.)... слышится протест, чувствуется папор разъяренной толпы, гудит набат революции».

В этой напряженной атмосфере национально-освободительной борьбы сформировались мировоззрение, эстетические и творческие позиции Верди. В идейной, политической борьбе своей эпохи он как человек и художник был на стороне народных масс. Пламенный патриот, верный сын своего народа, Верди духовно связан с наиболее демократическими, антифеодальными, антипапскими тенденциями освободительного движения того времени. «Народ должен быть хозяином у себя дома», — лаконично и четко сформулировал он свою позицию, свои взгляды, которым оставался он верен на протяжении всей жизни<sup>1</sup>. Во время революционного восстания 1848—1849 г. он приобретает на свои средства оружие для повстанцев, обращается к правительству Франции с просьбой помочь Италии в ее освободительной борьбе, пишет гимн «Труба зовет», отказывается посвятить его папе римскому Пио IX. Позже избирается депутатом первого парламента объединенной Италии.

<sup>1</sup> Подробно об идейных связях Д. Верди с деятелями итальянского национально-освободительного движения см.: Corleggi verdiani a cura de Al. Luzio, editi negli «Studi e documenti» della R. Accademia d'Italia. 1935 («Verdi e Mazzini nella lettere della contessa Maffei»); Meaclenburg A. Verdi and Manzoni — The Musical Quarterli. London, 1931, N 2; Barbiera A. Il salono della contessa Maffei. Milano, 1909; Корганов В. Верди. М., 1897.

Воспитанный на романах Манцони и других писателей того времени, страстный поклонник Гарибальди и Мадзини, Верди прекрасно понимал великую силу социального воздействия музыки. Напомним, что Мадзини, известный деятель итальянского национально-освободительного движения, писал в 1848 году Верди: «То что я и Гарибальди делаем в политике, что наш общий друг А. Манцони делает в поэзии, то вы делаете в музыке; мы все как умеем служим народу... Теперь как никогда Италия нуждается в вашей музыке»<sup>1</sup>.

С исключительной силой и страстностью художника-гражданина Верди создал в своих операх 40-х годов целую серию героико-патриотических опер, в которых передавал бедствия поработанных народов, воспевал героические подвиги в борьбе с тиранией. Верди обращается к истории народов, запечатленной в библейских сказаниях, в исторических летописях, и в этой многовековой перспективе ставит проблемы, волнующие его современников. В страданиях иудейского народа, поработанного ассирийским тираном Навуходоносором (опера «Набукко», 1842), в мужественной борьбе древних римлян против нашествия гуннов («Атилла», 1845), в беззаветной любви к родине героини французского народа Жанны Д'Арк («Жанна Д'Арк», 1845), в подвигах миланцев, выступивших против угнетателя Фридриха Барбароссы («Битва при Леньяно», 1849), Верди в иносказательной форме раскрывал все ту же актуальную, живую, современную ему тему борьбы за свободу итальянского народа, призывал к освобождению Родины. Так осуществлялась в его операх «связь времен».

Многие сцены из этих опер, как, например, хор плененных иудеев из «Набукко», хор пилигримов из «Ломбардцев» («О моя родина, такая прекрасная и такая несчастная»), сцена из оперы «Атилла», в которой римский полководец Аэцио гордо отвечает Атилле: «Пусть тебе будет принадлежать вселенная — Италия же останется моей», дуэт Малькольма и Мандуфа с хором из оперы «Макбет» (1847) («Страна моя родная под гнетом страдает. О, братья, спасем наш несчастный народ... К восстанию, к восстанию!»), вызывали бурные политические демонстрации в театре, для усмирения которых австрийские власти прибегали к помощи полиции. Стиралась граница между сценой и зрительным залом. «Опера становилась в известном смысле политическим собранием (митингом), а певцы превращались в народных ораторов».

Вердиевские героические оперы этих лет отличаются монументальными масштабами, огромным диапазоном звучаний, словно рассчитанный на пространство улиц и площадей, ведущая роль хора — носителя образа народа, мужественные маршевые ритмы, лаконичный, суровый, патетически приподнятый, пла-

<sup>1</sup> Lancellotti A. Il patriotismo di Verdi.— Musika doggi, 1920, N 11.

менный характер мелодии, декламационных речитаций. Арии героев звучали как пламенная речь ораторов. Хор, как выразитель образа народа, придавал операм черты ораториальности.

Плакатный агитационный характер обрисовки действия определял своеобразное соотношение солиста и хора как народа и трибуна, оратора и массы. Композитора пока еще интересуют не столько внутренние переживания, душевные движения героев, сколько их общественная функция (водители, полководцы, тираны, жрецы, пародные герои). В музыкальных фразах лозунговый характер, семантика слова приобретает существенное значение. В частности это сказывается и в унисонной рельефности хоров.

Музыкальный язык — лаконичный, то суровый, то пламенный, аккумулирующий интонации воодушевленного призыва, гневного возгласа, решительного жеста. В нем слышатся отголоски, ритмика интонации народных песен, уличных маршей. И все это ощущается даже в виртуозных, орнаментирующих разделах (руладах, каденциях и т. д.).

Приемы полифонического письма также имеют своеобразный «митинговый» характер, когда одна тема, развиваясь в различных ансамблевых, хоровых формах, проходит по всем голосам, объединяет их единой мыслью и в дальнейшем приводит к «монолитному вертикальному» завершению. Антифонные переклички хоров, создающих колоссальное накопление звучности, широкая звуковая перспектива, сопоставление крайних регистров, контрасты *ff* и *pp*, *tutti* и соло, резкие тональные сдвиги, оглушающие эффекты фанфарных сигналов, кличей, барабанной дроби, энергичный маршевый ритм... Все это позволяет говорить об обращенности этой музыки к толпе, широким народным массам, о ее плакатности и своеобразной «плечерности».

«Я старался быть популярным, насколько это только было возможно», — писал Верди по поводу написанного им гимна «Труба зовет». И действительно, он достигал в своих мелодиях, органично связанных с итальянской народной песней (крестьянской, пастушеской, городской, студенческой, карбонарской и т. д.), такой простоты, выразительности, что они сразу же становились массовыми песнями, распеваемыми всеми — от пастухов в горах Калабрии до венецианских лаццарони. Быть понятым широкими кругами общества, народом для Верди — одно из важнейших условий художественного творчества, соблюдению которого он оставался верен всю жизнь, обращаясь при этом к самым глубоким и сложным в идейно-художественном отношении задачам.

Уже в 40-е годы, параллельно с развитием героико-патриотической сюжетной линии, намечается в оперном творчестве Верди и другая, новая тема — тема свободы и достоинства че-

ловеческой личности. Все ярче и рельефнее вставала в операх Верди картина социального неравенства, бесправия народа, насилия господствующих классов. Этот круг проблем формируется в сознании композитора под влиянием передовых тенденций романтической драмы, причем не только итальянской. Он обращается к образам бунтарей, разбойников Байрона (оперы «Двое Фоскари», 1844 и «Корсар», 1848), тираноборческим драмам Шиллера (оперы «Жанна Д'Арк», 1845, «Разбойники», 1847, «Луиза Миллер» по драме «Коварство и любовь», 1849, а значительно позже и «Дон Карлос», 1867), неистовой драме В. Гюго («Эрнани», 1844). Позже в творчестве Верди займет значительное место и испанская романтическая драматургия<sup>1</sup>.

Уже в конце 40-х годов известность Верди выходит далеко за пределы Италии. Его оперы ставятся в Лондоне, Париже, куда на время приезжает композитор. Французская культура, влияние которой еще раньше можно было заметить в произведениях Верди, оказывает на него еще большее влияние. Он слушает оперы Мейербера, Обера, Галеви, симфонические произведения Берлиоза. Восторженно встречает Верди в Париже французскую революцию 1848 года, а позже — весть о волне восстаний в Италии. Он подписывает обращение итальянцев к французскому правительству с призывом помочь освободительной борьбе Италии. По следам этих событий была создана последняя героическая опера 40-х годов «Битва при Леньяно».

## В ЗАЩИТУ ЧЕЛОВЕКА

Он был человеком среди людей и имел смелость быть им. И предложил ему стать богом, он отказался бы, так как любил чувствовать себя именно человеком, победителем жизненных испытаний.

*Бойто*

В 50—70 годы творчество Верди вступает в период бурного расцвета. В эти годы он создает оперы, завоевавшие мировую известность и непревзойденную популярность. Это и полная любви и сострадания к угнетенным, отверженным и несправедливо к насилию любимейшая опера самого Верди «Риголетто» (1851), и суровые, тираноборческие «Трубадур» (1853), «Симон Бок-

<sup>1</sup> О связях Верди с литературно-художественным романтизмом (Шиллер, Байрон, В. Гюго и т. д.) см.: Серов А. Об операх Верди.— В кн.: Серов А. Критические статьи. Т. 2 и 3 (1892, 1895); Ларош Г. Луиза Миллер.— Голос, 1895, 18 декабря; Соллертинский И. «Риголетто». Л., 1936; Bienefeld E. Verdi and Shiller — The Musical Quarterly, 1931, N 2; Hole R. Les romantiques français et l'Italie. Dijon, 1928.

канegra» (1859), и интимная, одна из прекраснейших поэм любви «Травната» (1853), и связанная с конкретным историческим событием опера «Бал-маскарад» (1859). Верди пишет оперы: для Парижа «Сицилийскую вечерню» (1855) и «Дон Карлос» (1867), для Петербурга «Силу судьбы» (1862), по заказу египетского хедива для празднеств в честь открытия Суэцкого канала одну из своих лучших опер «Аиду» (1871).

Основой большинства опер этого периода (кроме «Травнаты», написанной по роману «Дама с камелиями» А. Дюма на сюжет из современной жизни парижского полусвета) служат либретто, полные самых необычных запутанных ситуаций, со всевозможными похищениями, монастырскими подземельями, дворцовыми интригами, ударами кинжала и т. п. Рассказывают даже, что в Милане напротив театра La Scala находилась остерия, где каждый, кому удавалось связно рассказать сюжет «Трубадура», мог бесплатно есть и пить, сколько ему было угодно.

Но через всю эту театральную «бутафорию» Верди сумел раскрыть волнующую тему передового искусства XIX века — тему трагической судьбы личности в феодальном и буржуазном обществе, гибели лучших человеческих стремлений, порывов в столкновении с жестокими косными законами и эгоистической моралью феодального и буржуазного общества. Страстно, взволнованно поднимает Верди свой голос за свободу личности, за человеческое достоинство.

Тема человека и общества, личности и среды раскрывается в операх Верди в острых столкновениях и конфликтах. Выдвигая на оперную сцену «плебейских» героев, представителей социальных низов, Верди с любовью и глубоким сочувствием обрисовывает их образы. Именно их он наделяет глубокими и благородными человеческими чувствами. Таковы, например, нищая, бездомная цыганка Азучена — преданная дочь и нежная мать, придворный шут Риголетто, защищающий честь любимой дочери, женщина «полусвета» Виолетта, посмевавшая полюбить глубоко и восторженно, разбивая рамки «дозволенного» ей обществом, свободолюбивый трубадур Манрико и корсар Симон Бокканегро. Именно их он делает носителями новой морали, подлинной человечности.

И им противопоставляет Верди господствующие силы общества, насилующие человеческое достоинство, лишаящие людей права на счастье. Это грубая жестокая воищина, мрачная религиозность феодализма в «Трубадуре», «Симоне Бокканегро», бездушная, полная интриг придворная среда в «Луизе Миллер», «Риголетто», бесчеловечная в своем эгоизме мораль буржуазного общества в «Травнате». Перечисление вердиевских героев — жертв социального неравенства и несправедливости — можно было бы продолжить. Их трагическая гибель — обличающий счет, предъявленный композитором-гуманистом обществу.

К сожалению, даже сейчас приходится иногда встречаться с точкой зрения на творчество Верди, как на якобы сглаживающее остроту социальных конфликтов и переводящее их в круг «вечных» психологических проблем. Но в том-то и заключается особая действенность творчества Верди, что он ставит в своих произведениях острые и актуальные проблемы, осознавая их во всем внутреннем драматизме, стремясь сохранить социальную мотивированность конфликтов, наконец, передавая свое страстное отношение к раскрываемым образам, заставляя слушателя одних любить, сочувствовать им, других — ненавидеть и осуждать.

Сложные проблемы эпохи, свой обличающий «приговор» над явлениями действительности он раскрывает через переживания, поступки «живых людей из мяса и крови» (как говорил он сам). Переживания, накаленные до степени страсти, отличают творчество Верди. «Он выражал обычные страсти с такой стремительностью и напором, что они приобретали характер величественности» (Б. Шоу). Герои его опер — глубокие и противоречивые человеческие характеры, раскрывающиеся в сложных взаимоотношениях с миром, действующие обычно в конкретных исторических и социальных условиях.

В разных эпохах и разных странах (и в истории феодального общества, и в эпохе Ренессанса, в разнообразных событиях XVIII, XIX веков) вскрывает Верди социальную трагедию, находит конфликты, характерные для того времени и перекликающиеся с современностью. Актуальные жизненные проблемы Верди разрешает не в узко-бытовом, «местном» плане, а в широчайшей исторической перспективе.

В произведениях Верди получают развитие традиции мастеров хорового стиля XVI в., в творческом преломлении отражаются художественные открытия Генделя, Глюка, Моцарта, Бетховена, Керубини, Россини, Беллини, Меркаданте, Мейербера, Вагнера. Одним из главных истоков музыки Верди явились разнообразные пласты народной и бытовой, городской музыки, получившие в его творчестве художественно опосредованное претворение.

По яркости и разносторонности показа конкретной общественной среды, умению выявить в ней типичное, передать дыхание времени, наконец, по ощущению «интонационного языка эпохи»<sup>1</sup> Верди стоит в одном ряду с такими композиторами-реалистами, как Чайковский и Бизе.

---

<sup>1</sup> Хочется обратить внимание, например, на то, как отличен музыкальный язык «Травиаты», с интонациями вальса, галопа, застольных песен веселящегося Парижа XIX века, от галантных менуэтов и орнаментальных мелодий, характеризующих придворный салон герцога Мантуанского в «Риголетто», или военных маршевых ритмов, сигнальных фанфарных интонаций, мрачного монастырского пения «Трубадура».

Новый круг идей, образов, стремление познать действительность во всем ее драматизме, заставляют Верди заново переосмыслить узловые проблемы оперной драматургии. По-новому понимает он роль сюжета, либретто, закономерности музыкально-сценического действия, взаимоотношения музыки и слова, вокальной виртуозной «техники» и психологической мотивированности.

Богатая переписка композитора с либреттистами, режиссерами, исполнителями отдельных партий его опер, друзьями показывает исключительную глубину осознания им проблем оперной драматургии, упорство и последовательность, с которыми он борется за свои принципы. Утверждение новых принципов не принимало у Верди формы деклараций, манифестов, обличительных статей, как это было у Вагнера. По существу же в своем творчестве он открывал новые пути итальянской оперы. Верди с большим вниманием изучает партитуры Вагнера, знакомится с «Каменным гостем» Даргомыжского, ему близка идея создания глубоко содержательного, драматургически действенного спектакля.

Но тип реформы оперы у Верди в корне отличен от реформы «великого байрейтца». Он не идет по пути отрицания оперы как жанра с его логикой конструктивно-законченных музыкально-сценических форм, номеров, сцен. Он не принимает вагнеровских принципов синтетического искусства, перенесения центра тяжести в оркестр и инструментализации человеческого голоса. Верди реформирует оперу, сохраняя ее специфику, путем максимальной драматизации всех ее элементов, добиваясь единства условности жанра и жизненной правды.

«Опера есть опера, а симфония есть симфония», — утверждает Верди, подчеркивая специфичность каждого из этих видов искусства. Развивая и углубляя оркестровую сторону оперы, используя оркестр как колористический, драматургический фактор, как средство передачи социально-исторической, психологической атмосферы действия, Верди, тем не менее, считает основным средством образной характеристики вокальную линию. Стремление найти отражение и обобщение действительности прежде всего на почве музыки, средствами интонационного языка обусловило исключительную содержательность мелоса. Мелодия, переплавляющая в себе острые ситуации, сложнейшие характеры, многообразные чувства и переживания, мелодизм — действенный, конфликтный, приобретающий всегда тематические контуры, — как нельзя более ярко отражает активные отношения Верди к действительности. Сюжет для Верди — средство действительного раскрытия идеи, замысла, драматического конфликта, характера. Исходя из этого, он расширяет сюжетные границы, переосмысливает знаменитые метастазиевские традиции в области либретто с их ставкой на зрелищность, пышность, запутанность интриг, с их миром

абстрактных страстей<sup>1</sup>, он обогащает итальянскую оперу лучшими образцами мировой литературы (Вольтер, Шекспир, Байрон, Гюго и др.).

«Я искал не зрелищный сюжет, а содержательный», — писал Верди. Для него сюжет и либретто должны отвечать требованиям сценической драматургии и раскрытия характеров. «Если бы можно было сочинять оперы, в которых были бы только крики боли, ликования, радости, мести и вздохи! К чему фразы из многих слов, которые все равно никто не может разобрать, когда они звучат в музыке? Нет! Человеческие характеры и их поступки, столкновения могут стать музыкой, но абстрактное слово — никогда!» — писал Верди.

Композитор-драматург, Верди концентрирует музыкально-сценическое действие на решающих драматических конфликтах, подчиняя побочные сюжетно-тематические линии главной, развивая столкновения образов на основе острых контрастов. Преодолевая статичную зрелищность, декоративность, концертность, свойственные многим итальянским операм предшествующего периода, он достигает глубочайшей психологизации, драматизации музыкально-сценического действия.

Показывая жизнь во всей ее конкретности, Верди вместе с тем стремится к обобщенному показу явлений действительности в их движении, в развитии, к вскрытию внутренних связей. «Весь номер сразу встает перед моим внутренним взором», — пишет он. А в другом месте: «Чтобы писать хорошо, надо уметь писать быстро, единым духом, а затем уже приводить в порядок, отделять; в противном случае есть опасность создать мозаичную оперу без стиля и характера».

Этот принцип пронизывает все этапы его творческого процесса: формирование замысла, работу над либретто, над развитием музыкальных образов. Обращая большое внимание на связь музыки и слова, он исходит не столько от речевой интонации, сколько от эмоционального содержания текста, а иногда от подтекста.

В письме к Маффей (20 ноября 1876 г.) Верди определяет разницу между копией и образом, натурализмом и реализмом: «Когда действительности подражают, может получиться в самом деле нечто хорошее, но создавать действительность гораздо важнее...»

В совершенстве владея традиционными оперными формами, Верди трактует их не как отвлеченные схемы, а как живые формы художественного обобщения. В зависимости от музыкально-сценического образа, ситуации, драматургической необ-

---

<sup>1</sup> Engler G. Verdis Anschauung von Weesen der Oper. Dissertation. Breslau, 1938; Verdi e Wagner «Corteggi Verdiani». V. II, p. 190. Specht R. Verdi's dramatische Technik — Die Musik. 1913/1914, XIII Jahrg. Oktober, N 1.

ходимости он обращается то к гомофонным формам песни, ариа да капо, то к сложнейшим полифоническим формам канона, фуги, «сквозным» формам.

Чрезвычайно действенную и разнообразную роль в операх Верди играют хоры. В одних случаях они служат средством воплощения образа народа, в других — обобщают все, объединяя различные нити драматического развития, и образы доводят динамическое напряжение до кульминационной точки (особенно в финальных сценах). Иногда хоры объединяются с ансамблем солистов, образуя сложную полимелодическую звучность огромной драматической силы. Можно указать и на использование хора для достижения звукообразительного эффекта.

Новое понимание оперного спектакля рождает у Верди и новые требования к певцам. По его мнению, оперный певец должен сочетать высокое вокальное мастерство с искусством драматического артиста. Верди предъявляет певцам требования глубокой и разносторонней работы над образом. Он решительно восстает против претензий певцов на «исключительность», «примадонство», против их представлений, будто композитор является лишь поставщиком красивых мелодий, дающих возможность вокалисту блеснуть своей техникой. Борьбу с подобным диктатом певца выразительно характеризует одно из писем композитора. «Роль леди Макбет дали Тадолини... Вы знаете, как я ценю ее, да и она сама это знает, но в наших интересах я нахожу необходимым над этим подумать. У нее слишком много достоинств для этой партии. Вы можете быть примите это за противоречие. У Тадолини хорошая внешность, но я предпочел бы для леди Макбет невидную и уродливую... У Тадолини прелестный, светлый, прозрачный, сильный голос, я же хотел бы для нее (для леди Макбет.— Г. Т.) — сдавленный, глухой, низкий. В голосе Тадолини что-то ангельское, у леди же должно быть дьявольское». Ради замысла, ради реальности образа Верди готов выпустить на сцену почти не поющую актрису в затемненной обстановке, в сопровождении приглушенного оркестра. Так решительно игнорируются традиционная блестящая зрелищность, виртуозное концертное пение.

Творчество Верди — в горниле музыкально-языковых изменений, «интонационных сдвигов», происходивших в европейской музыке XIX века. Опираясь на традиционные модели музыкального языка итальянской оперы, переосмысливая их, он постоянно открывает новые возможности интонационной выразительности. Причем его искания никогда не приобретают самодовлеющего характера, но всегда обусловлены новыми идеями и образами. «Я не могу тебе сказать,— пишет он к Аривабене,— как выйти из современного музыкального кризиса. Один хочет быть мелодистом, как Беллини, другой гар-

монистом, как Мейербер. Я бы не хотел ни того, ни другого... мелодия и гармония в руках художника — лишь средства, служащие раскрытию содержания». Далее он иронически отзывается о «новаторах», которые поисками новых форм прикрывают свою бездейственность.

Развивая прогрессивные стороны творчества своих предшественников и современников, глубоко осознавая колористические, динамические возможности вокального искусства, Верди поднимает их раскрытию психологической и драматической выразительности образа. Даже в вокальных каденциях, колоратурных руладах у Верди меньше всего виртуозно-орнаментальной эффектности; они всегда выражают настроение, характер, чувство (гнев, радость, любовь и т. д.).

Верди находит для каждого героя, каждого явления действительности (среды, эпохи, природы) индивидуальные музыкально-выразительные средства. Характерность музыкального образа для него это прежде всего интонационная конкретность. В этом отношении музыкальный язык Верди поражает своей способностью передавать социальные, национальные, возрастные, психологические черты его героев (как резко отлично, например, музыкально-интонационное воплощение Маурико от Графа Ди Луна, Герцога Мантуанского, Риголетто и т. д.), раскрывать противоречивость душевных переживаний, отображать разностороннюю красочность внешнего мира. Исключительное богатство и широта интонационной выразительности музыки Верди позволяют раскрывать образ многогранно, в развитии и росте. Достаточно, например, сопоставить беспечную, обаятельную, оживленную колоратуру Виолетты в I акте и скорбно «оцепеневшие» интонации ее арии в IV акте.

Основные жанровые истоки музыки Верди — народная, бытовая музыка: песни, танцы, марши, романсы, гондольеры, серенады, песни лаударони и т. п. Вместе с музыкой Верди в итальянскую оперу врывается музыка города, провинции, деревни, улиц, площадей со всей своей стихийной силой. Композитор использует привычную интонационную основу как средство говорить простым музыкальным языком, понятным и близким самым широким слоям общества. Происходит процесс расширения круга интонаций: скорбные и ликующие, нежные и мужественные, героические и восторженные, они передают разносторонние оттенки человеческих переживаний.

Верди не пользуется народными музыкальными оборотами в плане стилизации, а поднимает их до уровня образного обобщения, ощущая и осознавая как свой творческий язык. «Он не подделывался под большинство, он сам это большинство, он чувствует вместе с ним и смотрит на вещи его глазами», — правильно замечает Ларош. И действительно, многие мелодии

Верди после премьеры опер сразу же входили в народные массы, ставившись неотъемлемым элементом музыкального быта.

Стремление Верди связать свое творчество с жизнью и современностью, выразить «правду» в искусстве развивалось внутри противоречивых закономерностей романтизма середины XIX века. Отсюда — стремление ответить на «проклятые вопросы» эпохи, выдвижение новых героев и их противопоставление феодальному и буржуазному обществу, интерес к историческим сюжетам, психологической и бытовой конкретности, индивидуализации человеческих характеров, внедрение острых драматизирующих контрастов, тяготение к новым формам, к народности и образности языка.

Но отсюда же, с другой стороны, и те черты романтической драматургии, которые связаны с подчеркиванием не столько типического, сколько необычного, особенного, введением элементов мелодрамы, запутанных сюжетов со всевозможными похищениями, ударами кинжала, монастырскими подземельями и т. д.

Широта музыкальной культуры, огромный талант и мастерство, яркая творческая индивидуальность позволяли Верди не ограничиваться пределами форм бытовой музыки, а создавать на их основе крупные, обобщенные развитые вокально-инструментальные формы. Расширение средств музыкальной выразительности, драматизации форм в 50—60 годы порою сочетались с непреодоленными приемами старой оперы, с тривиальными гармоническими оборотами, с трактовкой оркестра как «большой гитары». Верди еще не всегда находит ту щедрость красок, которой будут столь богаты его поздние оперы.

Вся жизнь Верди — непрестанная борьба за свои творческие принципы и идеалы. В связи с постановкой почти каждой оперы ему приходится сталкиваться с цензурой, бесцеремонно кромсающей его произведения, требующей переделок, нейтрализующих их социальную остроту. Показательна в этом отношении судьба оперы «Риголетто», в которой он был вынужден заменить фигуру короля Франции Франциска I менее значительной фигурой герцога Мантуанского, выпустить ситуации, компрометирующие высокопоставленных героев, наконец переименовать и саму оперу (первоначально она носила заглавие драмы В. Гюго «Король забавляется»). Театральная рутинная вытравляла из опер Верди их мужественное начало, яркие человеческие чувства, превращала зачастую глубокие трагедии в бессмысленную «вампuku». Новизна, необычность образов, часто не понятые певцами, вели к провалу некоторых постановок, как это было, например, с премьерой «Травиаты».

В то же время оперы Верди пользовались огромным успехом у широких народных масс. Верди — едва ли не самый популярный композитор. Передовые, прогрессивные музыканты отме-

чали высокие художественные достоинства музыки Верди, подлинный реализм и демократичность его творчества.

В связи с постановками своих опер в различных городах и странах, Верди постоянно в разъездах, сопровождаемый своей второй женой, известной певицей Джузеппиной Стрепони. Милан, Венеция, Флоренция, Париж, Лондон, Каир... Посетил он и Россию, в частности в связи с постановкой оперы «Сила судьбы» в Петербурге. В 1860 году он избирается делегатом от Буссето на конгресс итальянских провинций в Парме, а в 1865 году — депутатом первого национального парламента.

В 1871 году в Каире состоялась премьера оперы Верди «Аида». Завершая предшествующий период творчества Верди, она в то же время подготавливала и новый этап. В 1873 году композитор создает свой струнный квартет, а в 1874 году гениальный «Реквием» (памяти Манцони) — величественное вокально-симфоническое произведение, давшее новую трактовку этого жанра.

После «Аиды» и «Реквиема» Верди в течение многих лет не опубликовал ни одного нового произведения. Некоторые даже полагали, что достигший преклонного возраста и уединенно живущий в своей вилле Санта-Агата прославленный маэстро сложил оружие, не найдя себе места в условиях новейших музыкальных течений. На самом же деле этот период «молчания» был временем напряженного труда, неустанных исканий, переоценок пройденного творческого пути, огромного расширения кругозора, совершенствования композиторского мастерства. Верди изучает партитуры музыкальных драм Вагнера (особенно «Тристана» и «Мейстерзингеров»), «Каменного гостя» Даргомыжского, старых мастеров — Орlando Лассо, Палестрины, вновь штудировал «Дон Жуана» Моцарта, ведет серьезную переписку по вопросам оперной драматургии со своим другом Арриго Бойто. Много размышляет над судьбами современного ему музыкального искусства. По-новому стремится он осознать свои ранее созданные оперные произведения; в эти годы он создает вторые редакции «Симона Бокканегра» (1881) и «Дона Карлоса» (1884), усердно работает над впоследствии им же самим уничтоженной оперой «Король Лир».

## ПУТЬ К ШЕКСПИРУ

Я ставлю Шекспира во главе всех драматургов, включая и трюков.

*Верди*

В конце 80-х и начале 90-х годов музыкальный мир Европы был ошеломлен совершенно неожиданным событием: после длительной паузы в создании новых произведений на сцене милан-

ского театра La Scala с огромным успехом прошли премьеры опер Верди «Отелло» (1887) и «Фальстаф» (1893). Эти оперы свидетельствовали о гигантском взлете творчества композитора. Они поражали глубиной и ясностью мысли, молодостью и богатством чувств, могучей силой художественного обобщения, подлинным темпераментом и безукоризненным мастерством. Две последние оперы Верди явились кульминацией всего его творческого пути, подвели итог его исканиям. Высокие гуманистические идеалы, влюбленность в жизнь, определившие творческое кредо композитора, нашли в этих операх, связанных с ренессансными образами Шекспира, наиболее глубокое и совершенное выражение.

Пройдя жизнь, полную испытаний, явившись свидетелем и участником важнейших событий в общественно-политической жизни Италии, откликаясь мыслью и сердцем на острые проблемы, выдвинутые эпохой, накопив громадный жизненный и художественный опыт, Верди достигает в произведениях последнего периода высокого интеллектуализма, широчайшего диапазона эмоциональных красок, философской обобщенности художественного мышления. Если «плакатные» героико-патриотические оперы Верди 40-х годов, при их массовости, агитационной действенности, политической актуальности страдали известной односторонностью и схематичностью в раскрытии индивидуальных человеческих образов, а в его операх 50—60-х годов порой еще ощущалась некоторая драматургическая разбросанность, известная аффектированность, а иногда и мелодраматичность, то в произведениях последнего периода все это бесследно исчезает. Операм «Отелло» и «Фальстаф» присущи единство целого, мудрое самоограничение, свойственные высшим творениям искусства. В этих произведениях находит логическое завершение реформа оперы, решение композитором своей концепции музыкальной драмы.

Как уже говорилось, его понимание реформы и сущности музыкальной драмы было в корне отличным от Вагнера. Отличным было и понимание Верди концепции человека в искусстве. Если идеалом для Вагнера был «истинный человек вообще», «Urmensch», герой Верди — человек в конкретных исторических условиях, в водовороте социальных нравственных проблем своего времени, в «типических обстоятельствах». Реалистические тенденции свойственны ранним операм Верди, операм романтического периода и с особой силой проявились в его последних шекспировских произведениях.

В операх «Отелло» и «Фальстаф» Верди достигает исключительной стройности, законченности формы, целенаправленности музыкально-сценической драматургии, когда каждый составляющий элемент служит воплощению общего замысла. Это легко проследить в органическом развитии экспозиции, в основных этапах развития и развязке конфликта, в противоборстве

сил «действия» и «контрдействия», в «жизни», столкновении героев и их соотношении с «фоном». Все предельно концентрировано и насыщено.

Расширяются масштабы обрисовки эпохи, живой реальности (в «Отелло»), углубляется анализ психологии и душевных движений героев (Отелло, Дездемона, Яго, Фальстаф). Стремление к широкому, многоплановому и в то же время обобщенному воплощению явлений действительности в их развитии обусловило появление ряда новых особенностей музыкально-сценической драматургии. Верди переключает действие в различные ракурсы, планы, сталкивая массовые сцены с камерными, интимными, лирическими, жанрово-бытовые с романтически опозитивированными, трагическими («Отелло»), остро комедийные с драматическими и философскими («Фальстаф»).

По разнообразию и индивидуализации выразительных средств оперы «Отелло» и «Фальстаф» занимают одно из первых мест в мировой оперной литературе. Достигнув классической ясности и простоты, композитор заговорил музыкальным языком, в области гармонических, оркестровых, полифонических средств предварившим некоторые новаторские партитуры XX века. В этом отношении творчество Верди являет собою непревзойденный пример безостановочного роста и совершенствования. До конца жизни он оставался новатором, постоянно обновлявшим идейное содержание и художественную форму своих произведений.

Исключительно разнообразно, в полном соответствии с драматургической необходимостью использует Верди те или иные оперные формы: от песни (известное бриндизи Яго, песенка Фальстафа), арии да капо, вариационной арии (знаменитая ария Дездемоны) до монологов (Отелло, Яго, Фальстаф, Форда), сложнейших ансамблей и развитых хоров. Композитор решительно преодолевает статическую замкнутость оперных форм, сближает их различные типы.

Богатство интонационного языка и музыкальных форм сочетается с поразительным единством и органичностью стиля опер. Они рождены как бы единым дыханием. С первых же звуков музыкально-сценическое действие развивается с непрерывно усиливаемым напряжением. Верди верен своему пониманию ведущей роли в опере музыкальной выразительности человеческого голоса.

Однако значительно больше чем прежде он уделяет внимания оркестру (усиление роли оркестра началось уже с оперы «Аида», не без известного влияния вагнеровских партитур), который выступает здесь и как изобразительное средство, и как сильнейший фактор музыкальной драматургии, достигая то берлиозовской, вагнеровской яркости, красочности (буря в «Отелло», финал «Фальстафа»), то акварельной, почти импрессионистской тонкости (ночная сцена в «Отелло»), то бетховенской

мощи (финал III акта в «Отелло»). Оркестр играет большую роль в развитии лейтмотивов, в передаче тончайших образных нюансов или широких интонационных обобщений.

Значительно обогатились гармонические средства Верди в их динамико-драматической и темброво-колористической функции (расширение ладовой основы гармонии, обилие энгармонических модуляций, параллелизмов, побочных тонов, мелодизация гармонии и т. д.).

В последних операх Верди (а также в «Реквиеме») с особой силой сказался интерес композитора к полифонии как драматургическому средству. Именно в этих операх он применяет полифонию с особым размахом, блеском и разнообразием форм — от простых имитаций (например, сцена в таверне в «Отелло») до сложнейших линейно-полифонических форм (финал III акта «Отелло») и грандиозной фуги (финал «Фальстафа»).

В произведениях завершающего периода склонность Верди к широким художественным обобщениям, концентрированности музыкально-сценического действия проявилась в максимальной степени, позволяющей говорить о подлинном симфонизме мышления композитора. В этом отношении чрезвычайно интересно проследить в финале III акта «Отелло» внутреннее единство интонационно-тематического материала, его различные трансформации и органичное развитие, а также связь этого материала с монологом прощания Отелло, клятвой Отелло и Яго.

Интересно обратить внимание и на то, как Верди достигает цельности образа, используя жанр как средство обобщения. Например, с характеристикой образа республиканского генерала Отелло связано обращение композитора к маршу, который он трактует чрезвычайно широко и в колоссальном симфоническом развитии, соответственного развитию образа Отелло. Это ликующий марш народа, встречающего Отелло после победы, и балладный марш в рассказе Отелло в финале I акта и в монологе из II акта, трехдольный полифонически развитый марш, на звучании которого построена клятва Отелло и Яго, скрытый «оцепеневший» марш в монологе Отелло из III акта, наконец, трагические, «фюнебрные» ритмы в финалах III и IV актов.

Верди неоднократно высказывал мысль, что Шекспир — его излюбленный писатель. Гениальные творения великого английского драматурга, привлекавшие внимание представителей литературы и музыкального романтизма в Италии XIX века (Манцони, Никколини, Россини, Беллини и других), неизменно находились в кругу творческих интересов Верди. Композитор познакомился с творчеством Шекспира еще в юные годы, когда сблизился с салоном Кларины Маффей, муж которой был знатоком и переводчиком произведений «великого стрэдфордца».

Уже в 1847 году Верди создал свою первую «шекспировскую» оперу «Макбет» (вторая редакция в 1865 г.), правда еще далекую от того глубокого проникновения в сложный мир идей

и характеров Шекспира, что будут отличать его более поздние сочинения, но тем не менее включавшую и такую яркую музыкально-драматическую сцену, отмеченную психологической глубиной, как известная сцена «сомнамбулизма». Впоследствии в творческом сознании Верди возникали замыслы опер «Гамлет», «Буря». Длительное время он работал над оперой «Король Лир» и, наконец, на склоне лет создал оперы «Отелло» (1887) и «Фальстаф» (1893).

В гуманистичности последних опер Верди, в стремлении композитора к сильным и благородным характерам, в его глубокой убежденности в нравственной чистоте и величии человека и в то же время в обличении темных сторон мира, в философском оптимизме заключен тот «возрожденческий» пафос, который роднит Верди с Шекспиром. И без преувеличения можно сказать, что оперы «Отелло» и «Фальстаф» Верди стоят в первом ряду мировой музыкальной «шекспирианы». Более того, работая над музыкально-сценическим воплощением сюжетов и образов Шекспира, ориентируясь на его драматургию, на яркую полнокровность, социальную и психологическую конкретность характеров, на философскую глубину, трагедийный размах и народность его произведений, Верди боролся за утверждение реалистических тенденций в итальянской опере.

Переписка Верди с его либреттистами (Сомма, Камарано, Пиаве, Гисланцони, а позже и Бойто) убеждает нас в том, что он постоянно стремился к содержательным, действенным сюжетам, обладающим драматургической логикой<sup>1</sup>. Оперное либретто в его представлении — самостоятельный литературный жанр, со своей логикой развития, своими драматургическими законами. Он стремился к либретто, которое, не следуя за деталями фабулы, интриги, раскрывало бы главную мысль, ведущую тему. Идея произведения, характеристика образов в опере, по убеждению композитора, должны прежде всего заключаться в партитуре, раскрываться средствами музыки, «интонационной драматургией». И это при исключительной театральности, сценичности опер Верди.

Как драматург Верди — в большинстве случаев гораздо выше своих либреттистов. И хотя он принимал активное участие в создании либретто, его советы и даже требования часто оставались нереализованными. Возникло противоречие между трафаретными, традиционными либретто и полнокровной, жиз-

<sup>1</sup> По этому вопросу см.: *Богоявленский С.* «Отелло» Верди. Л., 1933; *Ферман В.* Поздний Верди — Советская музыка, 1938, № 12; *Virneisel W.* Verdi als Librettist — Die Musik, 1927, November. H. 2; Il libretto di Otello. Il lettera di Boito sul l'Otello. Corteggi — Verdiani a cura de Al. Luzio, v. 11. p. 95—99, 1935; *Istel E.* Verdi und Shakespeare — Die Musik, 1913—1914, H. 1—2; *Prodhome.* Lettres inédites de Verdi à Léon Escudier. Rivista musical italiano, 1928, vol. XXXV; Della Corte A Il opera di Giuseppe Verdi «Otello». Milan, 1924.

ненно правдивой музыкой. Лишь в последний период своего творческого пути Верди нашел либреттиста, близкого ему во всех отношениях. Прекрасный поэт и драматург Бойто, с которым Верди работал над либретто опер «Король Лир», «Симон Бокканегра», «Отелло» и «Фальстаф», был видным композитором, автором известной оперы «Мефистофель». Переписка Верди с Бойто дает представление о постепенном рождении замечательных либретто этих опер. Шаг за шагом снимались побочные персонажи, сцены, достигались большая конденсация текста, более выуклое развитие музыкально-сценического действия<sup>1</sup>.

В конце 80-х годов XIX — начале XX века, когда в европейской философии, литературе и искусстве все явственнее определялись тенденции идеализма, субъективизма, мистики, возросло увлечение Ницше, Шопенгауэром, Фрейдом, когда шекспировские образы и в театре, и в литературоведении все чаще стали истолковываться как драмы «вечных страстей», рефлексии, патологии, в это время Верди в трактовке Шекспира остается верен принципам гуманизма и реализма.

Вслед за Шекспиром Верди в опере «Отелло» воссоздает яркую картину эпохи Возрождения Италии XV века с ее бурно кипящей общественной жизнью, цельными человеческими характерами, пафосом утверждения нового гуманистического мировоззрения, новой морали, противостоящих нормам и традициям феодальной эпохи. Действие протекает на берегу моря и во дворце, в таверне и в уединенной комнате Дездемоны; перед слушателем-зрителем проходят патриции и плебеи, солдаты, офицеры, посланники сената.

На этом широком фоне раскрывается характер Отелло, одного из тех героев, к которым могут быть отнесены слова, сказанные о людях Возрождения Энгельсом: «...они почти все живут в самой гуще интересов своего времени... Отсюда та полнота и сила характера, которые делают их цельными людьми»<sup>2</sup>.

В характере Отелло сочетаются смелость, мужество, отвага с романтической восторженностью, чистотой чувств и доверием к людям. «Отелло от природы не ревнив, напротив, он доверчив», — писал Пушкин. И действительно, какие гигантские усилия, изощренную хитрость, лицемерие и притворство приходится затратить «полудьяволу» Яго, чтобы разрушить доверие Отелло, взорвать силу его разума и чувства. По существу, вся драматическая коллизия трагедии построена на этой колоссальной «силе сопротивляемости» Отелло.

В образе Яго раскрываются другие, столь же типичные для людей этой эпохи стороны: предприимчивость, хитрость, оправ-

<sup>1</sup> Так, в либретто «Отелло» были сняты пролог и эпилог, все действие в Венеции, ряд персонажей. В «Фальстафе» за пределами либретто — судья Шеллода, его племянник Слендер, пастор Эванс, Педж, Пим и др.

<sup>2</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 20, с. 347.

дание любых средств для достижения своих целей. И не случайно Верди категорически отверг предложение Бойто назвать оперу «Яго» (по примеру его «Мефистофеля»), сказав, что он пишет оперу о гуманизме Отелло, а не о маккиавелизме Яго. Отелло Верди — герой, романтик; его характеризует глубокое, высоко нравственное отношение к жизни. Яго — циник, скептик и завистник. Роль Отелло творческая, созидательная; Яго — ведет к катастрофе. Дездемона — один из прекраснейших в мировой опере женских образов. Ее характеризует исключительная нравственная чистота, глубина, цельность натуры, внешняя и внутренняя красота. Патрицианка по происхождению и воспитанию, она, вопреки предрассудкам, носмела полюбить плебея, мавра Отелло и полюбила за его высокие человеческие качества, за ум, мужество, за страдания.

Ревность Отелло — не аффект дикаря или мстящего за оскорбленное самолюбие феодала. Это глубочайшая трагедия личности, трагедия крушения веры в правду, в чистоту и благородство человеческих отношений, крушения гуманистических идеалов. И закономерно, что образ Отелло стал одним из самых высоких в выражении человеческого достоинства образов. Жанр оперы, как лирико-романтический, трагедийный, позволил в огромном развороте показать «диалектику чувств», сложнейшие и противоречивые переживания, столкновения сильных характеров, подлинно трагические коллизии.

Такой же глубиной отмечено отношение Верди к другому, совершенно отличному от Отелло шекспировскому образу — сэру Джону Фальстафу. Герой не только тот, каким он представлен в «Виндзорских кумушках», где он только обманутый кумушками шутник. В оперу включен также ряд эпизодов из исторической хроники «Генрих IV», характеризующих своеобразную философию жизни Фальстафа (в частности, монолог Фальстафа о чести и его воспоминания о молодости «Когда я был маленьким пажом»). «Я создаю не образ, а тип», — писал композитор.

Верди (как и Бойто) почувствовал, что на фоне безудержного смеха, комедийных ситуаций и веселья Шекспир поставил сложные философские, нравственные вопросы эпохи (вопросы морали, чести, смысла жизни), дал яркое изображение быта, природы, нравов старой Англии. Верди сумел понять, что шекспировский старый, «жирный, как масло», «фламандский рыцарь» сэр Джон Фальстаф — образ огромной силы, обаяния, обобщенный и многогранный. Он стар, тяжел, ленив и в то же время «силен, как бык», предприимчив и не без основания называет себя «молодым человеком». Обжора, пьяница, сластолюбец и хвостун, окруживший себя всяким сбродом, он по своему лиричен, склонен к философским рассуждениям о жизни, добродушен. Несомненно умный, талантливый, с чувством юмора обнажая оборотную сторону всего, что считалось в сов-

ременном обществе нравственным, благопристойным, Фальстаф сам становится объектом осмеяния, постоянно попадая впросак. Высменная и бичуя всех и вся, Фальстаф не щадит и самого себя. Это самообличение придает его образу неожиданную трогательность и даже оттенок трагизма.

Но сущностью всего бытия Фальстафа выступает его «возрожденческое» безудержное утверждение радости жизни, то буйное «ликование плоти», «переизбыточности человеческих чувств», которые пришли на смену аскетизму средневековья, пронизывали образы Рубенса, Рабле, Шекспира и их современников. «Материя улыбается своим поэтически-чувственным блеском всему человеку», — писал К. Маркс<sup>1</sup>. Ни во что не ставя омертвевшие, отвлеченные понятия «рыцарской чести», циник и балагур Фальстаф верит только в одно — в жизнь.

Композитор нашел новые для комической оперы возможности и приемы музыкально-интонационного показа внутреннего облика своего героя, раскрытия его «психологических движений» во всей их сложности, контрастах и противоречиях. В образе Фальстафа слились воедино возвышенное и низменное, лиризм и быт, комическое и драматическое, расчет и философия.

Уже в 1-й картине (таверна «Подвязка») его образ сложен и противоречив. Фальстаф полон достоинства, самоуверен и подчеркнута безразличен к окружающим в своих репликах доктору Каюсу, Бардольфу, Пистолу, хозяину таверны. Иные черты образа Фальстафа раскрываются в его веселой песенке «Если ночью по тавернам...», рыцарски-восторженном рассказе об Алисе и Мэг, философствующе-значительном монологе о «чести». Трогательна его грустная и вместе с тем полная жизненной силы «рыцарски горделивая» песенка «Ну, старый Джон», обаятельны лирические песенки «Любовь, любовь!» (в диалоге с Фордом) и «Был я когда-то молоденьким пажом» (в объяснениях с Алисой). И все это на грани серьезного и комического.

А далее, по мере развития действия, образ Фальстафа все более драматизируется. Особенно показательны в этом отношении 4-я (в доме Форда) и 5-я картины (площадь у таверны). Обидой, горечью, гневом и возмущением проникнут его философский монолог «Проклятый мир! Где искать добра!» (5-я картина). С потрясающей психологической чуткостью раскрывает Верди в нем презрение Фальстафа к людской подлости, лжи, жестокости, чувство страха перед неизбежной смертью. Неисчерпаемый оптимизм прорывается в финале монолога, передающем неудержимый полет фантазии охмелевшего Фальстафа. И в шумной, полной мистификации 6-й картине, завершающей оперу (Виндзорский парк), где сплетаются все драматические линии оперы, наступает развязка интриги. В центре действия остается сэр Джон Фальстаф, утверждает его опти-

<sup>1</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 2, с. 143.

мистическая философия. Полная жизнелюбия и радости тема Фальстафа становится темой грандиозной фуги, поглощающей в своем звучании голоса всех действующих лиц.

Фальстаф немислим вне среды, которая его породила. Это блестяще показано в опере, причем не только в сценическом действии, декорациях, костюмах — во всем строе музыкально-выразительных средств предстает «старая Англия», с ее тавернами, парками, домами-крепостями, с мешанскими нравами ее обывательсй. Ярко индивидуализированные, меткие музыкальные характеристики даны кичливому и тупому доктору Каюсу, суровому и мрачному мистеру Форду, хитрой и льстивой Квикли, веселым и озорным виндзорским кумушкам, юным Нанетте и Фэнтону, всегда нынчим прихлебателям Фальстафа Бардольфу и Пистолю...

Верди уже давно мечтал воплотить в музыке образ, в котором глубокая философия жизни раскрывалась бы через забавные и курьезные ситуации. В поисках сюжета для такого типа комической оперы он обращается к «Дон-Кихоту» Сервантеса, «Тартюфу» Мольера. Понимание Верди природы комического определило жанровое своеобразие оперы «Фальстаф». Она несомненно органично связана с лучшими традициями комической оперы Моцарта и итальянских композиторов Чимароза, Паэзиелло, Доницетти, Россини. Она полна безудержного смеха, веселья. Ее музыка увлекает легкостью, скерцозностью, танцевальностью.

Напомним хотя бы все сцены «фальстафовского фона», характеристики мисс Квикли, начало 2-й картины, финал 4-й и, наконец, финальную фугу «вся паша жизнь шутка!» Верди сам писал о «Фальстафе»: «музыка, которую я написал, так смешна, что часто я не мог удержаться от смеха». И в то же время его опера далеко выходит за пределы жанра оперы-буффа. В ней много романтики (партия Нанетты и Фэнтона, мечтания Фальстафа, музыкальные пейзажи, фантастические эпизоды последней картины), а некоторые сцены проникнуты подлинным драматизмом и трагическим пафосом (монолог Форда в 3-й картине, монолог Фальстафа в 5-й картине).

При этом замечательной особенностью музыкальной драматургии вердиевского «Фальстафа», особенностью, создающей большие трудности перед дирижером, режиссером, певцами<sup>1</sup>, является неразрывное единство комедийной и романтической, драматической и философской сторон образов. О серьезном Верди говорит слегка иронически, а иногда и просто смеясь, а о самом веселом — всерьез. Все это вносит скрытый внутренний смысл, ощущение двойственности и тонкой мистификации.

<sup>1</sup> От них требуются не только огромная театральная и музыкальная культура, мастерство, но и такт, то ощущение меры, которые не дали бы им сбиться на фарс или, наоборот, не слишком перегрузить «философскую» сторону оперы.

Как уже говорилось, музыкальные формы и интонационный язык оперы «Фальстаф» чрезвычайно богаты и разнообразны. В зависимости от образа и ситуации, он прибегает то к приемам *raglando*, чутко схватывая и омузыкаливая интонации человеческой речи (высказывания Квикли, Пистоля, Батерольда и др.), то к яркой эмоционально взволнованной мелодии (обаятельная тема Нанетты и Фэнтоня: «От поцелуя уста не завянут»), то к музыкально-драматическому монологу (Фальстафа, Форда), развитой арии, сложным ансамблям (например, во 2-й картине, где объединены вокруг темы «заговора» против Фальстафа «грубоватый» мужской квартет на  $\frac{4}{4}$ , грациозный женский квартет на  $\frac{6}{8}$  и широкая мелодическая линия Фэнтоня). Полна виртуозного блеска оркестровая звучность оперы. Верди смело расширяет диапазон инструментов оркестра, подменяя функции тембров (например, «поющие» трубы и остромоторные пиццикато арфы). Оркестр объединяет в сквозном развитии отдельные картины, сцены, номера, создает мощные нарастающие звучности, звукописные эпизоды (феерические сцены 6-й картины, заставляющие вспомнить образы «лесной романтики» Вебера, Шуберта и даже вагнеровской «идиллии» Зигфрида), «комментирует» действие. Специфической особенностью оркестровки оперы является ее роль в общем образном строе «на грани комического и серьезного».

## НА ВЕРШИНАХ ОПЕРНОГО МАСТЕРСТВА

(«Отелло» Верди)

Эволюция художественных идеалов Верди приводит его в конце 1880-х годов к созданию оперы «Отелло», наиболее полно воплотившей его реформаторские поиски.

Первый акт оперы «Отелло»<sup>1</sup> — грандиозная экспозиция, без увертюры вводящая в действие и определяющая все последующее драматическое развитие. Здесь представлены центральные образы оперы — Отелло, Яго и Дездемона. Верди прекрасно учитывает, что сила и размах экспозиции в огромной мере определяют масштаб и интенсивность дальнейшего развития, и с первого же акта обрисовывает своих героев как яркие, сильные, многогранные характеры, мобилизуя вокруг них тематические линии, ставя их в такие положения, которые позволили бы

---

<sup>1</sup> Во избежание повторов общая проблематика (Верди и Шекспир, творческие замыслы композитора на основе произведений Шекспира, понимание идей и системы образов великого «стредфордца», соотношение литературного прообраза, либретто и партитуры и др.), освещенная в предыдущем очерке «Путь к Шекспиру», по возможности вынесена за скобки.

акцентировать наиболее типичные их стороны, определить их роль в драматургии спектакля. В партитуре Верди нет членения по сценам, тем не менее музыкальная драматургия первого действия позволяет разбить его на три контрастные сцены.

Важнейшим образом первой сцены выступает стихия, буря. В ней обобщены композитором состояния тревоги, волнения за исход боя, за судьбу Отелло. Природа, воплощенная Верди в гигантском музыкальном пейзаже, трактуется им не в описательно-натуралистическом или пассивно-декоративном плане, а как драматургический фактор, действительно обуславливающий исключительный размах и силу экспозиции образа Отелло.

Буря обрисована Верди с большим драматическим напряжением и мастерством художника, владеющего в совершенстве «пространственными» масштабами музыкального пленера. В этой сцене слышится отзвук многих бурь, прогремевших в романтической музыке, начиная от Пасторальной симфонии Бетховена и кончая «Летучим голландцем» и «Валькирией» Вагнера, «Риголетто» самого Верди и т. д.

Динамическими контрастами *ppp* и *fff*, сопоставлениями сольных инструментов и оркестрового *tutti*, противопоставлениями крайних регистров, имитационными переключками Верди достигает широчайшей акустической перспективы, колоссального диапазона звучания. Хроматические, аккордовые ходы меди, непрерывное гудение органа, разрядка звуковых нагнетаний взрывами *tutti* и ударами тарелок, наконец, общая тональная неустойчивость создают напряженную атмосферу разбушевавшейся стихии, грозовой колорит всей сцены. С каждым мгновением буря усиливается, мрак сгущается. Тревожные выкрики толпы, взволнованно следящей за происходящей схваткой с морской стихией, вырастают в суровый, экстатический хорал народа, молящего о спасении Отелло. Любопытно указать на то, что Верди учитывает даже световую выразительность настолько чутко, что уделяет в партитуре специальный стан свету (молнии и т. д.). Особенно следует отметить ритмическую пульсацию колоссального напряжения, которая объединяет в органическое целое всю стихийную разбросанность и многоплановость сцены.

Выход Отелло драматургически подготовлен развитием всей предыдущей сцены. Первые слова Отелло, обращенные к народу «*Esultate!*» («*Ликуйте!*»), раскрывают его облик героя, воина, человека, привыкшего говорить не в салоне, а на поле битвы, на площади, среди пушечных выстрелов или шума толпы. Эти черты Отелло выявляются в его ораторских интонациях, в подчеркивании смысловой кульминации фраз, в тесной связи его музыкальной речи с хором народа, живо реагирующего на каждое его слово. Музыкальная характеристика Отелло, данная здесь, вызывает сравнение его с «гарибальдийскими» образами героев «национально-освободительных опер» Верди

40-х годов: Захария из «Навуходоносора», Аэцио из «Аттилы» и др.

Хор народа радостно приветствует героя. Возникшая из фразы Отелло, построенной на кадансе, утверждающем *E-dug*, этот хоровой эпизод выступает свособразной кодой первой сцены. Геннально использован здесь Верди прием имитации как способ объединения одной попевкой-мыслью всей массы ликующего народа.

В отличие от героико-романтической первой сцены, вторая — вся «в быте» (таверна, пьяный кутеж, застольная песня). Изумительно ярко, используя разнообразные оркестровые тембры, имитационную переключку голосов хора, передает Верди своеобразную динамику ночной жизни приморского города: туманные силуэты матросов, переносящих кладь с корабля во дворец, вспыхивающие огни зажженных костров, наконец, гул голосов и неясные контуры толпы, группирующейся вокруг костров и таверны.

Сцена эта в основном экспонирует Яго. С первого же его появления Верди характеризует его как человека большого ума, исключительной хитрости, завистливого и злобного, использующего для достижения своих целей любые средства, талантливо плетущего паутину, в которую попадаются намеченные им жертвы.

Яго — достойный «противник» Отелло. И не случайно Верди протестует против изображения его на сцене маленьким и уродливым традиционным злодеем: «Что касается образа Яго, — пишет он Р. Бойто, — то это уже более серьезное дело. Ты бы хотел его изобразить маленьким, не очень благородного сложения, одним из тех хитрых малых, которые злобны как клинок... Если б я был артистом и должен был исполнить роль Яго, то я предпочел бы худую высокую фигуру с тонкими губами, маленькими близко стоящими у носа глазами... высоким покатым лбом и отчетливо развитым затылком. Его манера держать себя несколько рассеянная, небрежная, равнодушная, скептическая, насмешливая. Хорошее и дурное он говорит обычно с миной человека, думающего совершенно о другом. Такой человек может всех погубить и, если хотите, даже собственную жену».

Интонационно Верди обрисовывает Яго чрезвычайно разнообразно: то невзначай брошенной фразой, или, наоборот, нарочитой подчеркнутостью слова, то лирической теплотой мелодии (всегда применяемой в качестве тонкого приема характеристики Яго, играющего на чувствах собеседника), то вкрадчивостью, или разгульной страстностью.

Вершиной экспозиции образа Яго служит его знаменитая застольная песня с хором (*Allegro con brio*), являющаяся и узловым моментом всей второй сцены. В песне Верди замечательно раскрывает всю силу коварства Яго, подчиняющего толпу своей воле, ведущего ее через веселье к бушеванию стра-

стей, власти аффекта и, наконец, к катастрофе. В основе песни лежит «тостовая» попевка Яго, обуславливающая все дальнейшее развитие.

Кассио и Родриго, вся толпа подхватывают напев. Используя форму куплетно-вариационной песни и метод имитационного развития (вытекающий из действия Яго и общего настроения всех участников), Верди постепенно обостряет и ускоряет темп от сдержанно «пульсирующего» движения (*pizz*, струнных басов и фаготы *pp*) первого куплета к последнему. В последнем куплете напряженно ускоряемое, стреттное проведение голосов, синкопирующие ритмы, распад мелодического рисунка, наконец *ff* оркестрового *tutti* замечательно передают возгласы, выкрики, хохот, буйную динамику пьяного веселья. Тонко раскрывает Верди «провокационную» роль Яго в этой сцене путем включения его в последнем куплете из общей стихии. (Лишь временами он «воодушевляет» кутеж своим возгласом «пейте».) Напоив всех, подчинив власти аффекта, Яго с трезвым расчетом направляет разбушевавшиеся страсти в пужное ему русло — концовкой застольной песни и в то же время самым напряженным моментом сцены выступает дуэль Кассио и Монтано, тревожный набат и крики о спасении.

Вторая кульминация первого акта связана с новым включением в действие Отелло. Властным возгласом он прерывает ссору, подчиняя всех своей воле. Первая же фраза Отелло «В ножи ваши шпаги!» построена на сильной октавной интонации окрика, подчеркнутой резким тональным сдвигом и аккордами оркестра, и обрывает нагнетание всей предшествовавшей сцены, приводит к постепенному успокоению на затухающей звучности деревянных и струнных инструментов.

Третья сцена первого действия — шедевр музыкальной литературы. В отличие от традиционных драматических финалов, Верди создает лирический дуэт поразительной глубины и искренности. От напряженных, многоплановых первых двух сцен Верди с замечательным искусством переключает действие в интимную диалогическую сцену финала. Достигает он этого лаконичным оркестровым приемом. Развивая последнюю фразу второй сцены, Верди постепенно «выключает» все инструменты, оставляя лишь звучность засурдиненной виолончели соло, и сгущая музыкальную ткань уже внутри одного этого тембра, начинает дуэт (четыре засурдиненные виолончели *divisi*) в самом высоком, «лирическом» регистре этого инструмента.

С исключительной чуткостью уловил Верди человечность шекспировского Отелло, яркие, романтические черты этого образа и глубокую этическую основу отношения Отелло к Дездемоне. Поэтому он решает любовную сцену Отелло и Дездемоны не в эротическом плане, что характерно для подавляющего числа подобных сцен в оперной литературе конца XIX века («Тристан» Вагнера, «Саломея» Штрауса и т. д.), а в роман-

тико-психологическом, многогранно показывая влюбленных и в глубоком взаимном понимании, и в чувственном влечении, в их отношении к миру, к природе. Отелло увлекает Дездемону мужеством, яркостью, восторженностью и искренностью чувства, звучащей в его рассказе романтикой подвига. Так, например, говоря о битвах, сражениях, Отелло воссоздает обстановку действия и свой облик солдата, его интонации становятся призывными, героическими, в «балладной» музыкальной ткани трубы, деревянные духовые инструменты и литавры подчеркивают скрытые маршевые ритмы. Взаимное понимание, увлеченность, искренность отношений рождают общность интонаций Отелло и Дездемоны.

Дует в духе ноктюрна развивается в сквозной форме. Как в первой сцене буря создавала образ тревоги, так здесь спокойная романтика ночи подчеркивает интимность, исключительное единение чувств. Верди находит замечательные краски для создания атмосферы южной ночи, используя тембровую природу гармонических сопоставлений, прозрачную, «трепещущую» инструментовку (засурдинные струнные, деревянные, арфа).

Таким образом, главные герои оперы представлены в первом действии разными гранями характера на фоне бьющей ключом общественной жизни Кипра. В этом отношении Верди показывает себя не только чутким психологом, но и глубоким бытописателем. Широта, многогранность образа вердиевского Отелло говорит о том, что Верди трактует Отелло в масштабе шекспировских характеров. Уже в экспозиции оперы композитор проявил себя замечательным драматургом. Характеризуя Отелло, он чрезвычайно лаконично раскрывает его в действии, сразу же сталкивая с такими явлениями, которые позволяют экспонировать различные стороны его характера.

Если Отелло и Яго обрисованы в первом акте очень рельефно, крупными мазками, то Дездемону Верди вводит в действие косвенно, так сказать, скрытым путем. Верди экспонирует ее образ через отношение к ней Отелло, жителей Кипра, детей и др. Ее облик обрисовывается в восторженной нежной речи Отелло, в той лирической атмосфере, которая воцаряется с каждым ее появлением, с каждым упоминанием о ней.

Второй и третий акты служат целям развития драматического конфликта, где все сюжетные линии, все моменты музыкально-сценического действия подчинены главной теме — столкновению Отелло и Яго. Оно раскрывается через тонкую, избирательную, «дьявольскую» тактику «наступления» Яго и сопротивляемость этических основ духовного мира Отелло — любви, доверия, благородства. С каждой новой ситуацией Яго захватывает все нити и пружины действия в свои руки. С легкостью превращает он Кассио и Родриго в свои марионетки, умело владеет толпой, но подчинить Отелло своей воле Яго чрезвычайно трудно. Для того, чтобы разрушить восторженное, полное

романтики и подлинной человечности отношение Отелло к жизни, ему приходится прибегать к необычайно разнообразным и продуманным приемам. Узловыми точками второго действия являются монолог Яго «Credo», дуэт Отелло и Яго, хор и появление Дездемоны, квартет и, наконец, финальный дуэт Отелло и Яго.

Монолог Яго следует за диалогом Яго и Кассио, начинающим второй акт и завязывающим интригу действия (Яго убеждает Кассио искать защиты у Дездемоны против решения Отелло лишить его звания лейтенанта). В монолог Верди рисует яркий «психологический портрет» Яго — циника, скептика, глумящегося над человеческой честью и совестью. Издевка, скептическая поза ошутимы во всей музыкальной ткани монолога: в «позерствующей» преувеличенности контрастов музыкальных фраз, приемов оркестровки, в резком противопоставлении хорала, музыкально-мелодических «заклинаний» и остро ритмованных, стаккатирующих, «иронических» отыгрышей оркестра.

Впервые Верди непосредственно сталкивает Отелло и Яго в последующем дуэте, в котором Яго зарождает в сознании Отелло первые сомнения в верности ему Дездемоны. С поразительной правдивостью раскрывает Верди психологическую сложность их диалога. С одной стороны, — все больше усложняются «иезуитские» приемы воздействия Яго. Они принимают форму то вкрадчиво подлаживающихся интонаций уговора, фраз, «безлично» имитирующих вопросы Отелло («Он честен?»), таинственных предупреждений, а по существу наталкивания Отелло на мысль о неверности Дездемоны (мрачные хроматические ходы мелодии, дублированные аккордами оркестрового tutti), то, наоборот, нарочито нейтральной «беседы».

С другой стороны — взволнованная музыкальная речь непосредственно и искренне реагирующего Отелло, впервые столкнувшегося с непривычными, оскорбляющими его человеческое достоинство сомнениями, с нервными его туманными, неопределенными намеками Яго.

Злобную речь Яго, только что говорившего Отелло о ревности, «Скажу, только ревности страшиться...» и далее: «Примечайте и взвешивайте все слова Дездемоны» — смекает и, наконец, окончательно поглощает спокойный хор приближающихся жителей Кипра, сопровождающих и восторженно приветствующих Дездемону. Атмосфера спокойствия, искренности передается во всей структуре хора, в его тональном единстве (E-dur), в плавных терцовых ходах мелодии, в волюночном, гитарном и мандолинном аккомпанементе, в тембре детских голосов. Хор остро контрастен взволнованной, нервной напряженности предшествующего дуэта, его роль — дать подлинный образ Дездемоны, нежной, чистой, спокойной в величии своей любви к Отелло. Хор разряжает атмосферу, успокаивает и самого Отелло

(«Их песнь мой дух смиряет»), но с тем, чтобы дать возможность новому взлету драматического развития.

Дальнейшее развитие, обостряющее душевную драму Отелло, идет через квартет к дуэту клятвы. В квартете проявляется замечательное владение Верди крупной формой ансамбля, позволяющей столкнуть противоречивые характеры, чувства, страсти. Здесь проявляется то изумительное сочетание индивидуализированной музыкальной линии каждого голоса, вытекающей из образа, с органической цельностью ансамбля, которое стало отличительной чертой Верди, начиная уже с гениального финального квартета в третьем акте «Риголетто». Резко противостоят в квартете, с одной стороны, настойчивая, угрожающая речь Яго и недоверчивые реплики Эмилии (между ними возникает «деловой», «спорящий» диалог о платке), а с другой — нежные, успокаивающие, выраженные в плавных, замкнутых музыкальных фразах, обращения Дездемоны к Отелло и мучительные, страдальческие слова Отелло.

В следующем эпизоде, органически вырастающем из квартета, Верди воплощает всю напряженность, противоречивость и многообразие чувств и мыслей, охвативших Отелло. То это его монотонные повторы: «Дездемона преступна», обостренные мучительной фразой Отелло из квартета («За страсть обманом мне отплатила»), развиваемой струнным квартетом и фаготом (так мыслит вслух человек, подавленный раскрывшейся ему ужасной истиной), то яростные, гневные возгласы, относящиеся к Яго, сменяемые ниспадающими интонациями стога, вздоха, то, наконец, трагический монолог «прощания», в котором Отелло вспоминает свой путь вонша, путь славы, мужества, побед и величия. Возникающий как отдаленное воспоминание (на арпеджированных «ударах» арфы и струнных) марш — по мере оживления в мыслях Отелло картин прошлого «реализуется» в фанфарных сигнальных переключках, барабанной дробью. Этот марш — гениальная драматургическая находка Верди: в самом разгаре душевной драмы Отелло Верди воссоздает образ былой славы героя, тем самым подчеркивает страдания, одиночество Отелло «настоящего».

Примечательно то, что ни одна из гневных вспышек Отелло не обращена к Дездемоне: все они направлены на Яго. Ревность, недоверие — не в натуре Отелло; наоборот, они оскорбляют его, вызывают отвращение. Отелло ненавидит Яго тем сильнее, чем больше подпадает под влияние вызванных им сомнений. Лишь новым приемом, изблнчающим неисчерпаемую хитрость и изобретательность Яго (рассказ о якобы подслушанных словах спящего Кассио) последнему удается подчинить Отелло своей воле. С талантом и мастерством артиста, образно смакуя каждую деталь, он повествует Отелло о мнимой «измене» Дездемоны. Яго — знаток человеческой психики: каждая его фраза рассчитана очень тонко. Весь рассказ построен на колыбельном

покачивании аккомпанирующего рrr струнного квинтета и деревянных духовых инструментов, передающем атмосферу ночной тишины, и на вкрадчивых, томно замирающих интонациях Яго.

Рассказ Яго вызывает у Отелло мучительный вопль отчаяния: «Ах, если бы тысячи в ней жизнью было», яростный возглас: «Крови, крови!» и обуславливает финальный дуэт клятвы Отелло и вторящего ему (а по существу «воодушевляющего» его) Яго.

Заключительный дуэт — ансамбль колоссального масштаба. Непреклонная суровость клятвы определяет форму дуэта. Он вырастает из одной попевки, имитационно заполняющей все голоса оркестра и развивающейся (темы Яго и Отелло являются свободным обращением одна другой) от приглушенной звучности (деревянные, валторны, струнные), к мощному ff оркестрового tutti. Яго «вторит» Отелло, но роль его в клятве мщения — воодушевляющая, по существу ведущая, стимулирующая; интонации Яго — активного, заклинающего, пафосного характера.

После первой же фразы Отелло, когда он готов произнести слова мщения, Яго останавливает Отелло, отодвигая момент зловещей клятвы, желая наполнить ее большей злобой и торжественностью. Замечателен музыкально-драматургический прием Верди, раскрывающий этот эпизод. Первая фраза Отелло достигает максимальной силы на словах «Эту руку поднимаю», подчеркиваемых мелодической кульминацией и кадансовым утверждением тоники — F-dur. Но слова Яго «Нет, не время еще» «ведут» мелодию к новой кульминации. С помощью модуляционного каданса утверждается A-dur — тональность, в которой развивается дальнейшее высказывание Яго. Клятву солдат — Отелло и Яго — Верди гениально воплотил в форме грандиозного военного марша. Несмотря на трехдольность, Верди ударами литавр и барабана, тарелок и pizzicato струнных басов на вторых и третьих долях такта, а также квадратностью построения передает характер марша.

Умение объединить сцену единой музыкальной мыслью, связать тематически с другими эпизодами (связь дуэта с монологом Отелло), способность развить из тематического зерна (путем различных превращений, имитаций, роста материала) напряженное драматическое полотно позволяют говорить о подлинно бетховенском масштабе вердиевского симфонизма.

Третий акт — крушение гуманистических идеалов, веры Отелло в высокий смысл человеческих отношений — развязка оперы. Действие разворачивается здесь через трагедию оскорбляемой, унижаемой Дездемоны, через разрушенную страданиями психику Отелло. Глубокая пропасть лежит между сильным, умным, глубоко и восторженно любящим героем — Отелло в I акте и измученным, одиноким, бессильно подчиненным аффекту, инстинкту — в III акте.

С первых же звуков низких регистров виолончели и альты (ppp), а затем имитационно заполняя звучность всего оркестра и замирая в струнном квартете, — развивается мелодическая фраза Яго из второго акта («Да, только ревности страшитесь»). Уже первая «стонущая» реплика Отелло «Да, как охотно я забыл бы о нем» вводит в самую глубину его душевной драмы.

Третий акт стремительно развивается через дуэт Отелло и Дездемоны, монолог Отелло, трио Отелло, Яго и Кассио — к грандиозному, подытоживающему действию финалу. Дуэт Отелло и Дездемоны — сложный драматический диалог. Сила любви Отелло настолько велика, что первое же приветствие направляющейся к нему Дездемоны тотчас гасит его сомнения. Он готов поверить в невинность Дездемоны, он вторит ее спокойным интонациям. Но первые же ее слова о Кассио вновь пробуждают тяжелые мысли Отелло. Вступает мучительно повторяющаяся, «назойливая» фраза струнных, диалог Отелло и Дездемоны становится все более и более конфликтным. (Эта мелодическая фраза пронизывает весь дуэт, объединяя его одним настроением, вырастает в финале дуэта в оркестровую каденцию — *tutti ff*).

В напряженном столкновении драматизируется в дуэте музыкальная речь Дездемоны и Отелло. Дездемона испугана, встревожена тем, как реагирует Отелло на ее невинную просьбу простить Кассио, какое придает он значение потерянному платку; она пытается отвлечь его, успокоить лаской, нежностью, обаятельной ирривностью. Ее сложное душевное состояние Верди характеризует мягкими, лирическими, «успокаивающими» музыкальными фразами («Прочти в глазах моих признание») и, вместе с тем, взволнованным и напряженным речитативом, растерянно остановившимися интонациями, тревожно-оцепеневшим стаккатируемым аккомпанементом оркестра.

Речь же Отелло с каждой фразой диалога становится все более язвительной: он обличает, оскорбляет Дездемону. В финале драматической кульминации сцены Верди столкнул самые чистые, глубокие чувства Дездемоны, откликающейся на страдания Отелло почти материнской лаской «колыбельных», нежных интонаций («Но ты плачешь»), с едкой, оскорбляющей насмешкой Отелло: иронически имитирует он спокойную фразу Дездемоны начала дуэта. Распадающийся мелодический рисунок оркестровой каденции замирает в струнных басах и трели литавр. Создается впечатление отрешенности и пустоты, внимание концентрируется на одиноком, замкнувшемся в своих переживаниях Отелло.

Страшно звучит его сосредоточенный, драматический монолог. Отелло готов вынести самые тяжелые для воина испытания, лишь бы сохранить свой идеал, любовь Дездемоны:

Боже, ты мог дать мне беду, все напасти  
И все страдания, все унижения  
И над врагами не дать больше власти,

Послать испытания, горе, псагоды...  
И я охотно понес бы крест позора,  
Презренья со всем терпением...

На фоне скрытого, «оцепеневшего» марша (adagio струнных, деревянных и валторн), на повторяющихся интонациях глухо и сурово звучит речь Отелло. Но вот возникает терзающая Отелло мысль.

Суровый речитатив монолога сменяется полными тоски широкими мелодическими фразами:

Но... О, горе мне, идеалы разбиты,  
То, что лелеял в сердце унылом...  
Вера в блаженство навеки убита...

С каждым тактом музыкальное высказывание становится все более напряженным. Драматизм переживаний Отелло замечательно выражен секвенционным нарастанием в оркестре: на задыхающихся интонациях повторяет: «И ты, милосердие, ты, гений бессмертный, с улыбкой блаженной, тебя больше не знаю, свой лик отвори от меня» и, наконец, раздражается яростным воплем: «Да! Да, проклятье, после полного признанья ее убью я, решено! Решено! Улики!»

Появившийся Яго многозначительно указывает на стоящего в отдалении Кассио (как на улику). У раздираемого противоречивыми чувствами Отелло инстинктивно вырывается возглас радости (ff оркестрового tutti), — радости, что наконец-то он имеет улики. Но сразу же, как бы опомнившись, он «с ужасом и презрением» (ремарка Верди<sup>1</sup>) шепчет: «Позор!» (струнные и фаготы pp).

Трио Яго, Кассио и Отелло — последний этап укрепления Отелло в мысли об измене Дездемоны. Яго заводит с Кассио разговор о его любовных отношениях с Бианкой, умело направляя тему разговора в нужное ему русло. Подслушивающий издали Отелло воспринимает каждую ответную фразу Кассио как относящуюся к Дездемоне. Его оскорбляет игриво-пренебрежительный тон, многозначительный смех Кассио, приводит в отчаяние каждая раскрывающаяся деталь их «интимных отношений». Скерцозным, преувеличенно орнаментированным музыкальным фразам шутивно-игривого диалога Яго и Кассио противостоят реплики Отелло, становящиеся с каждой новой подслушанной фразой все раздражительнее, взволнованнее, мрачнее.

Заключительные интонации трио вводят в финал III акта. Из-за сцены звучат трубные сигналы с приливающих венецианских кораблей. Им отвечают из дворца фанфарами и салютом пушечных выстрелов. Фанфарные переключки заполняют звучность всего оркестра и сливаются с приветственным хором.

<sup>1</sup> Психологически чуткие ремарки Верди в «Отелло» имеют очень большое значение для работы режиссера и певцов-исполнителей над образом.

Разрастается грандиозная, приподнятая массовая сцена. И на фоне ее с потрясающей трагической силой передает Верди состояние Отелло, погруженного в полное одиночество, одержимого одной лишь мыслью об измене Дездемоны, о крушении своей «веры». Верди достигает этим путем выключения Отелло из внешней атмосферы действия. Отелло, живший всегда интересами республики, живо реагировавший на все события, любимец и предводитель масс,— сейчас даже не замечает происходящего, он внеположен ему.

Сообщая собравшимся приказ венецианского сената о своем возвращении в Венецию, Отелло нервно перебивает официально-нейтральную речь злобными (быстро бросаемыми) фразами к Дездемоне и, наконец, с яростным выкриком бросает Дездемону на землю.

Публично оскорбленная, поруганная Дездемона — первое звено в трагической развязке драмы. Верди гениально вводит в эту сцену (в которой Отелло, по существу, уничтожил и похоронил свой идеал) мрачный похоронный марш (струнные басы, деревянные и валторны), заставляющий вспомнить траурную музыку Шопена и Листа, а также «Реквием» самого Верди, раскрывая драму не в узко-бытовом, а в трагически обобщенном плане.

Трагизм развязки усиливается Верди столкновением настоящего с прошлым. Последующий ансамбль развивается в столкновении исключительных по интенсивности лирики реплик Дездемоны («Бывало обожал»), заставляющих вспомнить заключительный дуэт Отелло и Дездемоны из первого акта, сердечного, трогательного ансамбля и хора а capella («В верности безупречная сносит позор в смиреннии»), с похоронными, «обреченными», мрачно ниспадающими интонациями, которые развиваются в колоссальное симфоническое полотно, пронизывают всю звучность, создают гнетущую, всепоглощающую, непреодолимую атмосферу обреченности.

Как ранее в эпизоде Отелло «прощания со славой», мучительно сталкивается воспоминание о прошлом с трагедией настоящего.

По сложности сочетания самых различных характеров, страстей и переживаний (семь голосов ансамбля, два хора *divisi* и контрапунктирующая им мелодическая линия оркестра), наконец, по силе и масштабу симфонического развития этот ансамбль смело может быть назван, наряду с некоторыми оперными ансамблями Моцарта, Глинки и Чайковского, совершеннейшим во всей мировой оперной литературе. Не случайно Верди еще в молодости так внимательно и любовно изучал гениальную партию моцартовского «Дон Жуана»!

Ансамбль прерывается яростным криком Отелло: «Все от меня бегите» (обращает внимание музыкально-драматургический прием прерванного каданса и резкого тонального сдвига).

Распавшаяся мелодическая линия, задышающиеся интонации передают почти бредовую речь теряющего сознание Отелло.

Из-за сцены раздаются сигналы фанфар и звуки приближающегося хора народа, приветствующего и прославляющего Отелло («Герой наш славный!», «Виват, виват, виват, Отелло!»). Фанфары и хор, а также реплики злорадствующего Яго («Я раздавить бы мог его своей пятою, вот лев бессильный») особенно подчеркивают и обостряют трагедию Отелло. Эта сцена — второе звено в развязке действия, решаемой Верди не в замкнутом личном плане, а в столкновении с внешним миром, на фоне большой «гражданственной» ситуации.

Последний акт начинается коротким оркестровым вступлением. Тональная одноплановость, имитационно-канонические присмы развития, тусклая оркестровка (средние регистры деревянных и валторна), выдержанные квинты кларнетов и, наконец, печальный характер мелодической фразы английского рожка на теме последующей песни Дездемоны об иве и вторящих ему подголосков флейт — создают мрачный колорит всей последующей сцены, передают настроение Дездемоны.

Глухие нисходящие октавы струнных басов, замыкающие вступление, подводят к диалогу Дездемоны и Эмилии. Дездемона поверяет Эмилии свои мысли о смерти. Тяжелое, мучительное настроение, подавленность Дездемоны замечательно выражены в безвольно ниспадающих интонациях, «вздыхающих» фразах, в «рассеянном», монотонном обращении к Эмилии и, наконец, находят полное выражение в задумчиво напеваемой, как бы «про себя», песенке об иве и в молитве.

Песня об иве — первый психологический «узел» акта. Чутко использует Верди вариационную форму, позволяющую раскрыть тончайшие нюансы психологического состояния. Каждая новая вариация — новый оттенок настроения Дездемоны. Спокойный, «пасторальный» характер оркестрового сопровождения (преимущественно деревянные и струнные), расцветающего постепенно красками «лесной романтики» Шуберта, Вебера (на фразах «Ручьи журчат меж лесных цветов», «Птички, прилетев, в ветвях сидели...»), особенно оттеняет одиночество задумчивой мелодии Дездемоны.

Томящаяся предчувствиями Дездемона чутко и взволнованно реагирует на каждый шорох, ее мысль и речь сбиваются. Сквозь мелодию песни прорываются ее реплики (говорком): «Кольцо ты там положишь», «Послушай, это не стои ли?.. Тише... Кто там стучится в двери?..». Так психологизируется старая форма виртуозной вариационной арии, превращаясь в жизненно-правдивую драматическую сцену. К концу песни Дездемона все более погружается в мрачные раздумья. Машинально бросает она Эмилии: «Спи спокойно». Застывающий рисунок оркестрового сопровождения (solo кларнета) обрывается четырьмя выдержанными тоническими аккордами. И вдруг в страстном воз-

гласе Дездемоны («Ах, Эмилия, прощай!..») прорываются давно сдерживаемые тягостные, мучительные чувства. Эмилия уходит.

Дездемона успокаивается в молитве, засыпает. Молитва музыкально раскрывается в хорале струнных, к концу замирающем в высоких регистрах скрипок и альта. Воцарившуюся тишину нарушают мрачные, «крадущиеся» ходы-intonации контрабасов соло, характеризующие Отелло, пришедшего для совершения страшного преступления. Но у постели Дездемоны не жестокий мститель, а глубоко несчастный человек. Любуясь спящей Дездемоной, он целует ее, и в оркестре появляется тема любви из первого акта.

Весь последующий дуэт Отелло и Дездемоны объединен остигнутыми траурными фразами оркестра, которые, разрастаясь в сложном симфоническом развитии, создают тяжелую, непреодолимо давящую атмосферу.

Суровой речи решившегося на убийство Отелло противостоят лирические, убеждающие интонации Дездемоны. Она не столько страшится смерти, сколько пытается убедить Отелло в своей невиновности. В момент убийства на всю звучность обрушивается уменьшенный септаккорд оркестрового tutti fff, замирающий в зловещей теме фаготов, тромбонов и контрабасов, сопровождаемой тревожной пульсирующей триолой кларнета и альта.

Дальнейшее действие развивается с головокружительной быстротой. С сообщением о смерти Родриго вбегает Эмилия. Обнаруживается убийство Дездемоны. Выясняется обман Яго. И все события объединяют, подчиняя общему трагическому настроению, остигнутые «похоронные» аккорды струнных и деревянных инструментов оркестра. Чувства Отелло крайне противоречивы: гневная вспышка (Отелло бросается к шпаге) сменяется полной покорностью его трагического монолога («Я не страшен, хоть и вооруженный»), подчеркнутых глухими выдержанными аккордами оркестрового tutti, и, наконец, нежным «обращением» к Дездемоне («Тихо в сердце твоём») и молящим («Дездемона! Дездемона!»). Последние слова его: «Ах, мною, мной убита» переполняют чашу страданий Отелло, незаметно выхватывает он кинжал и с возгласом «Оружие есть!» смертельно ранит себя. Как отголосок, в звучании английского рожка, кларнета и фагота проходит зловещая тема появления Отелло.

После смерти Дездемоны Отелло не мыслит жизни, — в этом сказалась сила его любви. Но вера в человека, в правду — возрождена. Воссоздается прежний облик Отелло — спокойного, сильного, любящего. Последняя фраза умирающего Отелло «Дай лобзанье, лобзанье» обращена к Дездемоне и построена на любовной теме из дуэта I акта.

Заключительные нисходящие терцовые сопоставления аккордов тональности E-dur утверждают состояние полного покоя

и равновесия. Как у Шекспира, так и у Верди трагическая развязка несет жизнеутверждение. Дездемона и Отелло физически гибнут, но бессмертен идеал высоких человеческих отношений, и перед ним смерть бессильна.

В «борьбе» Отелло и Яго торжествуют гуманистическое, «ренессансное» мировоззрение Отелло, моральная чистота и сила Дездемоны.

Верди прожил долгую жизнь, полностью щедро и самоотверженно отданную служению родной Италии, народу, любимому искусству, его прогрессу. В юности он был современником Бетховена, Россини, Глинки, в зрелые годы — Вагнера, Берлиоза, Мейербера, Бизе, Чайковского и «Могучей кучки», а на склоне лет стал свидетелем появления в конце XIX века новых течений в искусстве — творчества Дебюсси, Малера, «веристов», Скрябина. И на протяжении всего этого времени Верди шел в ногу со временем, был не спокойным созерцателем происходящего, а неизменно активным, страстным борцом за передовое, гуманистическое искусство, за искусство, обращенное к широким демократическим кругам общества, откликнувшееся на актуальные проблемы, выдвинутые временем. Творчество Верди, всегда целеустремленное, жизнеутверждающее, тесно связанное с мыслями, чувствами, надеждами народных масс, неизменно возбуждало вокруг себя ожесточенную борьбу мнений, непрекращавшуюся полемику. Великошественское общество, консервативная пресса, эстетствующие снобы, филистеры не понимали Верди — для них он был слишком «грубым», «плебейским». Они называли его «банальным» и «вульгарным», реакционная цензура кромсала оперы Верди, вытравляя из них вольнолюбие, глубокие человеческие чувства.

В то же время творчество Верди всегда пользовалось искренней любовью самых широких масс. Верди — едва ли не самый популярный композитор в самом высоком смысле этого понятия. Передовые художники — среди них «неистовый романтик» Гектор Берлиоз, Чайковский, Бизе — ценили глубокий реализм, демократизм, подлинную человечность творчества Верди, его замечательный талант и высокое мастерство.

В 1903 году Верди скончался. Вся мыслящая и чувствующая Италия была в трауре, а вместе с ней и все прогрессивное человечество, все, кому было дорого истинное искусство. За гробом Верди шла многотысячная траурная процессия. Италия прощалась с «маэстро итальянской революции», с великим композитором, прославившим ее музыку во всем мире.

## О РЕАЛИЗМЕ И НАРОДНОСТИ РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

Ярко самобытная, воплощающая лучшие черты богатейшей духовной культуры русского народа, представленная замечательной плеядой выдающихся композиторов, русская классическая музыка сыграла всемирно-историческую роль в развитии художественной культуры. Она внесла в нее неповторимо своеобразный мир идей, тем, образов, сюжетов, рожденных самой жизнью, историей, бытом, борьбой русского народа, его мечтаниями, идеалами, сказаниями и былинами. Она запечатлела бескрайние дали величавой и полной поэзии природы России, тот «русский характер», который вошел в историю человечества как символ мужества, вольнолюбия и бесстрашия, трудолюбия, таланта и творческой смекалки, широты, мудрости и сердечности. Русская классическая музыка плоть от плоти всей истории России, истории, отмеченной острейшими драматическими коллизиями, суровыми испытаниями и героической борьбой за свободу, достоинство и счастье.

Огромное значение в становлении и блистательном развитии русской классической музыки имели XIX век и начало XX века. Именно в этот исторический период складывались ее основные направления, неповторимо своеобразные черты, эстетические принципы, создавались величайшие творения, ярко самобытное искусство, во многом определившее судьбы мировой художественной культуры.

Своими истоками русская классическая музыка уходит в многовековые традиции народного музыкального творчества. Представленное многочисленными песнями (обрядовыми, трудовыми, лирическими, эпическими и другими), инструментальными тангрышами и другими видами и жанрами, оно составляет «многозвучную» интонационную летопись истории России. Уже в средние века в нашей стране возникли первые зачатки профессиональной духовной и светской музыки. Непосредственными же предшественниками русских композиторов-классиков явились талантливые музыканты-энтузиасты XVIII и начала XIX века (Бортнянский, Теплов, Фомин, Хандошкин, Варламов, Гурилев, Алябьев, Верстовский и др.). Их усилиями было под-

готовлено возникновение национальной профессиональной композиторской школы.

Основоположителем русской классической музыки явился гениальный М. И. Глинка (1804—1857). Его имя высится рядом с именем великого зачинателя русской классической литературы А. С. Пушкина. Ближайшие сподвижники Глинка и Пушкин определили основные принципы, на которых развивались литература и музыка. В первых рядах композиторов — последователей Глинки стоят имена А. Даргомыжского, М. Балакирева, М. Мусоргского, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского, А. Глазунова, С. Танеева, С. Рахманинова, А. Скрябина и др. В их творчестве достигли блистательных высот произведения различных жанров: опера и балет, симфоническая, хоровая и камерная музыка. «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила» Глинки, «Князь Игорь» и 2-я симфония Бородина, «Борис Годунов» и «Хованщина» Мусоргского, «Снегурочка» и «Царская невеста» Римского-Корсакова, «Пиковая дама» и 6-я симфония Чайковского и многие другие произведения русских композиторов относятся к высшим достижениям и подлинным шедеврам мировой музыки, приумножают славу и величие передовой культуры русского народа.

Как и вся передовая художественная культура России XIX и начала XX века, русская классическая музыка развивалась в условиях нарастающего освободительного движения, общественного подъема. Она была связана с передовыми идеями эпохи, с жизнью и борьбой русского народа. Она крепла в борьбе с крепостничеством и самодержавием, с насилием и деспотизмом, с консервативным официальным искусством знати и аристократии, раболепствовавшей перед иностранщиной, с модернистами и декадентами, проповедовавшими реакционную теорию «искусства для искусства». Причем не только отражала эту борьбу, но и сама участвовала в ней.

Подобно Пушкину и Белинскому, Некрасову и Чернышевскому, Репину и Сурикову, Л. Толстому и Горькому, великие русские композиторы выступали убежденными борниками идеи служения кровным интересам народа, идеи высокой социальной значимости, гражданственности искусства, борниками реализма и народности искусства. Их творчеству было присуще страстное стремление к решению задач социального бытия.

«Я не намерен низводить музыку до забавы, — пишет А. Даргомыжский. — Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды.» «Для меня в искусстве нынешнем и будущем, — пишет выдающийся русский мыслитель-искусствовед, идеолог „Могучей кучки“ В. Стасов, — реальность — все, и вне ее я ни с чем дружить и ладить не могу...» «Только то и искусство, великое, нужное и священное, которое не лжет и не фантазирует, которое не старинными игрушками тешился, а во все глаза смотрит на

то, что везде вокруг нас совершается, и... пылающей грудью прижимается ко всему тому, что есть поэзия, мысль и жизнь.» «Музыка средство общения между людьми, а не самоцель... — писал композитор-демократ М. Мусоргский.—... Жизнь, где бы ни сказалась, — правда, как ни была солоня, смелая искренняя речь людям в упор — вот моя закваска, вот чего хочу и вот в чем боялся бы промахнуться».

Освободительный, оппозиционный, демократический характер передовой русской классической музыки неизменно пугал и возмущал правящие круги, царских чиновников — «блюстителей порядка» в искусстве, консервативную прессу, шокировал и отталкивал великосветских снобов и эстетов. Много выдающихся произведений русской музыки было запрещено цензурой, не допускалось к исполнению; продажная пресса обрушивалась на лучшие творения передовых композиторов. А представление обличительной оперы Римского-Корсакова «Кашей Бессмертный», заключавшей острую социальную сатиру на русский царизм, переросло в политическую демонстрацию, вызвав в зрительном зале возгласы «Долой самодержавие!»

По широте и правдивости отражения жизни, ведущих социальных противоречий русская классическая музыка не знала себе равных. Многообразен и широк круг идей, тем, выдвинутых ею, круг образов, созданных ею. Каковы же важнейшие и ведущие из них? Это прежде всего идеи высокого гуманизма и патриотизма, борьба за счастье и свободу народа, за торжество правды и справедливости, борьбы против социального зла, насилия и бесправия, против общественного неравенства. Это образы народа, его жизни, труда, борьбы и бедствий, образы родной страны, ее истории, быта, природы, наконец, это образ человеческой личности, устремленной к свету и счастью, борющейся с силами тьмы и гнета. Вспомним, с какой обобщающей силой передан в операх «Иван Сусанин» Глинка или «Князь Игорь» Бородин патриотизм народа, самоотверженно и героически отстаивающего родную страну от иноземных захватчиков, с какой мощью показаны образы народных богатырей в опере «Руслан и Людмила» Глинка, в «Богатырской» симфонии, в «Песне темного леса» Бородина, во 2-й симфонии Глазунова; с какой глубиной воплощен трагический образ нищеты, бедствий угнетенного народа в операх «Борис Годунов» и «Хованщина», в романсах и песнях Мусоргского; образ социального неравенства и бесправия в «Русалке» Даргомыжского, «Чародейке» Чайковского. Или, наоборот, с каким размахом передана стихийная сила народного мятежа в знаменитой сцене под Кромами из «Бориса Годунова». Характеризуя эту сцену, Стасов писал: «Тут выражена с изумительным талантом вся „Русь подонная“, подымающаяся на ноги со своею мощью, со своим суровым, диким, но великолепным порывом в минуту навалившегося на нее всецелого гнета... тут с чудным вдохновением и мастерством пред-

ставлены разнородные исторические элементы тогдашней Руси, взрытой до самого сердца и издавшей стои ужаса и просыпающей силы».

А как вдохновенно воспета в сочинениях русских композиторов, например, в I-й симфонии, квартетах, многочисленных романах Чайковского, во вступлении к опере «Хованщина» («Рассвет на Москва-реке») Мусоргского, в операх, романсах и симфонических произведениях Римского-Корсакова, Рахманинова прекрасная русская природа с ее дремучими лесами, необъятными просторами полей, озерами и морями; как многообразно представлен в творениях классиков русской музыки, и прежде всего в творчестве замечательного композитора-«сказочника» Римского-Корсакова, чудесный мир народных сказаний, легенд, былии, глубоко содержательных и реалистических. Наконец, как проникновенно раскрыт в русской классической музыке, и прежде всего в творениях величайшего композитора-гуманиста Чайковского, внутренний психологический мир человека, с какой силой звучит тема личности, ее судьбы, ее этической ценности.

Стремясь к художественному воплощению положительного героя, гениальные русские композиторы создали ряд незабываемых образов русских людей. С особой силой запечатлен ими прекрасный образ русской женщины: целомудренно чистой, самоотверженной, мужественной и вместе с тем глубоко женственной (Антонида, Людмила, Горислава у Глинка; Наташа у Даргомыжского; Марфа у Мусоргского, Ярославна у Бородина, Ольга, Любаша, Марфа, Снегурочка, Любава у Римского-Корсакова; Татьяна, Лиза, Мария, Настасья у Чайковского).

Реализм русской классической музыки критический, социально обличительный. Множество произведений передовых композиторов проникнуто социальной сатирой, обличающей и гневно высмеивающей самодержавие (оперы «Кашей Бессмертной», «Золотой петушок» Римского-Корсакова), духовенство (песня «Семинарист», Попович из оперы «Сорочинская ярмарка» Мусоргского), социальное неравенство (опера «Русалка» Даргомыжского, его романсы «Титулярный советник», «Червяк»), ретроградов и филистеров в искусстве (песни «Раск», «Классик» Мусоргского).

Об обличительной тенденции передового русского искусства В. Стасов писал: «Ведь под именем „тенденциозности“ обвинители разумеют все то, где есть сила негодования и обвинения, где дышит протест и страстное желание гибели тому, что тягостит и давит свет. Выкиньте всю эту страстную и лучшую струну в художнике, и многие останутся довольны. Но что оно (искусство. — Г. Т.) без нее значит?»

Правдиво отразив и гневно заклеймив «темное царство» дореволюционной русской действительности, великие русские

композиторы создали множество социально-обобщающих музыкальных образов, исполненных огромной трагической силы. Но вера в жизнь, в неиссякаемые силы народа, в конечное торжество света, правды, свободы и справедливости, в творческие силы человека, являлась источником того философского оптимизма, того светлого жизнеутверждения, которыми озарены, словно лучами солнца, лучшие страницы русской классической музыки.

Огромную роль в идейном формировании русской классической музыки сыграли передовая общественная мысль и литература, публицистические статьи Герцена, Беллинского, Добролюбова, Чернышевского, на которых воспитывалось большинство композиторов, сочинения Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Некрасова, Островского, многие из которых служили основой для либретто опер, текстов романсов, «программ» симфонических произведений русских композиторов. (Достаточно указать, что только на сюжеты произведений Пушкина русскими композиторами написано более двадцати опер.)

Идейная направленность русской классической музыки определила развитие в ней наиболее реалистических, демократических жанров. Особенно привлекала русских композиторов область оперного творчества: народно-исторической, героико-патриотической, социально-сатирической, народно-сказочной и бытовой социально-психологической оперы, оперы-былины. «Опера имеет то преимущество, — писал Чайковский, — что дает возможность говорить музыкальным языком массе... Опера, именно только опера сближает Вас с людьми, роднит Вашу музыку с настоящей публикой, делает Вас достоянием не только отдельных маленьких кружков, но при благоприятных условиях — всего народа...» В русской исторической опере, как ни в какой другой, история — реальный процесс жизни и борьбы народа, а главный герой ее — сам народ. Работая над оперой «Борис Годунов», Мусоргский писал: «Я разумею народ как великую личность, одушевленную единой идеей... народ хочется сделать, сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, мерещится мне он один, цельный, большой и без сусального».

Отбирая сюжеты для своих исторических опер, Глинка, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков останавливались, главным образом, на критических, переломных моментах истории, когда социальные противоречия, классовая борьба проявлялись наиболее сильно, судьба народов решалась с особой остротой. Говоря о народности, демократизме, гражданственности русских исторических опер («Псковитянка» Римского-Корсакова, «Борис Годунов» Мусоргского, «Князь Игорь» Бородина), выдающийся советский музыковед Б. В. Асафьев писал: «Ни одна нация не могла противопоставить в своем оперном искусстве ничего равного силе и величавости этих произведений русского искусства».

То же можно сказать и о русской сказочной опере — героико-эпической, как «Руслан и Людмила», или социально-сатирической, как «Кашей» и «Золотой петушок», но неизменно народной, глубоко содержательной и жизненной.

В области камерной музыки, наряду с изумительными образцами глубокой и вдохновенной лирики, богатой такими жемчужинами, как романсы Глинки, Даргомыжского, Бородина, Римского-Корсакова, Чайковского, Рахманинова, как квартеты Бородина, Чайковского, Танеева, фортепианные пьесы Чайковского, Рахманинова, Скрябина и т. д., особое место занимают различные виды гражданственных, социально-обличительных произведений, таких, например, как «Старый капрал» Даргомыжского, «Трепак», «Забывший» Мусоргского, «Песня темного леса» Бородина.

При общей преимущественно реалистической направленности симфоническое творчество русских композиторов развивалось в различных направлениях: героико-эпическом (от увертюр опер «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила», музыки к драме «Князь Холмский» Глинки, через «Богатырскую» симфонию Бородина ко 2-й симфонии Глазунова), жанрово-бытовом, пейзажном, народно-фантастическом (от «Камаринской», испанских увертюр Глинки к «Ночи на Лысой горе» Мусоргского, к симфоническим произведениям Римского-Корсакова, Глазунова, Лядова) и лирико-психологическом и философском (главным образом, симфоническое творчество Чайковского, Танеева, Рахманинова, Скрябина). Большое внимание уделяли русские композиторы образно-конкретному и доступному типу симфонизма, так называемому «программному».

Беспримерную роль сыграли русские композиторы и, главным образом, Чайковский, Глазунов, Стравинский в развитии балетной музыки. Они обогатили ее таким высоким строем мыслей и чувств, такой высокой художественностью, глубиной драматизма и силой симфонического развития, до которых балетная музыка еще никогда ранее не поднималась. Непревзойденными примерами этому могут служить «Лебединое озеро», «Спящая красавица» и «Щелкунчик» Чайковского.

Упорно и убежденно боролись классики русской музыки за народность музыкального языка. «Музыка не заключается в одних темах — писал Стасов, — Для того, чтобы быть народной, для того, чтобы выражать национальный дух и душу, она должна адресоваться к самому корню жизни народной... только там и есть искусство, где народ чувствует себя дома и действующим лицом.» Бережно, с исключительным вниманием и любовью великие русские композиторы собирали народную музыку, вслушивались в нее, выискали в характерные особенности ее ладиintonаций, метроритма, полифонии и т. п., создавали свой музыкальный язык, ясный, образный, естественный, простой и выразительный. «Никто не может безнаказанно прикос-

нуться святотатственной рукой к такой художественной святыне, как русская народная песнь, если он не чувствует себя к тому вполне готовым и достойным», — писал Чайковский.

Ясность художественного воплощения, четкость композиционного строения, форм, богатство и разнообразие гармонии и полифонии, яркость, красочность оркестровки, высокое профессиональное мастерство отличают большинство произведений русской классической музыки. Однако особо следует отметить как характернейшую черту, присущую ей, — широкую пластичную мелодичность, песенность. Народно-песенные интонации лежат в основе и романсов, и оперных арий, ансамблей, хоров, и симфонических сочинений русских композиторов. Подчеркивая эту сторону русской музыки, академик Асафьев писал: «На протяжении многовековой истории русского народа создавались и складывались в говорах и песнях неисчислимые богатства народного мелодического творчества. Они-то и послужили благодарной почвой для формирования и развития русской классической музыки — великих оперных и симфонических произведений Глинка и Даргомыжского, Мусоргского и Бородина, Римского-Корсакова и Чайковского, их талантливых продолжателей».

Русские композиторы-классики были непримиримы ко всякого рода проявлениям модернизма, декадентства, формализма, мутные течения которых начинали все сильнее захлестывать западноевропейскую музыку конца XIX и XX веков и оказывали тлетворное влияние на некоторых русских музыкантов. О модернистских тенденциях в музыке Римский-Корсаков говорил как о тенденциях искусства, «стремительно несущегося в пропасть». «Прислушайтесь, — писал он, — чистым музыкальным слухом к современной какофонии, бесформенности и бессмысленно бесконечной мелодии, оправдывающих себя Кантом, Шопенгауэром, Ницше и всевозможными искуплениями, ничего общего с музыкой не имеющими, и Вы отвернетесь от этого ужасного направления...» В этом же духе высказывался и Танеев, крайне отрицательно относившийся к декадентским течениям.

Русская классическая музыка имеет глубокую национальную основу. Великие русские композиторы были патриотами в самом высоком и благородном смысле этого слова. Непримиримые ко всякого рода низкопоклонству перед иностранщиной, они были проникнуты чувством высокого национального достоинства, любили Россию, русский народ, русскую культуру. «Я страстно люблю русского человека, русскую речь, русский склад ума, русскую красоту лиц, русские обычаи... я всей душой стремлюсь в Русь, и сердце сжимается при представлении ее равнин, лугов, рощей», — писал Чайковский, находясь в Швейцарии. Вместе с тем любовь к родной стране сочеталась у них с чувством живого интереса и глубокого уважения к жизни, культуре, народному творчеству других стран. Блестящими при-

мерами этому могут служить музыкальные образы Испании, Италии, Польши, Чехии, стран Востока у русских композиторов, произведения «Ночь в Мадриде», «Арагонская хота» Глинка, «Испанское каприччио», «Аптар», «Шехеразада» Римского-Корсакова, «Исламей», «Тамара» Балакирева и многие другие.

Русская классическая музыка являлась важнейшим фактором прогресса в развитии мирового музыкального искусства, она оказала огромное влияние на творчество наиболее передовых композиторов Франции, Англии, Италии, Испании, скандинавских и славянских стран. Известно, как часто обращались к русским мелодиям в своих сочинениях Бах, Бетховен, известно, с каким интересом относились к русской музыке, к сочинениям русских композиторов Берлиоз, Лист, Верди, Бизе, Григ, Сметана, Дворжак, Дебюсси и др. Можно привести множество высказываний крупнейших композиторов, видных музыкальных деятелей Западной Европы, подчеркивающих роль и мировое значение русской музыкальной культуры. Так, например, профессор Парижской консерватории Дю Кудре в конце 80-х годов прошлого века писал: «Русские указали нам совершенно новый путь. Они окунулись в народ и вынесли оттуда новое живительное начало. Изучайте русскую музыку: ее влияние будет спасительным для Вас». И далее: «Наши композиторы хорошо делают, если в поисках вдохновения обратятся не к источнику Вагнера, но к богатой русской школе, черпающей из неиссякаемого источника народной песни. „Иван Сусанин“ — вот образец, который мы должны иметь перед нашими глазами». Бельгийский композитор Поль Жильсен писал в 1902 году: «Русская музыка — единственно подлинная музыка, последний луч солнца, озаряющий современный хаос декадентства».

Особую роль сыграла русская классическая музыка в формировании музыки братских народов СССР: Украины, Белоруссии, Армении, Грузии, Азербайджана, Латвии, Литвы, Эстонии и др. Большинство выдающихся представителей музыкального искусства этих народов (Лысенко, Палиашвили, Гаджибеков, Спендиаров, Витол и др.) творчески сформировалось под прогрессивным воздействием передовой русской классической музыки.

Развивая музыку по пути жизненной правды, народности, глубокой человечности, великие русские композиторы подняли ее в этих отношениях на небывалую высоту. О традициях русской классической литературы и искусства Максим Горький писал: «В области искусства, в творчестве сердца русский народ обнаружил изумительную силу, создав при палачьи ужаснейших условиях прекрасную литературу, изумительную живопись и оригинальную музыку, которой восхищается весь мир. Замкнуты были уста народа, скованы крылья души, но сердце его родило десятки великих художников слова, звуков, красок.

Гигант Пушкин, величайшая гордость наша и самое полное выражение духовной силы России, а рядом с ним волшебник Глинка и прекрасный Брюллов, беспощадный к себе и людям Гоголь, тоскующий Лермонтов, грустный Тургенев, гневный Некрасов, великий бунтовщик Толстой и большая совесть наша— Достоевский; Крамской, Репин, неподражаемый Мусоргский, Лесков, все силы, всю жизнь, потратившие на то, чтобы создать „положительный тип“ русского человека, и, наконец, великий лирик Чайковский и чародей языка Островский, так непохожие друг на друга. Все это грандиозное создано Русью менее, чем в сотню лет. Радостно, до безумной гордости волнуется не только обилие талантов, рожденных Россией в XIX веке, но и поражающее разнообразие их. . .»

В новый этап своего развития русская музыка вступила после Великой Октябрьской социалистической революции, получив в братской семье народов СССР подлинно всенародное значение. Новая социалистическая действительность определила невиданные масштабы развития музыкальной культуры, прошедшей грандиозный, плодотворный, славный путь развития. Революционная эпоха родила музыку, отмеченную революционным новаторством, но вместе с тем неразрывно связанную с классическим наследием, продолжающую и развивающую его. Эту связь мы легко обнаруживаем в творчестве выдающихся советских композиторов Прокофьева, Мясковского, Шостаковича, Шебалина, Шапорина, Хренникова, Кабалевского, Свиридова, Щедрина и многих других (а также композиторов братских республик Советского Союза), лучшие из которых и сами вошли в число классиков музыки XX века.

Русская классическая музыка — великое духовное сокровище народа, непреходящая художественная ценность, неисчерпаемое наследие, являющееся для музыки грядущих поколений бессмертным образцом гуманизма, прогресса и красоты.

20 сентября 1862 года, в Петербурге в небольшом особняке на углу наб. Мойки и Демидова переулка была открыта первая русская консерватория. Она была создана талантом, энергией просвещеннейших людей своего времени, передовых музыкантов, и прежде всего усилиями Антона Григорьевича Рубинштейна, выдающегося пианиста и композитора, человека широкой культуры, огромной воли и целеустремленности.

Вместе с А. Рубинштейном (первым директором Консерватории) в состав ее профессоров входили такие замечательные музыканты, как пианист Лешетицкий, скрипач Венявский, виолончелист Давыдов и др. Подобного богатого состава выдающихся артистов не имела в то время ни одна консерватория в Европе. Для того, чтобы по-настоящему оценить и понять значение деятельности Консерватории уже в эти ранние годы, достаточно вспомнить, что в числе ее первых выпускников был композитор, творения которого прославили русскую музыку, вписали бессмертные страницы в историю мировой музыкальной культуры — П. И. Чайковский.

Реакционные правящие круги царской России, проявлявшие полное пренебрежение к развитию национальной культуры, всячески мешали каждому прогрессивному начинанию профессоров и учащихся Консерватории. Они стремились превратить ее в социально-привилегированное учебное заведение, изолированное от социальных бурь и гроз, служащее чистому искусству. И правда, в Консерватории училось немало «кисейных барышень», избалованных юношей; строгие инспектрисы придирчиво следили за благонаравием учащихся, мешали их сплочению.

Но не этим определялись пути развития Консерватории. Усилиями, трудом лучшей части профессуры и талантливой молодежи Консерватория превратилась в передовой очаг русской культуры, сыгравший громадную роль в развитии отечественного и мирового музыкального искусства. Формировались традиции, складывались школы. Всемирную известность получили скрипичная школа Л. Ауэра, пианистическая — А. Есиловой, виолончельная — А. Вержбиловича. Неоценимый вклад внесли

в дело воспитания творческих талантов композиторы Римский-Корсаков, Глазунов, Лядов. Класс сочинения Римского-Корсакова стал подлинной школой композиторского мастерства, школой, развивающей великие заветы, реалистические принципы Глинки.

Еще в дореволюционные годы Петербургская консерватория дала стране сотни музыкантов-профессионалов, многие из которых по праву завоевали мировую известность. Вспомним хотя бы замечательных представителей русского вокального искусства Ф. Стравинского, В. Зарудную, И. Ершова, выдающихся пианистов В. Сафонова, А. Есипову, Ф. Blumenфельда, скрипачей, виолончелистов Я. Хейфеца, Е. Цимбалиста, композиторов А. Лядова, М. Ипполитова-Иванова, Н. Мясковского, С. Прокофьева. В Петербургской консерватории учились классик украинской музыки Н. Лысенко, зачинатель грузинской оперы М. Баламчивадзе, основатель азербайджанской музыки Уз. Гаджибеков, известные композиторы Армении, Эстонии, Латвии, Литвы (М. Екмальян, А. Капп, Э. Мелнгайлис, Ю. Талат-Келпша и другие).

История Консерватории с самого начала была тесно связана с общественной жизнью России, с национальной художественной культурой. Само возникновение ее было вызвано требованиями времени, общественным, идейным подъемом 1860-х годов. Чаще подчеркиваются различия, споры, борьба между консерваторцами и представителями «Могучей кучки». Действительно, эти споры существовали, принимая порою остро полемическую форму. Но важно и то, что усилия обеих сторон сливались в едином поступательном движении передового русского искусства, что идеи «кучки» все более проникали в Консерваторию, и, в свою очередь, все большее количество музыкантов начинало понимать настоятельную необходимость систематического профессионального, консерваторского образования.

Живой отклик в Консерватории получили революционные события 1905 года. В знак протеста против репрессий царского правительства учащиеся Консерватории на своих сходках приняли решение объявить забастовку. Студентов поддерживала лучшая часть профессуры во главе с Римским-Корсаковым и Глазуновым. Увольнение из состава профессоров Консерватории Римского-Корсакова вызвало всеобщее возмущение. В знак солидарности с ним Консерваторию покинули Глазунов, Лядов, Есипова, Вержбилович. В результате событий этих месяцев Петербургская консерватория завоевала некоторые, правда, очень ограниченные, гражданские права, в частности, право выбора директора. Первым избранным на этот пост в 1905 году стал А. К. Глазунов.

Совершенно новый этап в истории Консерватории начинается после свершения Великой Октябрьской социалистической революции. Раскрепостились силы народа, невиданные возмож-

ности творческого труда раскрылись перед широкими трудящимися массами. Начиналась культурная революция, великое демократическое обновление искусства.

12 июля 1918 года В. И. Ленин подписал декрет о национализации консерваторий, об их переходе в ведение Народного комиссариата просвещения. Все имущество и инвентарь консерваторий объявлялись народной государственной собственностью.

Дыхание времени, стремительный ритм эпохи ворвались в Консерваторию, меняя весь характер, весь стиль ее жизни. Вспоминаются первые митинги, субботники, демонстрации, концерты на заводах, фабриках, в воинских частях. В Консерваторию хлынула новая молодежь — талантливая, трудолюбивая, жаждущая приобщения к высотам подлинного искусства. Она пришла с фронтов гражданской войны, с фабрик и заводов, из деревень. В 1922 году были организованы первые в Консерватории ячейки РКП(б) и РКСМ, сыгравшие громадную роль в борьбе за новую Консерваторию и выросшие позднее в крупные организации.

По-разному встретила революцию профессура. Некоторые эмигрировали, некоторые выжидали, растерявшись перед лицом невиданных в истории преобразований. Лучшая же часть профессорско-преподавательского состава с первых дней революции активно и воодушевленно включилась в строительство новой советской музыкальной культуры. В первых ее рядах стоял А. К. Глазунов, ни на один день не оставявший поста директора в самые трудные дни революции и гражданской войны.

В 1920—1930-е годы происходит коренная перестройка всей системы музыкального образования, сближение ее с задачами социалистического строительства. Рушатся старые представления, каноны, складывается новое понимание сущности, целей, функций музыки, музыкального воспитания. Не только давать глубокие и прочные профессиональные знания, навыки, но и формировать мировоззрение художника-гражданина, способного стать строителем музыкального искусства нового мира — вот первоочередная задача, выдвинутая эпохой перед высшей музыкальной школой.

В обстановке напряженных творческих исканий, споров, борьбы направлений в стенах Ленинградской консерватории формировались новые творческие исполнительские школы. Преемственно связанные с лучшими традициями, они вносили много нового, играли большую роль в развитии советской музыкальной культуры.

Большой вклад в развитие советского музыкально-исполнительского искусства внесла творческая педагогическая деятельность профессоров Л. В. Николаева, О. К. Калаптаровой, Н. И. Голубовской, С. И. Савинского, Н. Н. Поздняковской, И. Р. Налбандяна, Я. В. Вольф-Израэля, Ю. И. Эйдлина,

А. Я. Штримера, М. Н. Буяновского, А. Г. Васильева, И. А. Браудо, П. З. Андреева, Н. А. Большакова, М. И. Бриан, С. В. Акимовой, З. П. Лодий и многих других. Все эти имена хорошо знакомы музыкальной общественности. Во главе дирижерских классов стояли Н. А. Малько, а затем А. В. Гаук. Обилие имен, школ, творческих направлений... Но общее, что их объединяло, была верность принципам реализма, стремление к содержательности, глубине, жизненной правде в исполнении, умение подчинить безукоризненную виртуозную технику раскрытию художественного замысла, поиски искреннего, выразительного интонирования.

Видные мастера советского искусства стояли во главе классов композиции. Это были М. О. Штейнберг, М. Ф. Гнесин, М. М. Чернов, В. В. Щербачев, П. Б. Рязанов, Х. С. Кушнарев. Сближение с жизнью, современностью, следование лучшим традициям и искание нового, значительность замыслов все более становились принципами воспитания молодых композиторов.

Детищем советской Консерватории явились три новых отделения. Одно из них — инструкторско-педагогическое, призванное готовить руководителей широкой, массовой музыкальной самодеятельности, дирижеров-хоровиков. Создателем и энтузиастом этого отделения был А. К. Буцкой, а вместе с ним профессора И. В. Немцев, М. Г. Климов, А. А. Егоров, а позднее Г. А. Дмитриевский.

Второе отделение — музыковедческое, возглавляемое Б. В. Асафьевым, стало центром научно-исследовательской мысли нашего вуза. Немало оригинальных, плодотворных идей, научных трудов рождалось уже тогда в стенах Консерватории. Именно тогда закладывались основы новых теоретических учений: о гармонии — Ю. Н. Тюлина, о мелодике — П. Б. Рязанова, о полифонии — Х. С. Кушнарева. Рутине, догматизму в музыкальной теории противопоставлялся живой, творческий принцип, новые, объективные критерии. Все большее значение получало понятие «музыкальный образ». Громадную роль приобретало входившее в жизнь учение Б. В. Асафьева об интонации. Значительный вклад в развитие советской музыкально-исторической науки вносили работы профессоров Б. В. Асафьева, А. В. Оссовского, Р. И. Грубера, С. Л. Гинзбурга, И. И. Соллертинского.

В 1930-е годы было впервые в стране создано оперно-режиссерское отделение. Оно объединяло крупных специалистов, интересных людей. Среди них режиссер Э. И. Каплан (многие годы руководивший этим отделением), В. Н. Соловьев, Л. В. Баратов, театровед А. А. Гвоздев. Это отделение подготовило немало квалифицированных режиссеров музыкального театра. Среди них можно назвать хорошо известные имена А. Н. Кяреева, Р. И. Тихомирова и других.

Большая работа по идейному вооружению профессуры и студенчества развернулась на кафедре марксизма-ленинизма.

В советских условиях оказалось возможным осуществить давнюю мечту многих музыкантов. В 1923 году при Консерватории была создана Оперная студия, театр-вуз, где под руководством опытных педагогов С. Д. Масловой, М. Г. Климова, В. А. Чарушникова и, прежде всего, гениального русского певца-артиста И. В. Ершова студенты постигали основы оперного мастерства. Громадную организационную помощь оказал Оперной студии С. М. Киров. Уже через несколько лет Оперная студия стала третьим оперным театром Ленинграда. Колоссальный резонанс имели гастроли студии в 1928 году в Зальцбурге на моцартовских торжествах. Высокую оценку ее спектаклям дали такие зарубежные музыканты, как Дариус Мийо, Франц Шреккер, Альфред Казелла.

Уже в 1920—1930-е годы Ленинградская консерватория дала стране множество музыкантов-специалистов. Трудно назвать оркестр, музыкальный театр, музыкальное учебное заведение в нашей стране, где не трудились бы питомцы нашей Консерватории. Многие из них выдвинулись в первые ряды выдающихся деятелей советской музыки, удостоенных высоких званий народных артистов. Достаточно хотя бы назвать лауреатов Ленинской премии Д. Д. Шостаковича, Е. А. Мравинского, В. П. Соловьева-Седого, Г. В. Свиридова, видных дирижеров А. Ш. Мелик-Пашаева, О. А. Димитриади, известных пианистов С. П. Преображенскую, А. Б. Даниэлян, В. А. Давыдову, А. П. Иванова и многих других. В 1937 году Ленинградская консерватория отмечала свое 75-летие. За большие заслуги в области музыкального образования она была удостоена высокой награды — ордена Ленина, который вручил ее представителям в Кремле М. И. Калинин.

Наступили суровые, трудные годы Великой Отечественной войны. С высоким чувством патриотического долга участвовали педагоги, студенты, все работники Консерватории в оборонных работах, рыли окопы на подступах к городу, вступали в команды МПВО. Консерватория перешла на казарменное положение. Многие члены коллектива ушли на фронт. Навсегда сохраним мы светлую память о наших коллегах, товарищах, павших смертью храбрых в эти героические дни: профессоре М. М. Черногорове, талантливых молодых педагогах В. К. Томилине, М. Г. Гергилевиче, В. А. Толчаине, Н. П. Шастине и многих других. Героически погиб студент Б. Гаглов, подорвавший себя вместе с фашистским танком. Долг историков по-настоящему запечатлеть эти подвиги для грядущих поколений.

Решением правительства Консерватория была эвакуирована в Ташкент. Благодаря энтузиазму консерваторцев, благодаря помощи партийных и общественных организаций Узбекистана,

удалось развернуть большую и разностороннюю работу. Начались занятия, велась активная творческая, научная, методическая, концертная работа. Волнующим событием явилось исполнение оркестром Консерватории Седьмой симфонии Шостаковича, как известно, создававшейся в осажденном Ленинграде. Горячее участие приняли педагоги и студенты в военно-шефской работе.

Часть консерваторцев оставалась в блокированном Ленинграде. Ни голод, ни холод, ни варварские бомбежки не сломили их стойкости. В холодном, темном помещении, непрерывно подвергавшемся обстрелу (в здание Консерватории попал не один вражеский снаряд), проводились занятия, даже концерты, напряженно бился пульс творческой жизни. В ряду бессмертных подвигов героического Ленинграда это была одна из славных страниц.

Вскоре после снятия блокады основной состав Консерватории вернулся в Ленинград. Еще не кончилась война, а полным ходом шли работы по восстановлению здания, из хранилищ извлекались и приводились в порядок нотные, книжные, рукописные материалы, налаживалась учебная жизнь, собирались педагогические силы. Это была трудная, но волнующая пора. Ни с чем не сравнимое чувство возвращения в родной город, пусть израненный, кровоточащий, но прекрасный в своей мужественной красоте, сама победа наполняли сердца счастьем, светом, желанием творить, созидать.

С тех пор прошли годы напряженного, плодотворного труда, настойчивых исканий. Жизнь, вся наша действительность, исторические свершения советского народа в эпоху построения коммунизма выдвинули новые, невиданные задачи перед искусством, наукой, высшей школой. К своему столетию в 1962 году Ленинградская консерватория подошла с новыми достижениями. Среди профессоров, педагогов различных поколений, работавших в это время, имена крупных мастеров. Это профессор по классу рояля Н. И. Голубовская, С. И. Савшинский, П. А. Серебряков, Ю. В. Брюшков, В. Х. Разумовская, В. В. Нильсен, Н. Е. Перельман, М. Я. Хальфин, Т. К. Кравченко, Г. М. Бузе; по классу струнных и духовых инструментов В. И. Шер, А. Г. Сосин, М. И. Буяновский, Б. В. Тризно, М. М. Беляков, М. И. Вайман; по классу пения А. И. Ульянов, В. М. Луканин, И. И. Плешаков, О. Ф. Мшанская, С. Н. Шапошников, Е. Г. Ольховский и др.; по дирижерскому и оперному классам Е. А. Мравинский, Н. С. Рабинович, В. В. Чарушников; по теории и истории музыки и композиции Д. Д. Шостакович, Б. А. Арапов, В. Н. Салманов, О. А. Евлахов, Ю. Н. Тюлин, М. С. Друскин, С. Л. Гинзбург.

Созданы фундаментальные научные труды, учебные пособия: ряд монографий о Рубинштейне, Лядове, Глазунове, Сафонове, Ауэре, «История Консерватории за 100 лет», «Ленин-

градская консерватория в воспоминаниях». Питомцы Ленинградской консерватории достойно защищают честь советского искусства на международных и всесоюзных конкурсах и фестивалях. Среди лауреатов Д. Б. Шафран, М. И. Вайман, К. В. Изотова, В. М. Буяновский, Б. Л. Гутников.

Все глубже становится связь консерватории с жизнью, с волнующими задачами, стоящими перед нашей страной в период развитого социализма. Консерваторией организованы на общественных началах Университет культуры, Народная консерватория. С большим успехом проходили гастрольные Оперной студии на новостройках, на целинных землях. Много плодотворного труда вложили консерваторцы в подготовку музыкальных кадров для национальных республик Советского Союза, для стран социалистического содружества. Все ширятся ее международные связи.

Громадный славный путь прошла Ленинградская консерватория, неизменно оставаясь верной высоким целям передового искусства. Велик ее вклад в развитие отечественной и мировой музыкальной культуры. Второе столетие своей истории Ленинградская ордена Ленина консерватория имени Римского-Корсакова переживает в период, когда перед советским искусством, наукой, высшей школой открываются новые горизонты, выдвигаются небывалые по масштабам задачи.

## КОМИТАС — ОСНОВОПОЛОЖНИК НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КЛАССИКИ

Есть художники, в творчестве которых с огромной силой отображена историческая судьба, жизнь, мысли и чаяния целого народа. Благороден их труд. Велик их вклад в духовную культуру страны. Таким художником был Комитас — талантливый сын армянского народа, основоположник национальной классической музыки. Человек неумейной творческой воли, разносторонних дарований, Комитас был вдохновенным певцом Армении. Мужественная и трагическая жизнь Комитаса полностью была отдана служению народу, прогрессу.

Комитас (настоящее имя Согомон Согомонян) родился 26 сентября 1869 года в городе Кутина (Турция) в семье ремесленника. 11-ти лет он остался круглым сиротой. Обладая великолепным голосом и исключительными музыкальными способностями, он обращает на себя внимание и становится воспитанником Эчмиадзинской духовной академии, а впоследствии учителем пения и руководителем хора в ней.

Большую роль в формировании личности молодого музыканта сыграли его занятия в Тифлисе с видным композитором, учеником Римского-Корсакова Макаром Екмаляном. Далее — Берлин, занятия в университете на философском факультете и в частной Консерватории Рихарда Шмидта, где Комитас изучает историю, теорию музыки, композицию. Среди его педагогов такие видные теоретики, как И. Г. Беллерман, Флайшер и Р. Шмидт — ученик известного Зигфрида Дена, у которого в свое время учился великий Глинка.

Молодой музыкант жадно впитывает в себя разносторонние знания, приобретает к высоким образцам европейской музыки Баха, Моцарта, Бетховена. В 1899 году Комитас возвращается в Армению. Начинается период самостоятельной, активной и разносторонней его деятельности замечательного композитора, талантливого ученого, педагога, фольклориста, певца, музыкально-общественного деятеля.

Комитас ведет музыкальные классы в Эчмиадзине, организует хоры, выступает с концертами, лекциями в городах Закавказья, в Египте, Турции, Германии, Италии, Франции.

Швейцарии. С затаенным вниманием слушают его пахарь и пастухи на склонах гор, в лесах и долинах Армении. Ему аплодировали в лучших концертных залах Европы. Доклады Комитаса об армянской музыке на международных музыкальных конгрессах и съездах вызывают большой интерес в среде деятелей искусства и науки. Комитас изучает историю, культуру Армении, общается с писателями, учеными, художниками, музыкантами.

Верный сын своего народа, Комитас исходил все дороги и тропы родной страны и записал около 4000 народных песен. Среди них эпические, трудовые, обрядовые, шуточные, лирические, рекрутские и т. д. Записи Комитаса, вошедшие в его знаменитые этнографические сборники, отличаются не только исключительной точностью, бережливым и любовным отношением к фольклору. Комитас отбирал лучшие, наиболее характерные и художественно ценные образцы народной музыки. Он словно скальпелем отсекал все наносное, случайное, и каждая записанная им песня приобретала черты классической законченности, художественного совершенства. Сборники Комитаса — прекрасная энциклопедия народного мелоса, давно ставшая настольной книгой армянских музыкантов. И каждый раз, обращаясь к ней, словно припадаешь к кристально чистому роднику народного искусства, вдыхаешь полной грудью воздух Армении.

Песни для Комитаса были не просто этнографическим материалом, а целой летописью жизни страны. В ней он слышал голос труженика, через нее он постигал самые сокровенные мысли и стремления, радости и горести народа, его мудрость и чувство прекрасного. Величайшая заслуга Комитаса заключается в том, что он своим самозабвенным творческим трудом сохранил для потомства громадные духовные ценности своего народа. Благодаря ему армянская народная музыка предстала перед всем миром как ярко самобытное художественное явление, как эстетическая ценность непреходящего значения. Это был поистине творческий подвиг композитора-патриота. Армянскую народную песню Комитас изучил во всей ее глубине, во всех ее деталях. Он познал ее жанровое и интонационное богатство. Она стала для него той подлинной основой, на которой, по его мысли, должно развиваться и профессиональное творчество армянских композиторов.

Во второй половине XIX и в начале XX века как одно из проявлений роста национального самосознания и освободительного движения складывалась новая армянская литература, живопись, театр, музыка. Усилиями талантливых композиторов-энтузиастов — Тиграна Чухаджяна, Макара Екмаляна, Христофора Кара-Мурзы, Николая и Армена Тигранянов, Романа Меликяна, Александра Спендиарова — были заложены основы армянской композиторской школы.

И в этом самую выдающуюся роль сыграл Комитас. Он наметил главные пути развития армянского музыкального искусства на многие десятилетия вперед. Его заветы, его традиции сохранили по сей день свое значение и несомненно играют положительную роль в эстетическом воспитании творческой молодежи.

В тяжелой обстановке национального и социального гнета Комитас, композитор-гражданин, мыслитель, бесстрашно и убежденно возвысил голос в защиту своего народа, страстно и последовательно отстаивал самобытность армянской музыки и право на ее дальнейшее развитие. Глубоким патриотическим содержанием насыщена его программная статья «Армяне имеют свою музыку», направленная против всех, кто сознательно стремился принизить неповторимую самобытность армянской музыки — одной из наиболее древних — ссылками на бесконечные иноземные влияния, воздействия и т. п. Каждое слово Комитаса проникнуто гневом, горькой иронией, протестом.

Он смог доказать, что сквозь «бури и грозы» истории народ сумел пронести свою музыку как бесценное сокровище души и разума, как художественное проявление своего достоинства, свободолюбия и жизнестойкости. Этому же служила и его настойчивая работа по изучению и расшифровке армянской средневековой нотации — хаз.

Мировоззрение, социальные и художественные взгляды Комитаса были прогрессивны и чрезвычайно последовательны. В обстановке политической борьбы на рубеже XIX и XX веков, в борьбе направлений в искусстве того времени Комитас прямо, смело и бескомпромиссно выступил за высокие принципы реализма, народности и социальной значимости музыкального искусства.

Кровная связь с жизнью, интересами народа, с передовыми идеями века были для него важнейшими критериями ценности искусства. Всей своей творческой деятельностью он следовал этим великим демократическим принципам искусства. Их он завещал грядущим поколениям армянских музыкантов, «молодежи — носителю прогресса». Широко известны слова Комитаса: «Великий творец народ — идите и учитесь у него», «Родная земля дает пищу искусству», «Народная песня призвана сыграть роль в определении путей истинной музыки будущего».

Многое сделал Комитас для обогащения армянской музыки, для подъема общего уровня ее профессионального мастерства. Он решал многие творческие задачи, выдвинутые перед армянской музыкой временем. Он заложил прочные основы языка и стиля национальной классической музыки.

Как известно, на протяжении многих веков армянская музыка развивалась в основном в одnogолосных формах. Комитас прекрасно понимал, что без освоения различных форм много-

голосия невозможно было овладеть передовыми принципами современного профессионального композиторского письма. Он сумел почувствовать и увидеть в армянской музыке элементы многоголосия и развить их, сочетая с опытом и традициями европейской полифонии. Эту задачу Комитас решал смело, талантливо, творчески.

Полифония Комитаса чрезвычайно самобытна. Обращаясь к хоровым партитурам Комитаса, не можешь не изумиться своеобразием и новизне приемов голосоведения, полифонического взаимоопевания, мелодизации голосов. Очень нов, свеж, и красочен и гармонический язык Комитаса, как и полифония возникший на народно-ладовой основе.

Комитас открыл перед армянской музыкой совершенно новые перспективы и возможности развития. Широко эрудированный и образованный музыкант, мыслящий широкими категориями, он рассматривал музыку своего народа в свете насущных проблем современной ему музыкальной культуры. Проблемы, выдвигаемые перед армянской музыкой, в частности, вопросы изучения и творческого претворения народной песни, он решал в аспекте задач, стоявших перед всем мировым музыкальным искусством. В этом отношении не могут не возникнуть, например, известные аналогии между Комитасом и выдающимся венгерским композитором Белой Бартоком.

Особенно близки были Комитасу творческие принципы классиков русской музыки Глинки, Бородина, Римского-Корсакова, Мусоргского с их верностью жизненной правде и народности, с их гражданственностью и гуманизмом. В этой связи хочется привести слова видного советского композитора М. Ф. Гнесина из его воспоминаний о встрече в 1914 году с Комитасом: «Комитас очень хорошо говорил по-русски. Узнав, что я был учеником Римского-Корсакова, он сказал мне, что преисполнен огромного уважения к этому художнику, и указал на кипу нот и книг на столе: „Некоторые сочинения Римского-Корсакова и его учебник гармонии — мои настольные книги“. Это было мне, разумеется, чрезвычайно приятно слышать». Известно также, что Комитас изучал русскую народную песню, что одной из его любимейших опер была «Снегурочка» Римского-Корсакова.

Комитас оставил нам замечательные, отмеченные тонким вкусом обработки народных песен, многочисленные хоры, инструментальные сочинения. Крупным вокально-инструментальным циклическим произведением является его «Патараг».

К сожалению, неосуществленными оказались его оперные замыслы. Он работал над операми «Сасунские храбрецы» по эпосу «Давид Сасунский» и «Вардан», повествующей о борьбе армянского народа против иноземных завоевателей (в V веке) и выдающемся полководце Вардане Мамиконяне. Среди оперных замыслов Комитаса — лирико-трагическая опера «Ануш»

по одноименной поэме Ованеса Туманяна и сатирическая опера «Жертвы деликатности» по Акопу Пароняну.

Как в народных песнях, обработанных Комитасом, так и в его оригинальных произведениях раскрывается правдивая картина жизни армянского народа, заключены думы композитора о судьбах родной страны. Неслучайно он считал музыку «чистым зеркалом души народа». Мы слышим суровый голос Армении, ее вековой борьбы в эпических песнях «Мокац Мирза», «Ло, ло». Понстине трагичны песни, передающие образы народного бедствия, социального бесправия. Здесь вспоминаются такие песни, как «Крунк» («Журавль»), «Канче крунк» («Кричи, журавль»), и, главным образом, «Антуни» — песнь бездомного гариба, одиноко блуждающего на чужбине. «Если бы Комитас написал только „Антуни“, то и этого было бы достаточно, чтобы признать его великим музыкантом». Цитируемые слова принадлежат Клоду Дебюсси.

Но, создавая незабываемые по силе трагизма произведения, Комитас всегда считал нужным подчеркнуть, что «армянская песня полна силы и жизни и несет в себе всю философию, весь дух своего народа». И многие произведения Комитаса проникнуты волей, энергией, стремлением к свету, счастью, свободе. Вспомним хотя бы песню «Сона Яр». Словно выхвачены из самой жизни песни «Кали ерг», «Оровел», «Гутани ерг» — эти монументальные поэмы труда. В них запечатлены величие природы, труда земледельца, родной земли.

Полны воздуха, солнца музыкальные пейзажи Комитаса, отмеченные тонкостью колорита. А сколько поэзии, задушевности, сердечности в его лирических песнях «Келер полер» («Ходил, косил»), «Гаруна» («Весна»), «Чинар ес» («Ты, чинара») и многих других. В них заключен целый мир человеческих чувств, переживаний, настроений.

Большой интерес представляют музыковедческие труды Комитаса, посвященные различным вопросам армянской музыки — народной и духовной. Комитас думал о широком музыкальном просвещении народа, об открытии учебных заведений, армянской консерватории, о развитии регулярной концертной жизни, музыкальной науки. В то время это казалось несбыточной мечтой!

После блистательного окончания Эчмиадзинской духовной академии Комитас специальным указом был возведен в духовный сан, и тогда же ему присвоили имя Комитас — в честь прославленного армянского гимнотворца. Но с каждым годом все влечения Комитаса, вся его деятельность, его мировоззрение передового человека своего времени все более вступали в непримиримое противоречие с клерикальной идеологией. Он ушел из Эчмиадзина, тем самым окончательно порвав с церковью.

К Комитасу полностью можно отнести слова В. Брюсова, сказанные о передовых армянских писателях XIX века; о том,

что «они не имели права быть только художниками: положение родины обязывало их в той же мере быть трибунами, глашатаями полузабытых истин, будить на родине самосознание, жить и одухотворять любовь к родному краю, посилено врачевать многовековые раны нации, укреплять в ней силы для борьбы и поддерживать веру в лучшее будущее». И, быть может, в этом отношении больше всего напрашивается сравнение Комитаса с его другом — гениальным поэтом Ованесом Туманяном.

Патриотизму Комитаса была чужда национальная ограниченность. Он открыто выражал свое враждебное отношение ко всем проявлениям буржуазного национализма, проявлял глубокое уважение и интерес к культуре других народов. В своих письмах к друзьям, в статье «Судьба нации» (1914—1915) Комитас не раз призывал к углублению традиционных, исторически сложившихся политических и культурных связей Армении с Россией.

Озабоченный судьбой своего народа, он не раз обращал свой взор к России. «Мы не должны обманываться лживыми обещаниями Европы... Нет спасения помимо России», — писал он. Более того, Комитас считал, что Армения завоеует свободу лишь в общем русле революционно-освободительной борьбы русского народа.

Рано, недопустимо рано, в 1916 году (в то время он находился в Константинополе) умолкла лира Комитаса. Трагически прервалась его творческая жизнь. Чуткое сердце вдохновенного музыканта не выдержало тяжелых бедствий, выпавших на долю его народа. Комитас заболевает неизлечимым душевным недугом. Смерть наступила лишь через 20 лет, 2 октября в Париже. Прах Комитаса был перенесен в столицу советской Армении, где и был погребен.

Комитас мечтал об Армении, свободной, идущей по пути прогресса. Ему не суждено было это увидеть. Но мечта Комитаса сбылась! Великий Октябрь, ленинская национальная политика принесли армянскому народу свободу, независимость, государственность. Всестороннего развития и подъема достигла музыкальная культура Советской Армении. Возникли десятки музыкальных учебных заведений, Консерватория, посвящая имя Комитаса, театр оперы и балета, филармония, концертные организации, музыкальные научные учреждения.

В перспективе истории становится особенно ясной роль Комитаса в развитии национальной музыки, его великий вклад в духовную культуру армянского народа. В каждой области современной музыкальной жизни мы видим осуществление идей, стремлений, мечтаний Комитаса. В самых современных произведениях армянских композиторов наших дней мы ощущаем стремление следовать заветам Комитаса, развивать заложенные им традиции.

В Армении ведется большая и серьезная работа по изучению наследия Комитаса. Его архив в Музее литературы и искусств, содержащий драгоценные авторские рукописи, все время пополняется новыми материалами. Создаются монографии и исследования. Издается полное собрание сочинений Комитаса. Писатели, художники, скульпторы, работники кино запечатлевают средствами своего искусства бессмертный облик народного композитора.

Вечно живое прекрасное искусство Комитаса пользуется исключительной любовью и популярностью в Армении. Оно хорошо известно и любимо и далеко за пределами республики. Его музыка принадлежит не только Армении, но и всей советской многонациональной культуре.

## ПОИСК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАВДЫ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПЕВЦА-АКТЕРА

Великий русский певец-актер, замечательный оперный режиссер-постановщик, учитель молодежи в самом высоком смысле этого слова, человек разностороннего таланта, широкой культуры, огромного темперамента, подлинного артистизма — таким сохранился Иван Васильевич Ершов в памяти каждого, кто имел счастье работать с ним, видеть и слышать его изумительное искусство. Вся долгая, яркая и необычайно содержательная жизнь И. В. Ершова была полностью, щедро и самоотверженно отдана служению любимому делу — музыке, сцене. Он буквально горел в работе и «высекал огонь в сердцах людей» своим творчеством.

И. В. Ершов был ярким представителем передовой русской оперной культуры, которая выдвинула Федора Шаляпина, Федора Стравинского, Леонида Собинова и других выдающихся мастеров. Всем своим обликом человека и художника, самой сущностью своего самобытного дарования он являл типические черты русского характера, русского психического склада во всей их сложности и богатстве. Искание правды, справедливости и красоты, пламенный гуманизм, вольнолюбие были присущи духовному миру и характеру Ершова. Жизнь, театр, музыка были неразрывно связаны в его представлении; неустанно утверждал он в искусстве идеи жизненной правды, народности, высокой романтики, героического подвига.

Свои гражданские и эстетические идеалы, свое художественное видение мира Ершов страстно и горячо утверждал на театральной и концертной эстраде, в общении с коллегами, друзьями, учениками. Утверждает он их и наедине с самим собою — в своих дневниках.

Дневники И. В. Ершов вел на протяжении двадцати лет, с 1921-го по 1941 год<sup>1</sup>. Дневники Ивана Васильевича носят своеобразный характер, в них нет описаний событий, происше-

---

<sup>1</sup> Статья написана по материалам дневников И. В. Ершова, находящихся в семейном архиве С. В. Акимовой (жены Ершова) в ГПБ им. Салтыкова-Щедрина.

ствий. Основная их тема — мысли об искусстве, его сущности, назначении. Отражая неизбывное стремление великого артиста осмыслить и выразить в словах свое отношение к искусству, свои раздумья о творчестве, дневники имеют подзаголовок «Мысли».

Как по содержанию, так и по языку записи И. В. Ершова очень разнообразны: в одних случаях это довольно пространственные философские, дидактические рассуждения, в других — лаконичные афоризмы, в третьих — рабочие заметки. Автор писал их для себя, поэтому они не имеют достаточно отшлифованной литературной формы изложения. Много в них спорного, парадоксального, на некоторых высказываниях лежит печать непреодоленного пантеизма, отвлеченной символики. Но за всем этим внимательный читатель сумеет увидеть целую идейно-эстетическую платформу служения передовому реалистическому искусству, прочесть мысли смелые, оригинальные, прогрессивные, сохранившие актуальность и в наши дни. Выразительный, патетичный язык дневников уходит своими корнями в народную речь, изобилует славянизмами, старинными оборотами. Таким языком Иван Васильевич пользовался обычно в разговоре.

Один из основных вопросов, к которому И. В. Ершов постоянно возвращался, — это вопрос об отражении действительности в искусстве. Он всегда подчеркивал их нерасторжимую связь. Музыкант *par excellence*<sup>1</sup>, человек «слухового типа», Иван Васильевич воспринимал реальную действительность прежде всего через мир звуков. В музыке он видит, слышит отклики, образы различных явлений жизни, он пишет и о «звуках природы», и об отражении жизни в музыкальных образах. «Все сущее либо само звучит, либо производит шумы, задевающие сознание человека, — пишет он, — Слиянность звуков со слухом рождает образы, представления...» (звуковые, музыкальные. — Г. Т.). И далее: «В звуке я разбираюсь и слышу в нем природу его, способ его воспроизведения, величину звучащего предмета, высоту звука, разбираюсь, что вот это звучит пустая кашушка, деревяшка ксилофона, так, стакан, собака, бык, овца, паровоз... С каждым звуком вырастает передо мною представление форм звучащего»<sup>2</sup>.

С различными явлениями природы Иван Васильевич связывает свои «пространственно-звуковые», интервальные представления, представления о звукотембре, звукоцвете: «От меня, человека, созерцающего небо, оно — это небо и самое высокое солнце — там, на целую октаву, на многие октавы от моей мыслящей головы. Что это — субъективно или объективно?» От непосредственных звуковых впечатлений от жизни, природы И. В. Ершов переходит в своих записях к музыкальным обра-

<sup>1</sup> По преимуществу (франц.).

<sup>2</sup> Здесь, как и дальше, цитаты взяты из дневников И. В. Ершова.

зам, отражающим исторические эпохи, жизнь, стремления народа, многообразнейшие душевные движения человека. Вот в этой связи некоторые из записей Ивана Васильевича: «В хорошо запетой песне — звучит, звучит и нация, народ, его дух, его переживания». Или в другом месте: «Придет, придет время, и анализ песни и музыка ее звуков скажет, скажет о подлинной культуре народов, певавших свои песни на тебе, о, мать земля». А в 1940 году, когда грозные, зловещие раскаты войны приближались к нашей стране, Иван Васильевич писал о песне «ужаса и содрогания», о скорбных проклятых диссонансах, «которые веют нам в уши с Запада»...

Ершов полагает, что возможности музыки в отображении действительности безграничны. Каждый элемент музыкальной речи (интервал, лад, ритм, гармония, тембр и т. д.) Иван Васильевич рассматривает с точки зрения его смыслового, выразительного значения. Он делает заметки о «психологической значимости различных интервалов» (кварта, квинта, октава и т. д.), об отражении в гармонических модуляциях движения, развития чувств и т. д. Об отражении в музыке явлений жизни Иван Васильевич делает и следующую запись: «Работа, и любовь, и скорбь и радость, и торжество... вся тянется к тебе, о музыка!»

Особенно часто Иван Васильевич говорит о музыке как языке чувств, голосе души, переживаний человека, о ее высоком этическом значении. Он любил повторять и записал в дневнике народную поговорку «Песня — правда о жизни», и далее уже от себя: «Музыка ключит в себе идею добра». «Как на золото существует реактив, так на характер и душу человека реактив — песня, музыка, — пишет он. — Пора установить, что обращаться с музыкальными звуками и слагать их в те или иные сочетания, образцы под влиянием того или иного настроения человека нужно осторожно, ибо звуковые формы чреваты последствиями. Некоторые химические сочетания вредны материалу организма: так же вредны некоторые сочетания звуков для ритма души, а потому и нравственности». И далее: «Звуки мелодии слагаются в музыке и душе человека по законам уже пережитых настроений, эмоций, фантазии... Перед красотой искусства не может быть зла...»

Музыкальность Ершов считал одним из высших проявлений творческой одаренности человека. Отсутствие ее для него было признаком неполноценности, ограниченности личности. «Степень музыкальности у человека говорит мне, и очень ярко говорит, о его способностях... о его пригодности на дело, на творчество, на труд, на мастерство». И пусть не во всем можно согласиться в этих словах с И. В. Ершовым, но в них еще и еще раз подчеркивается великая этическая сила музыки и, главное, ее неразрывность с человеком, его делом, творчеством, трудом. Кстати, Иван Васильевич не раз упоминает

о связи музыки и труда. «...В словах „с песней спорится труд“ ключится ясная, милая идея родства гармонии труда с гармонией звуков музыки».

Преклонение перед музыкой как одним из высших проявлений человеческой духовной культуры, понимание огромного воспитательного значения искусства приводит Ершова к осознанию общественной роли деятельности художника-певца, актера. Он предъявляет к нему огромные требования — знания жизни, высоких нравственных позиций, владения мастерством, глубокого постижения культуры, гражданственности: «Пребывание на сцене уже есть великая ответственность перед народом. Артист! Каким запросам, вкусам людей ты должен удовлетворять?... Кем бы они ни были, им хочется видеть от тебя, артиста, образ истины... Выходишь на сцену, выносишь свой театр,— гляди во все глаза разума, души и сердца!.. Умей в себе язык... и голос твоего народа претворить!»

Ершов пишет о том, что певец-артист должен воспитать в себе способность слиться с духом времени, народностью, национальностью, возрастом, психологическим складом изображаемого человеческого характера, изображаемого героя, что он должен развить в себе способность подчинить свой голосовой аппарат, мимику, жест, грим выявлению сложнейших оттенков воплощаемого музыкально-сценического образа: взорвать в самую нутрь физической и духовной жизни, былой, настоящей, будущей. «Мое „я“, моя воля, мое представление должны иметь свойство двинуться в какую угодно область бытия человека, человека былого времени или настоящего, с его особенностями колорита и архитектоники жизни общества людей,— будь то пахарь, царь, рыцарь, крестоносец, монах, мужик, поэт, скоморох, делец, ленивец, бедняк, пройдоха, раздумчивый философ, немец, грузин, француз, итальянец, исторический человек, плут, паяц, священнослужитель, каменщик, лакей, придворный, босяк и т. д., ну, словом, всякое лицо, фигура, роль какого-либо сценического действия, предложенного драматургией и музыкой».

Перед мысленным взором Ершова проходит широчайший круг созданных им музыкально-сценических образов, рожденных «жизнью эпохи, народа, классов», людскими качествами, чертами характера, чувствами, такими, как «любовь, горе, страсть, героизм, страх смерти и насмешка над ней, религиозность, молодость, старость, трусость... беснование, шутка, насмешка и т. д.». И тогда, вспоминая о многих годах своей упорной и настойчивой работы, о своих раздумьях и творческих исканиях на путях к достижению художественной правды выражения, великий певец-артист, пораженный богатством жизни, восклицает: «...Придешь в потрясающее волнение от сознания своей художественной осведомленности ответить на свой же вопрос. Что же это? И как все это?... И где тебе найти солид-

ную опору в подтверждение твоих анализов, догадок, вспышек сверлящей мысли о правде толкований языка слов, языка рук, языка мимики».

В этих словах заключено глубокое понимание задач сценического и интонационного перевоплощения певца-актера и огромных трудностей, стоящих перед ним.

Своей деятельностью артиста, певца, режиссера, педагога Ершов неутомимо, со всей страстностью и темпераментом утверждал принципы высокого искусства, реализм, правду выражения в сценическом поведении, в пении. «Голос певца — голос самого сердца, — писал он. — Слово, мимика... модуляция фигуры человека в костюме эпохи, в костюме народности и классовой его принадлежности; его года, его характер, его отношение к окружающей обстановке и т. д., и т. д., — все это требует от певца-актера соответствующего чувства и соответствующей краски звука его голоса, а то все — бельканто и бельканто. Реализм, правда в искусстве!.. Сколько может быть в голосе перемен тембров, красок, всяческих вокальных изворотов, а правды, переживаний сердца — нету!»

Терпеть не мог И. В. Ершов торгашества, погони за славой, внешних успехов в искусстве. Привлекать и увлекать на высокие порывы человеческого духа — дано в удел лишь подлинному артисту своего искусства», — писал он.

Ершов вышел из народа и навсегда сохранил интерес к различным формам народного театрально-зрелищного искусства — скоморошества, площадного, праздничного действия и т. п., понимание сцены как трибуны, школы жизни. Рампа была для него не рубежом, отделявшим жизнь сцены от зрительного зала, а, напротив, актера и публику он мыслил как единых соучастников театрального действия, он боролся за «духовные ратоборства моего „я“ с объединенным „я“ толпы (аудитории. — Г. Т.)... Чуткий артист-певец на сцене, кроме погруженности в сложные моменты своего творчества — оперно-драматического действия, подвержен еще потрясающему или ласковому ощущению присутствия объединенного сознания человеческих существ».

Ершов отлично понимал гражданский долг воспитателя молодежи, ответственность и важность задачи эстетического воспитания народа. Говоря, что «мы переживаем великое время великой тяги нашей молодежи к музыкально-вокальному искусству», он подчеркивал: «Мы ответственны за вкус народа».

И. В. Ершов придавал громадное значение пробуждению творческих сил молодежи и одновременно считал необходимым уберечь ее от воздействия любых проявлений лжеискусства. Он писал: «Дремлющей талантливости в молодом организме только и нужен толчок, пример, чтобы зашевелиться, отозваться на талант и выявить себя! Без этого многие доверчивые

и робкие натуры либо гибнут, либо смешивают себя с пошлостью, доверяясь ей и, по неведению, признав ее за нечто... Нет! Нам нужно лелеять таланты искусства».

Решительно ни в чем не принимал И. В. Ершов ремесленничества, школярства, догматизма и, в частности, в тонком деле воспитания молодого поколения. Именно пониманию, творческому осмыслению, подлинному артистизму придавал он громадное значение в педагогике. «Уметь—это одно, разуместь—это совсем другое»,—подчеркивал Ершов. Он говорил о необходимости прививать молодежи высокую культуру, разносторонние знания (в области музыки, литературы, театра, живописи, скульптуры и т. д.), тонкий художественный вкус. «Вкус народа,— писал он,—великий показатель его культуры, его богатство». Культуру же, включающую в себя, в частности, «способность ощутить, распознать знаки добра и зла, знаки красоты и безобразия», Ершов считал выше «знаний по какому-нибудь предмету, подвергнутому исследованию в узком понятии профессионализма».

Замечательный учитель оперной сцены, Ершов требовал общей идейной и методической целенаправленности действий всех педагогов в воспитании студента—будущего оперного певца. Он возмущался, когда сталкивался с разноречивым взглядом, позиций «наставников-профессоров»—педагога по пению, режиссера-учителя сцены, дирижера: «Что из этого вмешательства, почти всегда представляющего разнотолк, получается в сознании студента, сам Аполлон не разберет!!»

Особенно строг и требователен был он к дирижеру—основному музыкальному руководителю. В его представлении дирижер должен быть подлинным вдохновителем, организатором музыкально-сценического действия, способным сплотить в едином творческом порыве десятки индивидуальных «волей», стремлений, пониманий участников оперного спектакля. Причем достигнуть этого должен он не методом диктата, а непрекращаемой убедительностью художественного авторитета, способностью увлечь своим пониманием, своей творческой волей. Для этого дирижер должен обладать не только огромной культурой, широкой эрудицией, глубоким знанием жизни, подлинным и императивным артистическим темпераментом, но и быть поэтом, мыслителем, скульптором, режиссером. «Вот вам хор живых людей поющих,— писал он,—коллектив, связанный гармонической дисциплиной прислушивания друг к другу. Вот вам оркестр—другой коллектив, участник оперного действия. Вот вам пьедестал—станьте на него; вот вам жезл—возьмите его. Вот вам алчущий дух (аудитории.—Г. Т.). Вот мера пространства—сцена, вот, наконец, сама цель (замысел.—Г. Т.) музыки... Возьмите это все и управьте, о дирижеры!!» Ни музыки вне образа, вне активного творческого горения: «Зрители и понимай паузу и фермату в потоке безмолвного движения:

они бывают иногда красноречивее и ударнее иного звука и слова».

Ершов хотел видеть во всей фигуре дирижера ту высшую степень скульптурной пластической выразительности, когда каждый жест, каждое движение рождает в оркестре, хоре, артистах активный отклик, помогают им «уловить, понять, ощутить смысл музыки»: «Жажду видеть в дирижерской фигуре мысль и сердце». Не раз подчеркивал он, что точно разучить со всем коллективом музыку оперы — это важная, но не единственная, и к тому же не самая главная задача дирижера. «Исполняется точно по партитуре, а звучит не то, что нужно.» Главная цель усилий дирижера заключается в том, указывал он, чтобы в правильно выученные ноты вдохнуть живое содержание, мысль, чувство, высокую правду подлинного искусства.

И. В. Ершову была чрезвычайно дорога и близка идея синтеза искусства, причем она вытекала из его понимания глубокого внутреннего единства, взаимосвязанности многообразнейших явлений жизни, духовного мира человека и их отображения в единстве звука, света, слова, жеста.

«Идея единства во всем сущем, которого так жаждет испокон веков наука и философия, должна особенно задеть нас, артистов-жрецов искусства оперного... Да, объединить слово-образ со звуком — тембро-образом и движением — языком жеста, фигуры — задача интересная, трудная и чреватая в своем хотя бы более или менее удачном решении многими благогодатными последствиями.»

Ершов не устает говорить о необходимости этого синтеза в искусстве оперного певца: «Петь в опере это значит подчинить единодейственности ритмов и темпов голос, слово, мимику, жест, походку, скульптурный склад речи и ее модуляции, минуя привычки собственного склада... Образы музыкальной мысли параллельны образам моей фигуры, моих жестов...»

В этом оперном синтезе из поля зрения Ивана Васильевича не выпадает ни один компонент. Он делает заметки о костюме: «Костюм объясняет, костюм создает навыки поз и их действительных выражений. Никогда не забыть мне сугубо трудных костюмов: Ореста („Орестея“ Танеева), Зигфрида („Зигфрид“ Вагнера), Валерия Рустика („Сервилия“ Римского-Корсакова)». О сценическом оформлении он пишет: «Бывает иногда так, что... временно-слуховые впечатления не уживаются с впечатлениями зрительно-пространственными, и сознание претерпевает диссонанс разлада... зрения и слуха... Восприятие живописного исполнения декораций (архитектуры, рисунка, красок и т. д.)... и освещения — всегда так или иначе действовало на тембр моего голоса, а с ним на мои жест и мимику, а потому и на движение всей моей фигуры — а тут и характер роли».

Большое значение Иван Васильевич придавал физической тренировке будущего певца-актера, выработке гибкости тела и пропорции в телесном складе человека, точности жеста, мимики, способности «узнать, учуять правду движения, выражения (мысли, жеста, звука, рисунка и т. д.).» Он считал обязательной для актера гармонию внешнего и внутреннего облика. «...Слышен раскатистый, пискливый и смехотворный говор тенора; и какво же изумление от несоответствия, когда глаза выявляют, что голосишко этот исходит огромный мужчина с толстым брюхом и лоснящимися толстыми губами. Или: желчное, сухое лицо с прищуренными глазами — гремит и урчит басом, а сам плюгав... О, высокая, вечно звучащая правдою пропорция человеческого склада и идущих, льнущих к нему тою же мерою музыкальных звуков!!!»

Идеалом синтеза искусства Ершов считал оперу. Вместе с тем основу основ в опере он видел в богатейших выразительных возможностях человеческого голоса, в пении, в его единстве со словом. Он преклонялся перед силой, богатством оттенков человеческого голоса как самого правдивого передатчика людских мыслей, чувств, самого древнего средства общения. «Выразительный, интонирующий человеческий голос» он видит у истоков (у «дна», «у колыбели») и речи, и музыки: «Самый древний и самый ценный, кровно дорогой знак, поданный человеку человеком в момент ли жестокой опасности, в момент ли торжества, в пору ли зовущей любви, в мирный ли час довольства и отдохновения — это знак голоса. Голос — первый свидетель обретенной жизни... язык слов: какая это глубокая область внутреннего мира, область движения желаний быть понятым... Происхождение пения связано со стремлением человека выразить свое настроение в звуках голоса».

И. В. Ершов делает короткие заметки об отражении в пении мира нравственного и физического, о требовании в пении «правды переживаний сердца и духа», которые не могут быть замепены никакими «вокальными изворотами», изощреннейшим виртуозным жонглированием, бессмысленной игрой красок, тембров. «Голос певца — голос самого сердца», — неоднократно подчеркивает он.

Огромное значение Ершов придавал единству слова и музыки. Поиски жизненной правды в музыке были для него связаны с осмысленным, искренним, выразительным и точным вокальным интонированием. Фальшь в пении рождала в нем «досаду, боль, скорбь душевную, скрытый гнев», он воспринимал ее не только как профессиональный недостаток, но как ложь, «искривление правды». Но не меньшим злом в пении считал Иван Васильевич и холодное, бесстрастное, «пустое» интонирование (хотя и точное в звуковысотном отношении): «Плохая штука и скверный признак — фальшь в пении! Но

и верно взятая нота, но лишённая какого-то невидимого еще обертона вчувствования в эту ноту, претит».

Столь большие и разносторонние требования, предъявляемые Ершовым к певцу, естественно заставляли его задумываться над задачами, встающими перед педагогом-вокалистом. Он пишет о том, что педагог должен прежде всего сам обладать не только совершенным профессиональным мастерством и широтой познаний, но и нравственной красотой, чтобы иметь право обращаться к «ясному доверчивому сердцу молодости, чтобы сообщить те или иные знания и опыт своей жизни». Не отрицая необходимости кропотливой и тщательной работы педагога над постановкой голоса молодого певца, Ершов вместе с тем всегда протестовал против ограничения этой работы одними техническими задачами, а связывал их с целями всестороннего «физического и духовного развития», с целями музыкального совершенствования. «Воспитывать условные рефлексy у студента, не чуткого на тембр<sup>1</sup> звука и на участие этого звука как материала для создания формы<sup>2</sup>, дело, я думаю, невозможное».

Техническая сторона вокала (положение гортани, звукоизвлечение, дыхание, тембр и т. п.) в представлении Ивана Васильевича должна служить раскрытию содержания. Обращаясь к педагогу-вокалисту, он делает запись: «Оперировать с голосом певца — это значит касаться и духа человека».

С особым вниманием относился Иван Васильевич к Оперной студии Ленинградской консерватории. Он отдавал ей много времени, сил, внимания, таланта, знаний. В дневниках записано в 1941 году несколько мыслей, выражающих заботу Ивана Васильевича о работе Студии и не потерявших актуальности и сегодня. «Становление такого чуткого аппарата, как голос и дыхание... в связи с движением музыкального действия оперы, требует прочных опытных навыков, а не мучительно поспешных, почти внезапных знакомств со сценой, с оркестром, с костюмом, с суфлером, с парикмахером... Нам нужен инструмент, пребывающий постоянно в наших руках, постоянно и чутко отвечающий на запросы опыта и навыков сложного действия оперной студии. Хуже всего быть смешным и скучным на фоне искусственного, поспешно напыленного ореола артистичности, да еще выставленного напоказ за деньги, за плату, это глубоко трагично и оскорбительно для молодого дарования, чающего совершенствования».

Одной из важнейших сторон нравственного облика певца Иван Васильевич считал скромность. «Скромность есть наилучшее украшение артиста-певца», — писал он. Вот некоторые

\* 1 Словом «тембр» Иван Васильевич часто определяет и смысл, и красочность музыкального звука.

2 Форма здесь — художественная законченность целого.

его советы молодым певцам: «Будьте славны, но не гордитесь!.. Не бери в лукавый учет похвалы, расточаемые тебе благожелательными людьми. Как только это случится — сдуется с тебя вся прелесть твоего непосредственного обаяния... Отвратительно, когда певец доволен шумихой и забывает о совершенствовании творчества.»

Приведенные выше записи — лишь незначительная часть дневников. Но и они дают возможность (хотя, конечно, далеко, не полную) судить о широте круга вопросов, занимавших мысли И. В. Ершова. Это вопросы связи искусства с действительностью, с народом, этического, воспитательного значения музыки, театра; вопросы общественной деятельности певца-актера и специфики его мастерства, оперы как одной из высших форм синтеза искусств, воспитания молодого поколения оперных певцов и т. д.

Привлекая внимание к дневникам («Мыслям») Ершова, используя в качестве примеров некоторые из наиболее интересных и типичных его записей, мы полагаем, что они помогут более полно представить творческую личность этого замечательного певца, артиста, режиссера, педагога, глубже понять его художественные идеалы.

## К. САРАДЖЕВ — СТРОИТЕЛЬ СОВЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Константин Сараджев... Это была интереснейшая, разносторонне одаренная личность, аккумулировавшая в себе неистошимый заряд творческой энергии, излучаемой ею постоянно, интенсивно, щедро. Умный, широко образованный музыкант, видный общественный деятель, талантливый дирижер. Человек энциклопедических знаний, широчайших интересов, большого артистического темперамента и исключительной работоспособности. Глубокий знаток классического наследия, строгий и требовательный наставник, авторитетнейший воспитатель молодежи, создавший свою «школу». Занимательный собеседник, рассказчик, обладавший неисчерпаемым «зарядом» остроумия, юмора. Искрометные, чуть смеющиеся глаза, густые черные волосы, эспаньолка и усы, стройная фигура, легкая горделивая походка, в которой было что-то д'артаньяновское, громадное личное обаяние... Таким остался Константин Соломонович Сараджев в памяти всех, кто его знал.

Жизнелюбивая, экспансивная, темпераментная натура Сараджева проявлялась бурно, порою самым неожиданным образом. До последних дней своей жизни он сохранил чисто юношеский задор, способность на озорную шутку, неожиданную выходку.

Класс Сараджева в Московской консерватории. Идут занятия. Студенты внимательно слушают любимого профессора. На пюпитре партитуры. Звучит музыка разбираемых симфоний. И вдруг эта академическая обстановка прерывается взрывом смеха — метр уместно вспомнил остроумнейшую, забавную историю. И другой пример. Студенческий карнавал; среди костюмированной молодежи всеобщее внимание привлекла изящная, обольстительная цыганка, танцующая с юношей во фраке. Когда к концу веселья маски были сняты, оказалось, что цыганка — ректор Консерватории Сараджев, а юноша — его жена, друг и неизменный товарищ Зоя Борисовна Сараджева. К. С. Сараджев прожил большую и яркую жизнь, полностью отданную служению искусству. Он был буквально одержим музыкой, ей он отдавал все свои силы, свое творческое горение.

К. Сараджев родился в 1877 году в Дербенте в семье врача. Уже в двенадцатилетнем возрасте он поступил по конкурсу в Московскую консерваторию (в младшие подготовительные классы). В Консерватории он занимался по классу скрипки у В. Салина (ученика Венявского), затем у И. Гржимали, по классу апсамбля — у В. Сафонова, музыкально-теоретические предметы изучал у Н. Кашкина, Г. Конюса, М. Ипполитова-Иванова и С. Танеева. Сараджев всегда впоследствии подчеркивал, что С. И. Танеев — выдающийся композитор и теоретик, человек замечательных личных качеств — привил ему понимание высокого общественного, этического, воспитательного значения классической и народной музыки, нетерпимость к дилетантизму, строгую требовательность к себе и другим.

Отличный скрипач, Сараджев выступал с сольными концертами, был страстным любителем камерного музицирования. Он постоянный участник струнного квартета, собиравшегося у А. Гольденвейзера, один из организаторов «Брамсовского кружка», камерных концертов Ассоциации современной музыки. Летом 1900 г. в Праге Сараджев совершенствует свое исполнительское мастерство под руководством известного скрипача — профессора Отакара Шевчика.

Но заветной мечтой К. Сараджева было стать дирижером. По рекомендации М. Ипполитова-Иванова он начал в 1901 году работать в качестве дирижера в «Кружке любителей сценического искусства». Решив окончательно посвятить себя дирижерскому искусству, Сараджев в 1904 году уезжает в Лейпциг и в течение двух лет занимается у дирижера Артура Никиша. В то время у Никиша занимались также дирижеры Коутс, Капшпеер, Варен, Метцель, Хессин, Померанцев.

Строгий, всегда предъявлявший большие требования к своим ученикам, Никиш по достоинству оценил выдающиеся дирижерские способности, яркую музыкальную одаренность Сараджева.

Под руководством Никиша Сараджев выработал отличную дирижерскую технику, умение подчинять оркестр своим художественным целям, изучил обширный репертуар. Огромную пользу получил он от регулярного присутствия на репетициях, проводимых в помещении Геваид-хауза. Он выезжал в Дрезден, Галле, где слушал симфонические концерты и посещал оперные театры. Особенно сильное впечатление произвела на Сараджева музыкальная жизнь Вены, где среди множества других сочинений были исполнены «Тристан» Вагнера под управлением Густава Малера и цикл бетховенских симфоний под управлением Феликса Вейнгартнера.

К. Сараджев отлично усвоил художественные принципы и технические приемы Никиша и положил их в основу своего собственного исполнительского стиля. Не случайно Н. Мясковский называл Сараджева «наш Никиш», а С. Файнберг писал: «Будучи учеником знаменитого дирижера Никиша, Константин

Соломонович во многом перенял его гордую, сдержанную манеру дирижирования». Б. Хайкин, вспоминая о своих заплатах с Сараджевым, подчеркивал: «Теперь-то я понимаю, что это была школа Никиша»<sup>1</sup>.

В полной мере дирижерский талант Сараджева проявился в период его работы в качестве дирижера, а одно время и главного дирижера летних общедоступных симфонических концертов в Сокольниках (1908, 1910, 1911). Успех этих концертов определялся не только яркой артистичностью и оригинальностью художественного облика дирижера, но и чрезвычайно интересными и содержательными программами. Уже тогда поражали феноменальная память, колоссальная работоспособность Сараджева. За сравнительно короткое время под его управлением было исполнено огромное количество произведений. «Я хочу отметить одну сторону его дарования, представляющую громадную ценность, встречающуюся крайне редко, — писал Г. Колюс, — это граничащая с феноменальностью способность Сараджева к быстрому усвоению того сложного явления, которое называется современной оркестровой партитурой.»<sup>2</sup> «Сараджев особенно интересен как художник-интерпретатор там, где выражение высшего подъема, стихийности, экстазического напряжения, страсти, отчаяния, радости, вообще наиболее глубоких и интенсивных эмоций. Блестящим примером тому — исполнение „Божественной поэмы“ Скрябина»<sup>3</sup>.

Работая главным дирижером в Сергиевско-Алексеевском Народном доме, Сараджев продирижировал в сезоне 1911/1912 года множеством опер; в их числе «Свадьба Фигаро» Моцарта, «Черевички» Чайковского, «Алеко» Рахманинова, «Вертер» Масне и др. Интересной, хотя и кратковременной, была работа Сараджева в качестве главного дирижера «Свободного театра» (1913), созданного К. Марджановым. В 1909 г. Сараджев становится одним из деятельных участников «Вечеров современной музыки», а с 1912 г. сотрудником издававшегося в Москве журнала «Музыка», где он систематически помещает заметки, статьи.

Особого упоминания заслуживает активная работа Сараджева в организованной передовыми музыкантами Народной консерватории, сыгравшей немалую роль в распространении музыкальных знаний среди широких масс. Сараджев вел занятия по скрипке и по музыкальной грамоте в Замоскворецком районе.

<sup>1</sup> В 1908 году Артур Никиш был приглашен в Москву для участия в симфонических концертах. Предварительную подготовку программы А. Никиш доверил Сараджеву. Концерты прошли с большим успехом, мастер остался очень доволен работой своего ученика и подарил ему свой портрет с дарственной надписью.

<sup>2</sup> Колюс Г. К закрытию сезона симфонических концертов. — Утро России, 1910, 3 октября, № 210.

<sup>3</sup> Музыка, 1911, № 36.

Сараджев был в полном смысле слова «душой общества». У него было много товарищей, друзей<sup>1</sup>. Особенно тесной была дружба, длившаяся многие годы с Н. Мясковским, С. Прокофьевым, П. Ламмом, В. Шебалиным, К. Игумновым, В. Державиным, Б. Асафьевым. Сараджев был первым исполнителем ряда произведений Мясковского, в том числе Второй, Четвертой, Пятой, Седьмой, Восьмой, Девятой и Одиннадцатой симфоний.

Первая мировая война, 1914 год... Сараджеву пришлось испытать трудности и тяготы военного времени: он был рядовым солдатом, конюхом, писарем. Но и здесь скрипка была неизменно с ним, и он играл на ней для солдат, подчас в самых трудных условиях. Иногда ему удавалось «дорваться» до какого-нибудь военного духового оркестра. «Как вспомню, как он в походной дыре играл Четвертую симфонию Чайкина (Чайковского — Г. Т.) и еще кое-что, так у меня от восторга волосы шевелятся... и на месте не сидится. Ах, талантливый бесенок», — писал из действующей армии Н. Мясковский В. Державиному.

Великую Октябрьскую революцию К. С. Сараджев встретил радостно, с открытым сердцем; он сразу же встал в ряды той передовой интеллигенции, которая бескомпромиссно и с энтузиазмом включилась в строительство советской музыкальной культуры. В 1918—1920 годах Сараджев работал в Саратове дирижером симфонических концертов в «Рабочем дворце», дирижером в театре «Советской оперы», вел класс скрипки, а также оперный и камерный классы в Саратовской консерватории. По поручению Политуправления Северо-Кавказского военного округа он организовал в 1920 году в Ростове-на-Дону симфонический оркестр и оперный театр. Он был дирижером оркестра Азово-Черноморского военного флота, организовал камерно-инструментальный ансамбль, также обслуживавший части военно-воздушных и военно-морских сил Красной Армии. К. С. Сараджев работал с исключительной энергией, подъемом, заражая энтузиазмом всех окружающих.

В апреле 1922 года Сараджев по вызову Наркома просвещения А. В. Луначарского переехал в Москву, а с осени 1922 года был приглашен на должность профессора в Московскую консерваторию, в которой работал до 1935 года. В Консерватории Сараджев был преподавателем музыкально-теоретических дисциплин и чтения партитур, вел оркестровый, хоровой, оперный классы. Но особенно большие заслуги принадлежат Сараджеву в подготовке дирижерских кадров. При его активнейшем участии в Московской консерватории был открыт впервые дирижерский факультет. Опытный педагог и организа-

<sup>1</sup> С другой стороны, его манера высказываться прямо, резко, порой и насмешливо, не могла нравиться всем.

тор Сараджев был в течение ряда лет деканом этого факультета и вел дирижерский класс. Из его класса вышли такие дирижеры, как Б. Хайкин, М. Паверман, Л. Гинзбург, С. Сахаров, Г. Будагян, М. Шорин, С. Горчаков, Ю. Тимофеев и другие. Отличная дирижерская школа, богатейший жизненный и творческий опыт, обширная эрудиция создали Сараджеву большой авторитет среди учеников. С глубоким уважением, любовью и теплотой вспоминают они о нем, как об учителе, наставнике, старшем товарище<sup>1</sup>.

Уделяя особое внимание выработке у своих учеников свободной дирижерской техники, Сараджев придавал большое значение изучению ими музыкальной литературы, посещению репетиций, концертов, их дирижерской практике. Он стремился всеми средствами раскрыть творческие возможности молодого дирижера, выявить его индивидуальность. Заботясь о расширении общего и музыкального кругозора студентов, Константин Соломонович привлек к занятиям большого знатока и энтузиаста классической и советской музыки, своего друга П. А. Ламма. Интересно отметить, что некоторые произведения советских авторов (в частности, Н. Я. Мясковского) прозвучали в классе Сараджева в четырех- или восьмиручном переложении Ламма еще до их исполнения на концертной эстраде. Большой доклад о дирижерском отделении Московской консерватории, прочитанный К. С. Сараджевым в 1928/1929 учебном году<sup>2</sup>, содержит многие идеи, положения, методические соображения, не утратившие своей актуальности и сегодня.

Сараджев буквально горел на работе. Об интенсивности его деятельности, о ее широких масштабах и разносторонности говорит то, что одновременно с работой в Консерватории он преподавал в музыкальных техникумах, был ректором Государственного института театрального искусства (1922—1924), консультантом и художественным руководителем оркестра ОГПУ (1934). Свое участие в «Ассоциации современной музыки» он подчинил задаче пропаганды новейших произведений советских композиторов. Под его управлением было исполнено множество новых произведений А. Н. Александрова, Л. Киппера, В. Шебалина, Л. Половинкина и, конечно, чрезвычайно ценных им С. Прокофьева и Н. Мясковского. Умение быть первооткрывателем неизвестных партитур, способность увлечь им оркестр, дать им исполнительскую жизнь относились к драгоценным качествам дирижерского мастерства Сараджева. Не боясь трудностей, смело делил он с композитором творческий риск, порою предпочитая его гарантированному успеху при исполнении апробированных произведений.

<sup>1</sup> Интересные воспоминания опубликованы в сборнике: К. С. Сараджев. М., 1962.

<sup>2</sup> Хранится в Государственном центральном музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки (архив Сараджева).

Всей своей исполнительской деятельностью Сараджев активно способствовал развитию и пропаганде советской музыки не только в нашей стране, но и за рубежом. В 1926 году Народный комиссариат просвещения командировал Сараджева в Прагу и Вену для проведения ряда концертов из произведений советских композиторов. Эту миссию он выполнил блестяще. Пражский рецензент писал: «Музыка новой России почти не была известна; заслуга в деле музыкальной пропаганды принадлежит Сараджеву» (Прагер тагеблатт, 1926, 25 января). На концерты советской музыки в Прагу и Вену съезжались слушатели из различных городов. Резонанс от концертов был настолько велик, что некоторые из произведений, прозвучавших под управлением Сараджева (особенно Шестая симфония Мясковского), после этого были исполнены различными оркестрами в городах Западной Европы и Америки.

Развитие самодеятельного музыкального искусства нашло в лице Сараджева своего убежденного поборника. Он возглавил ряд самодеятельных симфонических оркестров. Работая с ними с увлечением, со всей серьезностью и ответственностью, он добивался отличных художественных результатов. Одному из этих оркестров было присвоено имя Сараджева.

В 1935 году начался новый период в жизни Сараджева; он переезжает в Советскую Армению. С юных лет Сараджев живо интересовался историей и культурой родной ему Армении. Он постоянно знакомился с армянской литературой, поэзией, живописью, архитектурой, записывал армянские народные песни, выступал с докладами, статьями.

Нет, кажется, ни одной области музыкального искусства Советской Армении, которая не испытала бы его плодотворного влияния. В разное время в Ереване он возглавлял в качестве главного дирижера Государственный театр оперы и балета и симфонический оркестр филармонии. Сараджев познакомил армянского слушателя со множеством произведений классической и советской музыки.

Многие годы, до последних дней своей жизни, К. С. Сараджев возглавлял Ереванскую государственную консерваторию. Свои знания и силы, свой громадный опыт, всю свою кипучую энергию вложил он в дело развития консерватории, во многом способствуя превращению этого сравнительно молодого учебного заведения в крупный центр музыкальной культуры республики.

Сараджев имел большое влияние на молодежь, для которой он стал не только учителем мастерства, но и жизни, не только наставником, но и товарищем. «Сараджев был для нас, молодых армянских композиторов, больше чем учителем, — вспоминают А. Арутюнян, А. Бабаджанян и Э. Мирзоян, — он дал нам не только основы подлинного мастерства, но и прочные эстетические критерии и моральные нормы.»

Дирижерский класс Сараджева в Ереванской консерватории, как и ранее в Московской, заслуженно считался одним из лучших в стране. Среди его учеников — дирижеры Р. Степанян, А. Катанян, Ю. Давтян, Я. Восканян и другие.

Многочисленным ученикам Сараджев стремился передать свои взгляды на сущность и задачи дирижерского искусства, свой богатый опыт и мастерство. Он был требователен и строг к себе. Жест его был четким, ясным, лаконичным. Пластика движения рук, всего корпуса всегда была подчинена музыкальному образу, связана с трактовкой того или иного фрагмента произведения. Выразительные руки Сараджева были словно проводниками его художественной мысли. Он владел секретом полной свободы и самостоятельной выразительности каждой руки, «контрапунктом» обеих рук. Репетиции его проходили чрезвычайно плодотворно благодаря ясности исполнительских намерений (как в отношении целого, так и частностей), четкости требований, предъявляемых оркестрантам, а также умению дать оркестру в нужный момент передышку, благодаря большому авторитету и личной дисциплинированности.

Сараджев глубоко знал традиции исполнения того или иного произведения. Но опираясь на традиции, он вносил в трактовку произведения свой индивидуальный исполнительский «почерк» — интересный, своеобразный, убедительный.

Сараджев был ярким противником позерства, жеста, рассчитанного на слушателя, на внешний эффект. За пультом он никогда не выходил из себя, не неистовствовал. Сараджев — сторонник классической строгости, сдержанности, достигал в нужных местах огромной драматической силы звучания, больших эмоциональных нагнетаний.

Его манера дирижирования симфониями Бетховена: властный мужественный взмах, движения решительные, сильные, взгляд гордый, сосредоточенный. Иным, более мягким становился его жест, когда он исполнял романтиков. Рука словно рисовала в воздухе пластическую линию мелодии, отмечая тончайшие нюансы музыкальной мысли, изменения колорита. Звучание оркестра тогда приобретало какую-то особую поэтичность, лирическую теплоту. Сараджев был прекрасным исполнителем произведений, воплощающих глубокие психологические переживания, душевные драмы, умел передавать ту бесконечную гамму чувств, которую содержат партитуры Шуберта, Шумана, Чайковского, Мясковского.

А сколько света, ослепительно сверкающих красок извлекал он из звучания оркестра, когда дирижировал произведениями Римского-Корсакова, Берлиоза, Дебюсси, Равеля. Задорным, полным юмора и веселья предстал он, исполняя Гайдна, Россини. В произведениях Прокофьева Сараджеву одинаково хорошо удавались и своеобразная прокофьевская лирика и острая динамика его скерцо. В лице Сараджева-дирижера име-

ла своего глубокого истолкователя и пропагандиста и армянская музыка.

В работе над оперными спектаклями Сараджев был неприим к штампам, рутине и банальности, смело очищал он оперные партитуры от чуждых наслоений, стремясь приблизить исполнение к подлинному авторскому замыслу. Это достигалось не без труда: Сараджева порою упрекали в излишнем академизме и даже педантизме, в диктате дирижера. Но он твердо и бескомпромиссно шел к своей цели.

Вся разносторонняя плодотворная деятельность К. С. Сараджева была высоко оценена общественностью, партией и правительством. Он был одним из первых музыкантов, которому еще в начале 1920-х годов было присвоено почетное звание Героя труда. Позже он был удостоен звания заслуженного деятеля искусств (1939) и народного артиста Армянской ССР (1945), награжден орденами Ленина, Трудового Красного Знамени, Знак Почета. Он избирался в Советы депутатов трудящихся, его именем названы музыкальная школа-семилетка, Нотная библиотека Государственного ордена Ленина академического театра оперы и балета им. А. А. Спендиарова. В Ереванской государственной ордена Трудового Красного Знамени консерватории им. Комитаса установлены мемориальная доска и бюст К. С. Сараджева.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. «Музыка и музыкознание в борьбе за социальный и культурный прогресс». Статья написана специально для данной книги в 1982—1983 гг.

2. «Вечно живые ленинские идеи». В основу очерка положен текст доклада Г. Тигранова на открытии заседания Ученого совета Ленинградской консерватории 21 апреля 1963 г. Печатается впервые.

3. «Пути развития советской симфонии». В основу очерка положена статья «Советская симфония», опубликованная в сб. «Советская симфония за 50 лет». Л., 1967.

4. «К проблеме национального и интернационального в советском симфоническом творчестве». В основу очерка положена статья «О национальном и интернациональном в советской симфонии», опубликованная в сб.: «Музыка в социалистическом обществе». Л., 1969.

5. «Темы и образы современности в музыке Шостаковича». Сокращенный вариант опубликован под названием «Музыка, рожденная революцией» в газ. «Музыкальные кадры». Л., 1976, 30 сентября.

6. «Социалистический реализм — идейно-эстетическая основа творчества А. Хачатуряна». Статья под названием «Об идейно-художественных принципах А. И. Хачатуряна» опубликована в сб.: «Музыка в социалистическом обществе», вып. 3, Л., 1977.

7. «Гуманистическая идея в балетах А. Хачатуряна». В основу очерка положен текст доклада Г. Тигранова на объединенной юбилейной научной сессии АН АрмССР и СР Армении, посвященной 70-летию А. И. Хачатуряна. Ереван, ноябрь 1974 г. Печатается впервые.

8. «Геронический народный эпос в „Давиде Сасунском“ Э. Оганесяна». В основу очерка положена глава «Обращение к эпосу». — В книге: *Тигранов Г. Балеты Э. Оганесяна*. Ереван, 1981. Очерк печатается впервые.

9. «Горький и Спендиаров». Статья напечатана с сокращениями в журн. «Советская армия». Ереван, 1968, № 3.

10. «Б. В. Асафьев о музыкальной культуре народов СССР». Очерк печатается впервые.

11. «Музыка Бетховена — музыка борьбы и свободы». Сокращенный вариант опубликован в газ. «Коммунист». Ереван, 1970, 16 декабря.

12. «Маэстро итальянской революции». Печатается впервые. В основу статьи положен текст лекций, прочитанных Г. Тиграновым в 1938—1940 гг. в Ленинграде (Консерватория, лектории Ленгорсовета, Филармония) к 125-летию Д. Верди. При разборе оперы «Отелло» частично использована ранее опубликованная статья «Опера „Отелло“ Верди», напечатанная в сб.: «Очерки по истории и теории музыки». Л., 1940.

13. «О реализме и народности русской классической музыки». В основу очерка положен текст лекции «Русская классическая музыка XIX — начала XX века» (первоначальный вариант «Образ народного героя в русской классической музыке»), читавшейся Г. Тиграновым в Доме ученых им. Горького (Ленинград, декабрь 1941 г.), в Доме офицеров и Союзе композиторов Армении (Ереван, 1944 г.). Публикуется впервые.

14. «Первая Консерватория в России». В основе очерка — текст доклада на Торжественном заседании, посвященном 100-летию Ленинградской консерватории (Ленинград, 21 ноября 1962 г.). Печатается впервые.

15. «Комитас — основоположник национальной музыкальной классики». В основе очерка — текст доклада, прочитанного в Ленинградской и Московской консерваториях (1969) к 100-летию со дня рождения Комитаса.

16. «Поиск художественной правды в деятельности певца-актера». Статья под названием «Певец жизненной правды» напечатана в сб.: «И. В. Ершов», Л., 1966.

17. «К. Сараджев — стронтель советской музыкальной культуры». В основу очерка положен текст доклада «К 90-летию со дня рождения К. С. Сараджева» на юбилейной сессии в Ереванской консерватории (1983 г.).



## СОДЕРЖАНИЕ

<i>От издательства</i> . . . . .	3
Музыка и музыкознание в борьбе за социальный и культурный прогресс . . . . .	9
Вечно живые Ленинские идеи . . . . .	25
Пути развития советской симфонии . . . . .	32
К проблеме национального и интернационального в советском симфоническом творчестве . . . . .	59
Темы и образы современности в музыке Д. Шостаковича : : . . . . .	74
Социалистический реализм — идейно-эстетическая основа творчества А. Хачатуряна . . . . .	81
Гуманистическая идея в балетах А. Хачатуряна . . . . .	107
Героический народный эпос в «Давиде Сасунском» Э. Оганесяна . . . . .	: 115
Горький и Спендиаров . . . . .	135
Б. В. Асафьев о музыкальной культуре народов СССР . . . . .	143
Музыка Бетховена — музыка борьбы и свободы . . . . .	155
Маэстро итальянской революции . . . . .	159
О реализме и народности русской классической музыки . . . . .	197
Первая консерватория в России . . . . .	206
Комитас — основоположник национальной музыкальной классики . . . . .	213
Поиск художественной правды в деятельности певца-актера . . . . .	220
К. Сараджев — строитель советской музыкальной культуры . . . . .	230
<i>Примечания</i> : . . . . .	238

**Георгий Григорьевич Тигранов**

**МУЗЫКА В БОРЬБЕ  
ЗА ГУМАНИЗМ И ПРОГРЕСС**

Редактор *Л. А. Щербакова*  
Художник *Л. А. Яценко*  
Худож. редактор *Р. С. Волковер*  
Техн. редактор *С. О. Барулсва*  
Корректор *Т. В. Львова*

ИБ № 3272

Сдано в набор 26.01.84. Подписано в печать 23.05.84. Формат 60×90<sup>1/16</sup>. Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Высокая печать. Усл. печ. л. 15. Уч.-изд. л. 16,06. Тираж 8000 экз. Изд. № 2727. Заказ 222. Цена 1 р. 60 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение.  
191011, Ленинград, Инженерная ул., 9

Ленинградская типография № 4 ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 191126, Ленинград, Социалистическая ул., 14



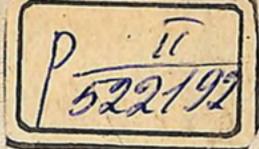


ԳԱՆ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0190685

1р. 60к.



85