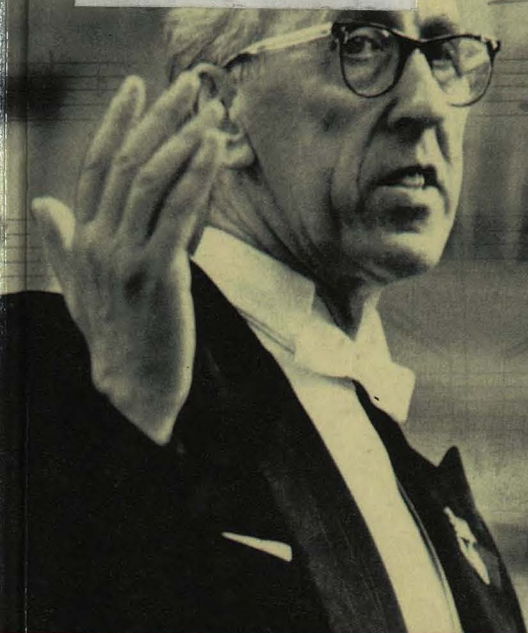


3

04 - 67

97



Д.Б. Кабалевский

Как
рассказывать
детям
о музыке?



ПРОСВЕЩЕНИЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО

Как рассказывать детям о музыке?



Файл скачан с сайта aperock.ucoz.ru

УДК 372.8:78
ББК 74.268.53
К12



Автор вступительной статьи **И. В. Пигарева.**

Фотографии и рукописи **Д. Б. Кабалевского**
для оформления книги предоставлены **М. Д. Кабалевской,**
И. В. Пигаревой, Г. П. Сергеевой.

Кабалевский Д. Б.

К12 Как рассказывать детям о музыке? : кн. для учителя / Д. Б. Кабалевский; авт. вступ. ст. И. В. Пигарева. — 4-е изд., дораб. — М. : Просвещение, 2005. — 224 с. : ил. — ISBN 5-09-012484-1.

Книга Д. Б. Кабалевского, выдающегося композитора и педагога, под руководством которого была создана и утвердилась в школе программа «Музыка», содержит размышления о путях и формах музыкально-эстетического образования и воспитания молодого поколения, беседы о музыке и музыкантах, рекомендации по работе с конкретными темами программы.

3-е издание вышло в 1989 г.

УДК 372.8:78
ББК 74.268.53

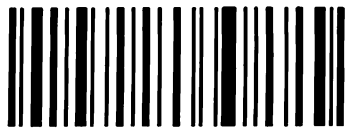
Учебное издание

Кабалевский Дмитрий Борисович

КАК РАССКАЗЫВАТЬ ДЕТЯМ О МУЗЫКЕ

Книга для учителя

Зав. редакцией *Л. И. Лыжная*
Редактор *Ю. М. Соболева*
Художник *А. В. Щетинцева*
Художественный редактор *Е. Р. Даижук*
Технический редактор *Н. Н. Бажанова*
Корректоры *Н. В. Белозерова, О. А. Ильинская, А. Д. Кубрик*



2005064083

Налоговая льгота — Общероссийский классификатор продукции ОК 005-93—953000. Изд. лиц. Серия ИД № 05824 от 12.09.01. Сдано в набор 05.07.04. Подписано в печать 28.10.04. Формат 60×90 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура GaramondC. Печать офсетная. Усл. печ. л. 16,38 + 0,36 фор. Усл. кр.-отт. 34,59. Уч.-изд. л. 14,76 + 0,52 фор. Тираж 3000 экз. Заказ № 3491.

Федеральное государственное унитарное предприятие ордена Трудового Красного Знамени «Издательство «Просвещение» Министерства Российской Федерации по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций. 127521, Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

ОАО «Тверской ордена Трудового Красного Знамени полиграфкомбинат детской литературы им. 50-летия СССР». 170040, г. Тверь, проспект 50-летия Октября, 46.



ISBN 5-09-012484-1

© Издательство «Просвещение», 1989, с изменениями
© Издательство «Просвещение», 2005, доработанное
© Художественное оформление.
Издательство «Просвещение», 2005
Все права защищены



Дмитрий Кабалевский

Дмитрий Борисович Кабалевский — не просто имя, это явление в российской культуре, отнюдь не только музыкальной. К сожалению, ни до, ни после него ни один музыкант не пожелал заниматься образованием слушателей, а не исполнителей. Все готовы работать с будущими профессионалами, и никто не готов — с теми, для кого эта музыка пишется и исполняется.

В мире всего несколько музыкантов высокого ранга, которые занимались школой: Золтан Кодай — в Венгрии, Карл Орф — в Австрии, Дмитрий Кабалевский — в России. Системы, которые разработали Кодай и Орф, хотя и прекрасны, но частично ограничены в своих задачах. В систему, созданную Кабалевским, они легко могут войти как составляющие.

Система Кабалевского впервые в музыкальном образовании рассчитана не просто на музыкальное развитие, а именно на *развитие личности человека через музыку*, не только на развитие слуха, певческой культуры, но и на более глубокое развитие музыкальной культуры вообще, культуры души, т. е. культуры отношения к миру.

«Прекрасное пробуждает доброе» — эти слова Кабалевского — основа его концепции. Основа, которая как бы сама собой подразумевается при любом художественном образовании. Только высокий критерий «потребления» любой культуры может гарантировать высокий уровень «ответа» профессионалов. Развитию именно этого уровня и отдал свои силы Дмитрий Борисович Кабалевский. Он единственный понял, что этот уровень готовится в *общеобразовательной школе*, что в ней должна решаться проблема не только как преподавать, но и *что* именно преподавать в учебном предмете «Музыка».

Кабалевский не только в корне изменил содержание предмета, он нашел педагогические пути для преподавания нового, глубокого содержания.

К сожалению, не все профессионалы его поняли. Им до сих пор кажется, что пение, музыкальная грамота — главное. Дмитрий Борисович очень точно изменил вектор: от грамоты к общемузыкальной грамотности, а значит, к включенности всех детей как *слушателей* в музыкальную культуру вообще, в восприятие всего многообразного мира музыки.

От содержания профессионального к содержанию духовному — так я бы сказал и о преподавании изобразительного искусства в школе. Дмитрий Борисович нашел ясный, четкий путь к этому, выделив «три кита» — троичную первооснову музыкальной культуры: песню, танец, марш. Эти понятия взяты им не как музыкальные жанры, а именно как *три основные сферы музыки*, как истоки, как первоячейка, родившаяся в давние века и развившаяся ныне во все богатство современных музыкальных форм. Песню, танец, марш можно услышать в любом самом сложном музыкальном произведении — в симфонии, опере, даже в современной рок-опере.

Более того, Кабалевский, опираясь на эти три основные сферы, сумел создать конкретные школьные программы и разработать методики для их воплощения.

Кабалевский совершил переворот не только в музыкальной, но и в художественной педагогике, в педагогике вообще!

Сегодня нам невероятно его не хватает. Кабалевский был не только практиком и теоретиком музыкального образования, он был *борцом* за него! Дмитрий Борисович говорил: «Единомышленники-то есть, но где единоборцы?..» Их и сегодня яростно не хватает! Не хватает для культуры всего мира, а для самосохранения России — особенно. И дай бог, чтобы музыканты и педагоги всех рангов это наконец поняли.

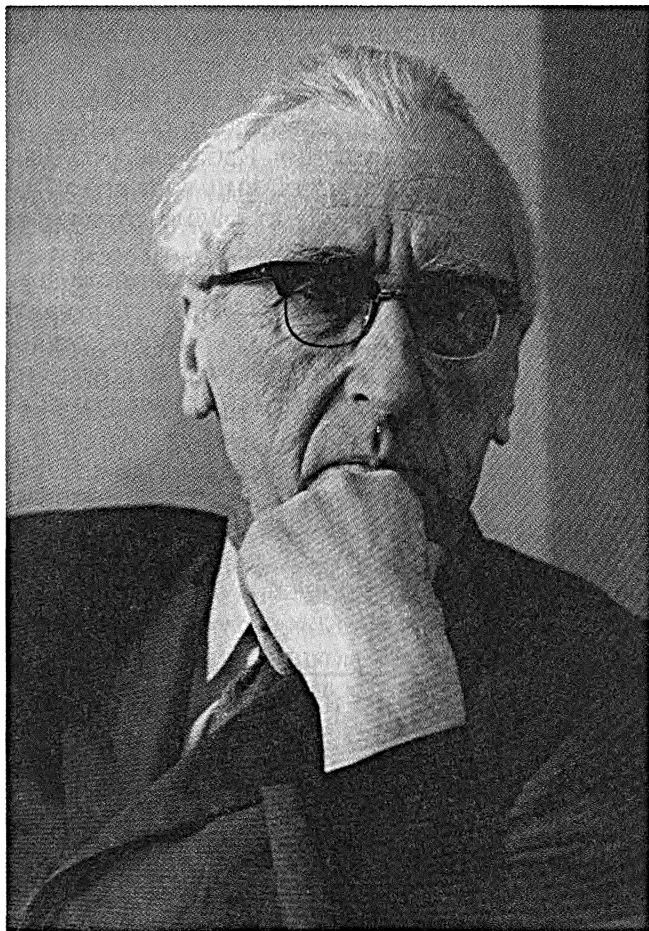
Народный художник России ***Б. М. Неменский***



Талант, отданный людям

К **100-летию** со дня рождения Д. Б. Кабалевского (30.12.1904—14.02.1987) приурочено переиздание его книги «Как рассказывать детям о музыке?».

Выдающийся композитор и общественный деятель, основоположник важнейших направлений педагогики искусства XX в., Герой Социалистического Труда, кавалер трех орденов Ленина, орденов Тру-



Дмитрий Борисович
Кабалевский

дового Красного Знамени и «Знак Почета», народный артист СССР; четырежды лауреат Государственных премий; депутат Верховного Совета Союза ССР; член Всемирного совета мира; секретарь правления Союза композиторов СССР; доктор искусствоведения, профессор, действительный член Академии педагогических наук СССР; Почетный президент и председатель Советской секции Международного общества по музыкальному воспитанию (International Society for Music Education — ISME), Дмитрий Борисович Кабалевский обладал непревзойденным авторитетом у миллионов людей — от ведущих специалистов музыкального искусства до скромных любителей музыки во всем мире.

Даже этот перечень высоких титулов Дмитрия Борисовича не отражает в полной мере уникальность его личности и многогранность таланта. Известный композитор, он был также отличным пианистом и дирижером, замечательным педагогом-воспитателем, человеком уникальной работоспособности.

Посетители концертных залов, театров оперы и оперетты, миллионы радиослушателей и телезрителей в Советском Союзе и за рубежом с удовольствием слушали произведения Кабалевского, выходили из кинотеатров с его мелодиями на устах, внимали его увлекательным рассказам о Музыке и Музыкантах по радио, телевидению, а если посчастливилось, и на встречах с ним.

За его плечами было более 60 лет активной творческой жизни. Его творческое наследие очень велико, и оно выражается не только в количестве написанной им музыки или произведений музыкально-литературного жанра, но и в совершенно необъятном круге его общения с самыми разными людьми, с которыми его всегда объединяла любовь к Музыке и Жизни.

Творчество Кабалевского станет нам тем ближе, чем чаще мы будем слушать и исполнять его музыку, чем внимательнее будем читать его книги, обращенные к каждому из нас и наполненные огромной заботой о том, чтобы мы знали, любили, сохраняли и приумножали культурное богатство человечества.

Мое знакомство с музыкой Кабалевского началось еще в детстве, в далекие пятидесятые. В те годы по радио можно было услышать классическую, народную и современную музыку в исполнении лучших коллективов и солистов. Невозможно было оторваться от интересных и познавательных музыкальных передач, благодаря радио можно было разучить самые новые песни.

Словосочетание «композитор Кабалевский» было хорошо знакомо ребятам во всех уголках страны — так часто звучала его музыка,

которую любили взрослые и дети. Песню «Наш край» знали в каждом школьном классе.

Тогда я и представить себе не могла, что мне посчастливится в годы создания Д. Б. Кабалевским новой концепции музыкального образования стать одним из его ближайших помощников. За годы работы под руководством Кабалевского я видела много примеров того, как часто помогал Дмитрий Борисович детям, учителям, коллегам-композиторам, творческим коллективам, как внимателен и отзывчив он был к нуждам своих избирателей, сотрудников. Он отличался удивительной деликатностью и тактом, которые, однако, сочетались с высокой требовательностью и принципиальностью во всем, что касалось дела. Он был остроумным и веселым собеседником, шутил легко и изящно. Он был элегантен и прост, очень много знал, очень много умел, но всегда был любознателен и открыт новым знаниям.

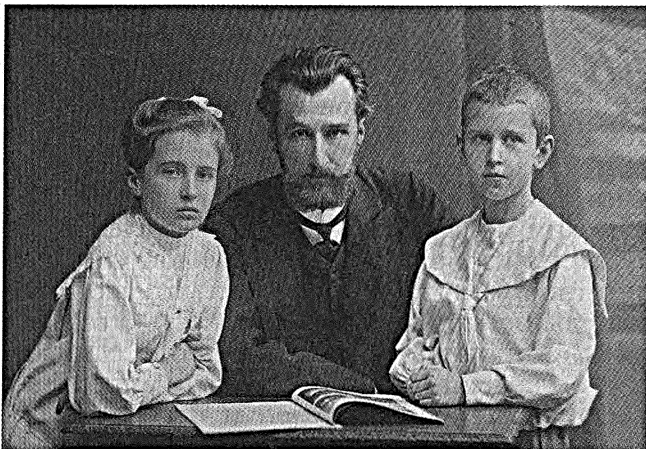
* * *

Раннее детство Дмитрия Борисовича Кабалевского прошло в Петербурге. Его отец, Борис Клавдиевич, воспитанник Петербургского университета, был математиком. Мать, Надежда Александровна, всю жизнь посвятила детям — Дмитрию и Елене. В семье царили взаимопонимание и уважение, деликатное отношение друг к другу и окружающим. В чести были шахматы, музыка, спортивные и технические занятия. Родители много работали и в детях также воспитывали трудолюбие.

В 1918 г. семья переехала в Москву. Здесь, невзирая на многие трудности послереволюционного времени, Дмитрий начал систематические занятия музыкой.

Всего год учебы в музыкальной школе понадобился мальчику для того, чтобы подготовиться к поступлению в Музыкальный техникум имени А. Н. Скрябина. Он успешно учился в классе фортепиано В. А. Селиванова и очень увлекался импровизациями, стремясь оформлять их в законченные пьесы. Однако композиторского класса в техникуме не было, и тогда специально для Кабалевского пришлось открыть композиторское отделение, на котором он долгое время был единственным учеником. Преподавать ему был приглашен Г. Л. Катугар, композитор и известный музыкальный ученый. Одновременно юноша учился в студии живописи и рисования и в Социально-экономическом институте им. Ф. Энгельса. В те же годы Дмитрий Кабалевский впервые сам стал преподавать маленьким ученикам музыкальной школы при техникуме.

Затем — Московская консерватория, где он продолжил учебу по двум специальностям — фортепиано и композиция. Занятия в классе сочинения сначала у Катугара, а после его смерти у Н. Я. Мясков-



Дима Кабалевский с отцом и сестрой.
Фото К. К. Булла.
1919 г.



Д. Б. Кабалевский (в центре) среди сотрудников Техникума им. А. Н. Скрябина.
1928—1929 гг.

ского, выдающегося композитора-симфониста и прекрасного педагога, помогли молодому музыканту развить культуру и мастерство музыкального мышления, глубоко понять и полюбить народное музыкальное творчество.

В 1929 г. Д. Б. Кабалевский закончил консерваторию по классу композиции, а спустя год и по классу фортепиано профессора А. Б. Гольденвейзера. Имя Кабалевского было занесено на мраморную Доску отличия.

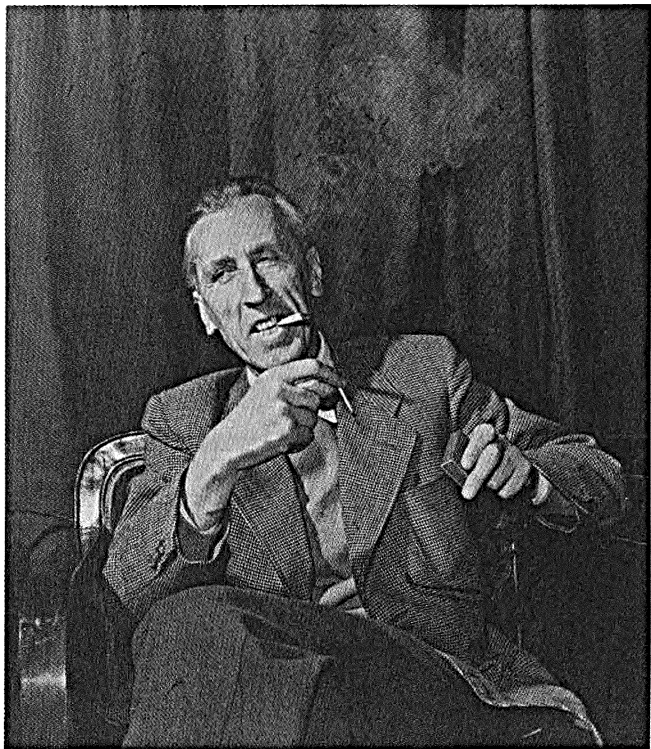
Еще в студенческом 1927 г. были впервые напечатаны фортепианные произведения Кабалевского для детей. Тогда же он начал вы-



Д. Б. Кабалевский.
1940 г.

ступать в печати как музыкальный критик и музыковед. А в 1931 г. Дмитрий Борисович получил широкое признание, исполнив с оркестром свой Первый фортепианный концерт в зале Большого театра. Он вошел в искусство активно и ярко. Началась большая, полная исканий жизнь музыканта.

«Превыше всего, превыше себя, превыше искусства художник должен любить жизнь. Ибо жизнь — источник его вдохновения, основа содержания его творчества, ключ к подлинному искусству», — утверждал Кабалевский.



Автор оперетты
«Весна поет»

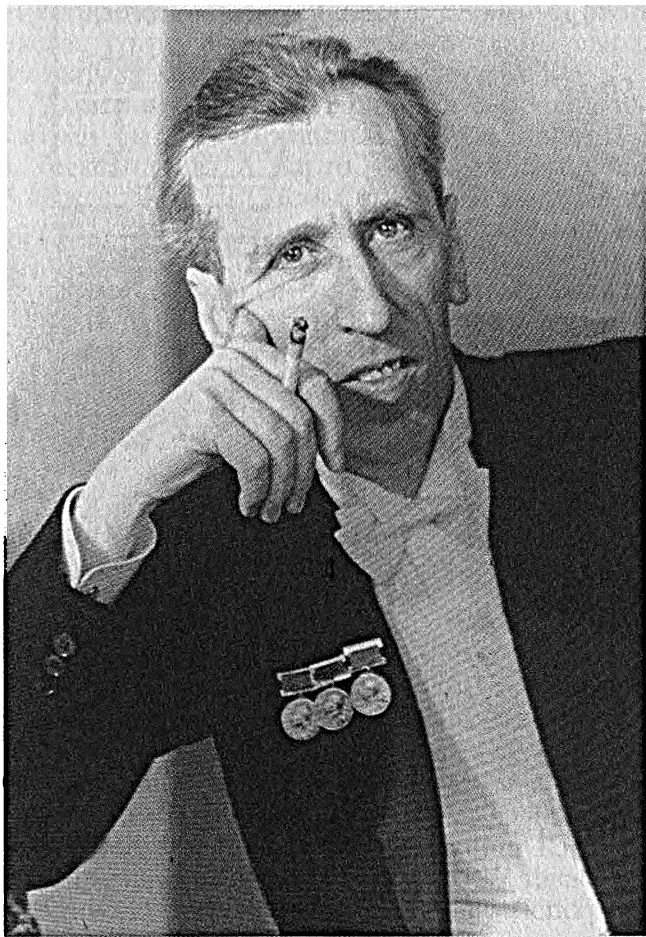
Универсальный характер музыкального дарования и высокая интеллектуальная культура Кабалевского равно проявлялись в различных областях его многогранной деятельности, прежде всего в обширном и многожанровом композиторском творчестве.

Кабалевским написаны оперы (лучшая из которых «Кола Брюньон»), симфонические произведения (из них четыре — симфонии), инструментальные концерты (среди них всемирно известный концерт для скрипки *C-dur*), множество ансамблей и других инструментальных сочинений.

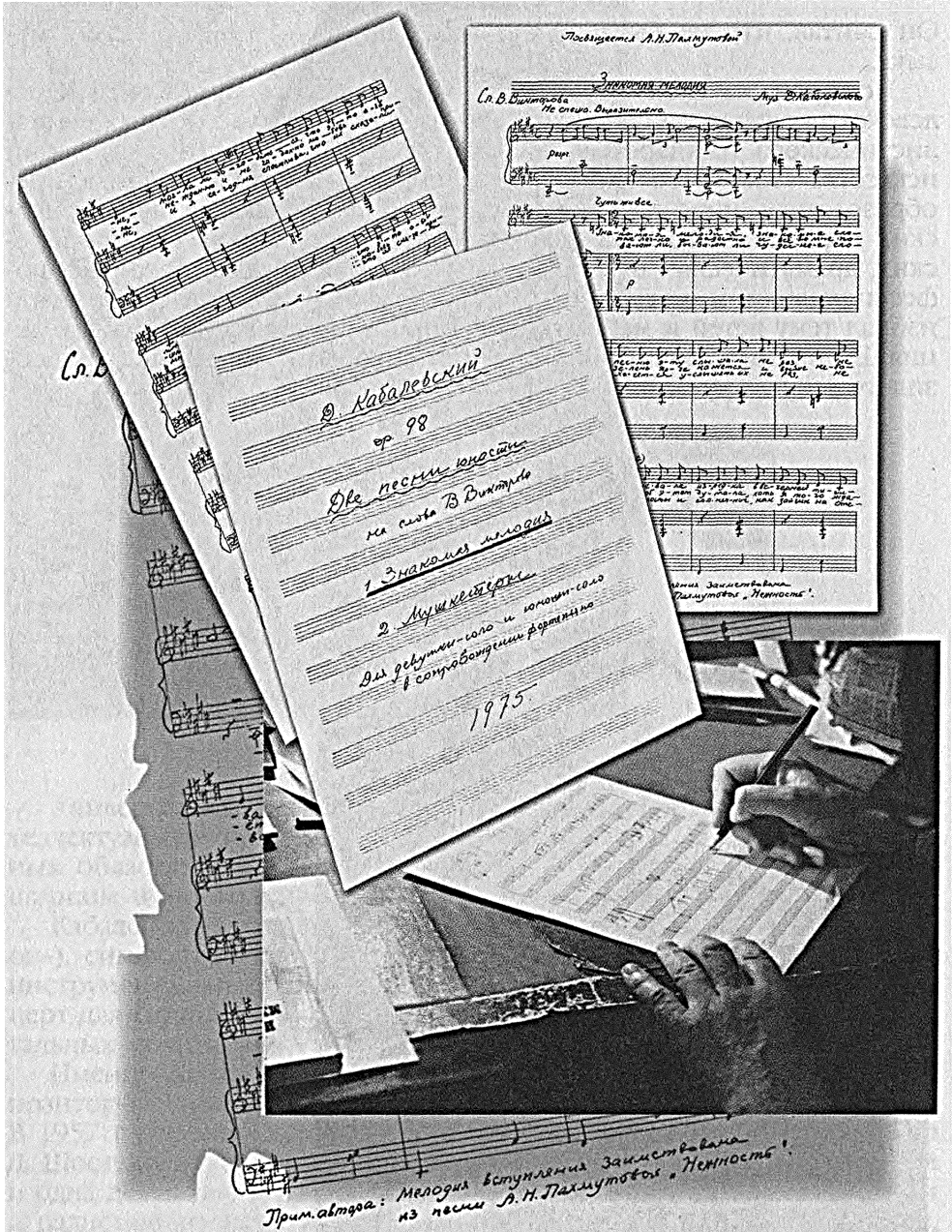
Именно Кабалевский первым из так называемых серьезных композиторов своего поколения пришел в «легкий» жанр оперетты. В 1957 г. он написал оперетту «Весна поет», тем самым дав пример Д. Шостаковичу («Москва. Черемушки»), Т. Хренникову («Сто чертей и одна девушка») и др. Кабалевским написана музыка к театральным и радиопостановкам, к кинофильмам (среди них такие популярные, как «Антон Иванович сердится» и «Первоклассница»). Его всегда волновали споры между приверженцами легкой и серьезной музыки.

Он считал, что не бывает «плохих» жанров — бывает плохая музыка...

Исторически сложилось так, что начало творческого пути Кабалевского совпало со строительством в нашей стране нового, социалистического государства. С 20-х гг. XX в. героями произведений искусства чаще всего становились революционно настроенные преобразователи мира. Однако композитор не замыкался на героических образах. В его многожанровом творчестве множество лирических, драматических и комедийных сюжетов. Обладая высоким профессионализмом и мастерством, Кабалевский любимой своей темой избрал тему детей и молодежи. Она пронизывает все его произведения. В них ярко звучат образы юности, любви к жизни, красоты, созидательного труда.



Лауреат трех Государственных премий. Начало 50-х гг.



Рукописи Д. Б. Кабалевского

Дмитрий Борисович блестяще владел фактурой своего любимого инструмента — фортепиано. Фортепианные произведения занимают ведущее место в камерном творчестве композитора: концерты, сонаты, прелюдии. Кабалевский значительно обогатил репертуар юных исполнителей. Сонатины, циклы вариаций, прелюдии и фуги, концертные пьесы «Весенние игры и танцы», «Лирические напевы» и множество других его произведений играют дети в разных уголках нашей планеты.

Среди произведений Кабалевского более ста детских песен, многие из которых хорошо известны уже нескольким поколениям детей нашей страны и любимы ими. Дмитрий Борисович, стоявший у истоков создания нового жанра — жанра советской детской песни, привнес в него собственную любовь и уважение к личности ребенка, внимательное и чуткое отношение к юным исполнителям. Композитор постоянно общался с детьми, и это помогало ему создавать песни, отличавшиеся исключительно выразительным, образным, близким детям музыкальным языком.

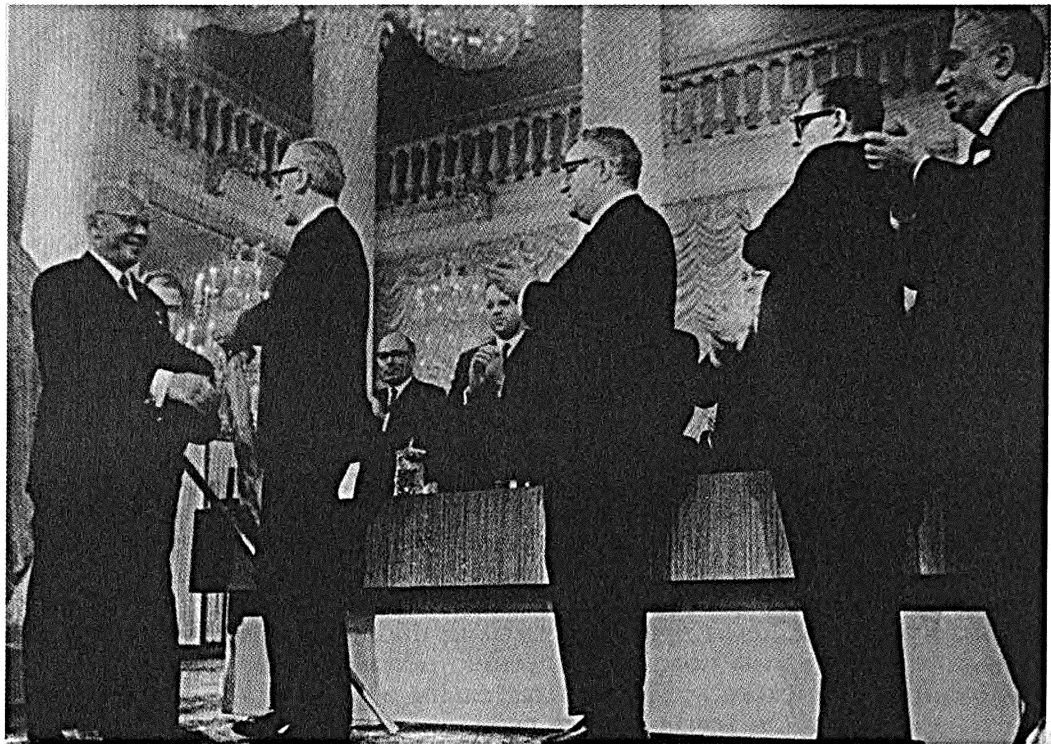
Дмитрий Борисович работал с прекрасными поэтами. Его соавторами были А. Пришелец, С. Михалков, Ц. Солодарь, В. Викторов, З. Александрова, А. Барто, О. Высотская, Е. Долматовский, С. Маршак, Р. Рождественский. Темы природы, дружбы, пионерской жизни были близки и необходимы новому поколению новой страны.

Песни Кабалевского всегда познавательны и поучительны, но никогда не скучны. Он начал писать свои песни в 30-е гг. XX в., а к 50-м их пела вся страна. Песня «Наш край» — «То березка, то рябина, куст ракиты над рекой...» — с ее незатейливой вальсовой мелодией и сегодня трогательно отзывается в душах миллионов людей своей простотой и художественностью образа Родины. Песни «Школьные годы» и «Счастье» давно уже стали традиционной визитной карточкой торжественных школьных вечеров.

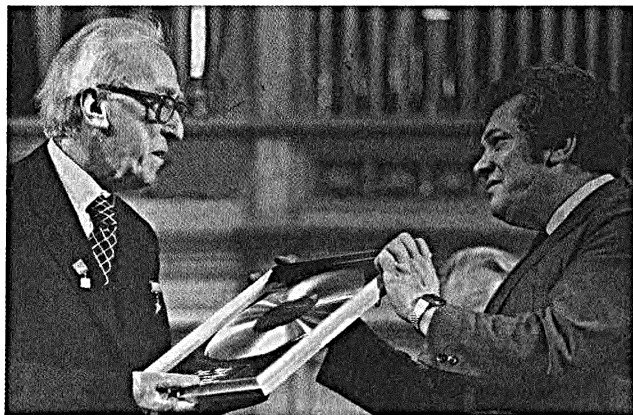
Кабалевский писал не только песни, но и другие интересные вокальные произведения. Его цикл «Десять сонетов Шекспира», циклы романсов на стихи Р. Гамзатова, С. Маршака и О. Туманяна — примеры высокой созвучной нашему времени любовной лирики. Из написанных им шести ораторий и кантат лучшими стали те, которые обращены к детям. Это кантаты «О родной земле» и «Песня утра, весны и мира» (слова Ц. Солодаря). За «Реквием» (слова Р. Рождественского) композитор в 1966 г. был удостоен Государственной премии РСФСР имени М. И. Глинки.

Кабалевский создал более ста опер. В его планах было написать ораторию — «Письмо в XXX век»...

Творчество Дмитрия Борисовича Кабалевского получило широкое признание на родине, в СССР, а также в США, Англии, Франции, Японии. В свое время его музыку исполняли всемирно известные



Вручение ордена Ленина Союзу композиторов СССР на IV съезде композиторов. 1968 г. Награду принимают Д. Б. Кабалевский, Г. В. Свиридов, Д. Д. Шостакович, А. И. Хачатурян



Генеральный директор фирмы «Мелодия» вручает Д. Б. Кабалевскому «Золотой диск» за создание фонохрестоматий к программе «Музыка» для общеобразовательных школ

отечественные и зарубежные дирижеры, пианисты, скрипачи и виолончелисты: Б. Хайкин, С. Самосуд, Я. Флиер, Г. Гинзбург, В. Ашкенази, Э. Гилельс, Б. Давидович, Л. Власенко, Д. Шафран, И. Безродный, С. Кнушевицкий, А. Тосканини, Д. Митропулос, Г. Вуд, Д. Барбиеролли, В. Горовиц, Й. Сигети и др.

Кабалевский являлся почетным профессором консерватории Мехико, членом-корреспондентом Академии искусств Германской Демократической Республики.

Кроме того, он был членом жюри Первого и Второго Международных конкурсов им. П. И. Чайковского. Его Рондо для фортепиано (соч. 59) и Рондо для скрипки (соч. 69) были обязательными для исполнения произведениями в программах конкурсантов.

На протяжении почти пятидесяти лет доктор искусствоведения, профессор Кабалевский преподавал в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Среди его учеников М. Зив, А. Пирумов, Г. Струве, М. Дунаевский. Он сыграл значительную роль в творческой судьбе многих композиторов, начинавших свою профессиональную карьеру в 50-х гг. XX в.

В молодежную секцию композиторов и музыкальных критиков Союза композиторов, которой руководил тогда Дмитрий Борисович, входили люди самых разных характеров и творческих почерков: А. Пахмутова, А. Эшпай, А. Холминов, Э. Денисов, Р. Леденев, А. Флярковский, Б. Чайковский, Р. Бойко, А. Николаев, В. Тормис, Э. Тамберг, А. Петров, В. Баснер, Д. Тер-Татевосян, М. Кажлаев, С. Цинцадзе и др. И зачастую только организаторский и дипломатический талант известного композитора позволял молодым успешно обмениваться впечатлениями по поводу написанного и задуманного. А педагогический дар Кабалевского проявлялся в том, что он старался показать им и обсудить с ними все интересное, что было в те годы малодоступно — сочинения Стравинского, Онеггера, Хиндемита... И как не говорить о влиянии творчества Кабалевского на молодых в те годы композиторов, если сегодня все они — крупные мастера и нам известны, помимо прочих произведений, их песни и фортепианные альбомы для детей.

Дмитрий Борисович умел создавать вокруг себя некое особое культурное пространство, в которое всегда вовлекались единомышленники. Он бережно и уважительно относился к творческим начинаниям других людей, и в первую очередь тех, кто работал с детьми.

Еще будучи студентом консерватории, Кабалевский начал сотрудничать с Н. И. Сац, создавшей в 20-е гг. XX в. первый в мире театр для детей, который сначала был драматическим, а затем, в конце 70-х, стал музыкальным. Их творческое общение продолжалось долгие годы.

В 1935 г. началась дружба Кабалевского с Всесоюзным пионерским лагерем «Артек». Здесь получили свое начало беседы о музыке с детьми, были написаны ставшие лучшими песни. В 1943 г. композитор поддержал ансамбль песни и пляски, созданный В. С. Локтевым в Московском городском доме пионеров. Много лет Кабалевского связывала творческая дружба с детским оркестром народных инструментов поселка Мундыбаш Кемеровской области и его руководителем Н. А. Капишниковым. В 1962 г. при поддержке Дмитрия Борисовича в Поволжье начал свою жизнь конкурс юных пианистов-исполнителей, носивший его имя. Композитор был другом и куратором подмосковной хоровой студии «Пионерия», руководимой Г. А. Струве. Кабалевский придумал и воплотил в жизнь уникальные музыкальные вечера для юношества «Ровесники», которые проводились в Колонном зале Дома союзов. При поддержке Союза композиторов СССР, Всесоюзного радио и телевидения эти вечера стали достоянием многих миллионов слушателей и зрителей по всей стране.

В 1962 г. при Союзе композиторов СССР была создана Всесоюзная комиссия по музыкально-эстетическому воспитанию детей и юношества. Ее возглавил Кабалевский.

С 1963 г. Дмитрий Борисович первым из советских композиторов стал принимать участие в работе Международного общества по музыкальному воспитанию (ISME). Оно было образовано в 1934 г. в Праге с целью международных контактов и обмена опытом между педагогами и организаторами музыкально-воспитательной работы. В 1963 г. на конференции в Токио он выступал на тему «Композитор и музыка для детей». В 1968 г. Кабалевский вошел в состав директоров ISME. Именно Дмитрий Борисович по просьбе организаторов международных конференций ISME написал симфоническую пьесу «Фанфары ISME», которой стали торжественно открываться заседания этой международной организации.

Деятельность в ISME позволила Дмитрию Борисовичу познакомиться с содержанием музыкальной работы с детьми в разных странах мира, найти поддержку собственным идеям среди зарубежных специалистов. Так, его друзьями и единомышленниками стали австралийский профессор Ф. Каллауэй, японские и французские коллеги.

В 1968 г. при президиуме Академии педагогических наук СССР был создан Проблемный совет по эстетическому воспитанию, возглавляемый Кабалевским. Композитор был избран членом-корреспондентом АПН СССР.

В 1970 г. Кабалевский стал инициатором и организатором проведения очередной, IX конференции ISME в Москве. Она явилась значительным международным культурным событием. Генеральная тема Московской конференции, предложенная композитором, звучала так:

«Роль музыки в жизни детей и юношества». Дмитрий Борисович как Председатель Советской секции ISME выступил перед мировым музыкальным сообществом с докладом, в котором определил приоритетные направления музыкального образования и воспитания в СССР: роль музыкального искусства как носителя нравственности, а также важность значения массового музыкального воспитания и профессиональной подготовки музыкантов. Он особо подчеркнул, что *общее музыкальное воспитание должно распространяться абсолютно на всех детей, а главной задачей массового музыкального воспитания в общеобразовательной школе является не столько обучение музыке само по себе, сколько воздействие через музыку на весь духовный мир учащихся.*

Было в этом его выступлении и серьезное размышление об имеющем место «в некоторых странах мира» в среде деятелей культуры непротивлении пошлости в искусстве, которое может привести к тяжелым последствиям в духовной жизни общества.

Сегодня отмеченное Кабалевским более тридцати лет назад негативное явление, к сожалению, действительно широко развито в России и представляет собой один из признаков бездуховности общества. А названные им тогда *основными* направления музыкального образования остаются актуальными по сей день.

Кабалевский был настоящим борцом в области культурных преобразований и, организуя конференцию ISME в Москве, главным образом шаг за шагом продвигал дело музыкального воспитания молодежи в нашей стране. И некоторые положительные сдвиги в этой области, несомненно, были. Это выражалось прежде всего в усилившемся внимании к этой проблеме со стороны творческих работников, учителей, руководителей государства. Более того, 1970 год был провозглашен ЮНЕСКО Международным годом просвещения. В 1971 г. Кабалевский стал действительным членом Академии педагогических наук СССР. В 1972 г. был избран Почетным президентом ISME.

Каждое начинание Дмитрия Борисовича Кабалевского во многих сферах отечественной культуры всегда имело большой общественный резонанс и положительный результат.

* * *

Лейтмотивом разносторонней деятельности Д. Б. Кабалевского явилась его работа, направленная на совершенствование воспитания эстетической и музыкальной культуры подрастающего поколения.

«Цель всеобщего эстетического воспитания — научить людей (начиная с ранних детских лет) понимать сущность «законов красоты»,



Встреча с группой слушателей курсов — преподавателей музыки из Краснодарского края в ЦИУУ Москвы. 1984 г.

применять их в своей деятельности, жить по этим законам. Искусство — самое полное, концентрированное выражение «закона красоты», воплощенное в процессе творческой деятельности человека, прежде всего в художественных произведениях. Именно поэтому искусство (художественное творчество), не исчерпывая эстетического содержания жизни, должно лежать в основе всего эстетического воспитания», — писал Кабалевский.

В начале 70-х гг. прошлого века Д. Б. Кабалевский разработал собственную *целостную художественно-педагогическую концепцию музыкального воспитания детей*. Она стала его последней — «педагогической» симфонией. В ее основу были положены научные идеи академика Б. В. Асафьева, достижения прогрессивных педагогов-музыкантов, собственные научные разработки и огромный личный практический опыт. Этой работе композитор посвятил последние пятнадцать лет своей жизни.

Концепция Д. Б. Кабалевского в корне изменила содержание урока музыки, сделав его *уроком искусства*, дала широкие возможности для *самостоятельной творческой работы учителя*. Разработав ее, известный просветитель сумел возвыситься над идеологией своего времени, *подняв школьный урок музыки к вершинам осознания общечеловеческих, общекультурных ценностей*.

Знаменательно не только то, что сделал Кабалевский для музыкальной педагогики, для ее поистине революционного движения вперед, но и то, *как он работал*. Многие сегодня знают о том, что восемь лет подряд каждую неделю академик Кабалевский приходил в самую обычную общеобразовательную школу № 209 Москвы (ныне Центр образования № 1601 им. Д. Б. Кабалевского), чтобы дать детям один (в соответствии с государственным учебным планом) урок музыки. Каждый урок Кабалевского при этом был *открытым* для коллег — отечественных и зарубежных специалистов.

Это был эксперимент, уникальный для современной педагогической практики по содержанию и организации. И потому, что композитор лично провел каждый урок своей новой программы «Музыка» для I—VII классов общеобразовательных школ. И потому, что получал деятельную поддержку от учителей-экспериментаторов, работавших параллельно с ним в школах городов и сел нашей страны.

Кабалевский тщательно выстраивал и проверял новую школьную программу. Он отбирал музыкальный и иной материал к своим урокам, делал необходимые переложения для фортепиано, прослушивал огромное количество записей музыки, выбирая наиболее ярких исполнителей.

Вспомним, что Дмитрию Борисовичу в начале этого нового творческого марафона было 69 лет и что даже через восемь лет, завершив собственный эксперимент в школе, он не считал работу законченной. В канун своего 80-летия Кабалевский однажды сказал, что создание школьной программы по музыке — *дело всей его жизни*. Эта работа и стала его «письмом» в новый век..

В целях научно-методического оснащения новой программы по музыке в 1975 г. в НИИ школ Министерства просвещения РСФСР (ныне Институт общего образования МО РФ) была создана лаборатория музыкального обучения, руководимая академиком Кабалевским. В лаборатории работал прекрасный коллектив молодых ученых — Э. Б. Абдуллин, Т. А. Бейдер, Т. Е. Вендрова, И. В. Кадобнова, Е. Д. Критская, Г. П. Лисенкова (Сергеева), Г. С. Тарасов.

Со временем в недрах этой лаборатории при поддержке Дмитрия Борисовича ленинградской группой Л. М. Предтеченской был разработан новый в отечественном образовании интегративный курс для старшекласников «Мировая художественная культура». Под влиянием и при поддержке Кабалевского в те же годы народный художник России Б. М. Неменский создал, апробировал и внедрил новую программу по изобразительному искусству для общеобразовательных школ.

В 1976 г. в Центральном институте усовершенствования учителей (ЦИУУ) Министерства просвещения РСФСР был создан кабинет музыки, на который были возложены функции внедрения программы Кабалевского в содержание школьного, среднего специального и высшего педагогического образования, а также в систему повышения квалификации педагогических кадров. Здесь также собрался интересный коллектив учителей-практиков: М. Ф. Головина, Т. И. Степанова, Т. В. Чельшева, А. Е. Трушин, немного позже пришли И. В. Пигарева, Л. П. Дуганова и др.

В 1983 г. был создан общественно-педагогический и научно-методический журнал «Музыка в школе» (с 1991 г. «Искусство в школе»),



Д. Б. Кабалевский с сотрудниками лаборатории музыкального обучения НИИ школ и кабинета музыки ЦИУУ. Слева направо, первый ряд: Г. П. Сергеева, Е. Д. Критская, Д. Б. Кабалевский, Т. В. Чельшева, Г. К. Грот; второй ряд: М. С. Красильникова, И. В. Пигарева, Т. Е. Вендрова, Р. Н. Алимова. 1982 г.



Д. Б. Кабалевский с группой специалистов из Москвы. Слева направо, первый ряд: А. А. Кононенко, М. Ф. Головина, Г. П. Сергеева, Д. Б. Кабалевский, И. В. Пигарева, И. В. Крупина, А. М. Стржелинская; второй ряд: Е. Д. Критская, Т. С. Рощина, В. В. Лопарева, Л. Ф. Проваторова, Л. П. Дуганова, Т. А. Бейдер; третий ряд: Т. В. Чельшева, Г. Вергасова, Л. С. Кулик, В. Е. Новикова, М. С. Красильникова. 1984 г.

сыгравший важную роль в повышении профессионального уровня учителей музыки. Кабалевский возглавлял его до конца своей жизни.

Благодаря инициативе Дмитрия Борисовича и его коллег по внедрению новой программы «Музыка» в издательстве «Просвещение» с 1989 г. начался выпуск книг серии «Библиотека учителя музыки».

Тенденции развития современной музыкальной педагогики подтверждают жизненность художественно-педагогической концепции Д. Б. Кабалевского. Об этом свидетельствуют многочисленные научные и методические исследования в области музыкального образования, а также широкая педагогическая практика.

Вот уже более двадцати пяти лет в России действует программа по музыке, созданная под научным руководством Кабалевского. Растет мастерство и престиж учителей музыки, о чем свидетельствуют их постоянное участие и победы во Всероссийском творческом конкурсе «Учитель года». В России сложилась научная школа Кабалевского. Работы последователей Дмитрия Борисовича отражают и развивают различные теоретические и практические аспекты его концепции (например, с 1998 г. в издательстве «Просвещение» осуществляется издание учебно-методических комплектов по музыке для общеобразовательных школ авторов Е. Д. Критской, Г. П. Сергеевой, Т. С. Шмагиной). Проводятся международные и региональные научно-практические конференции, центральными темами которых являются дальнейшее освоение и развитие идей выдающегося композитора и педагога.

Вклад Д. Б. Кабалевского в становление и развитие отечественной музыкальной культуры нового времени чрезвычайно велик. Огромно обаяние музыки, созданной композитором, мелодичной, юношески светлой и оптимистичной. Непревзойденно воздействие



Д. Б. Кабалевский и директор школы № 209 Н. М. Бочарникова в кабинете музыки



Юный композитор. Музыкальная школа-интернат им. Р. М. Глиэра. Ташкент, 1963 г. Фото С. П. Погосова

его слова — сказанного или написанного — яркого, образного слова ученого-музыковеда-публициста, доброго друга.

Его живые беседы о музыке звучали в пионерских лагерях, по радио, телевидению, издавались в грамзаписи огромными тиражами. Его слово о музыке было доступно миллионам детей и взрослых. Оно способствовало пробуждению интереса и любви к серьезному музыкальному искусству у миллионов слушателей. Они внимали его слову, любили композитора и верили ему.

На протяжении пятидесяти лет Д. Б. Кабалецкий постоянно выступал в самых разных печатных изданиях в нашей стране и за рубежом. Как музыковед и яркий публицист-пропагандист лучших достижений и направлений отечественной и зарубежной культуры он опубликовал около 400 (!) статей, докладов, критических заметок и рецензий. Большая часть из них посвящена творчеству молодых композиторов; музыкальным премьерам; дискуссионным вопросам современного искусства; выдающимся деятелям искусства прошлого и

настоящего; вопросам эстетического воспитания детей и юношества и школьного музыкального образования.

Он автор книг, известных специалистам и любителям музыки: «Б. В. Асафьев (Игорь Глебов)», «Избранные статьи о музыке», «Про трех китов и про многое другое», «Как рассказывать детям о музыке?», «Прекрасное пробуждает доброе», «Воспитание ума и сердца», «Ровесники. Беседы о музыке для юношества», «Сила искусства», «Педагогические размышления».

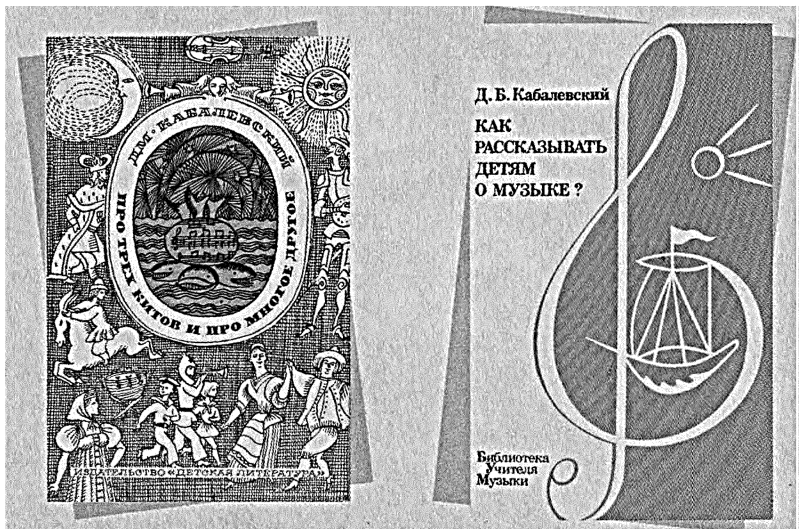
Книги Кабалевского рождались самой жизнью. Дмитрий Борисович получал сотни и тысячи писем от детей и взрослых.

«Отвечать на каждое письмо становится все труднее и труднее — писем много, отвечать надо подробно. Представляете, сколько времени на это уходит? А кроме того, вы часто задаете такие вопросы, что ответы на них, я уверен, интересно и полезно будет прочитать не только вам самим, но и многим другим ребятам, которые так же, как и вы, тянутся к искусству, к музыке...»

Вот я и решил в ответ на ваши письма, на ваши вопросы написать эту книжку. Выходит, что «виновниками» ее появления на свет оказались вы сами!» — так начиналась в 1972 г. его первая книга для детей о музыке «Про трех китов и про многое другое».

А через десять лет, в 1982 г., после создания новой программы по музыке, появилась книга «Как рассказывать детям о музыке?».

Эти книги — своеобразное путешествие в творческую мастерскую композитора, где можно вместе с ним понаблюдать, подумать,

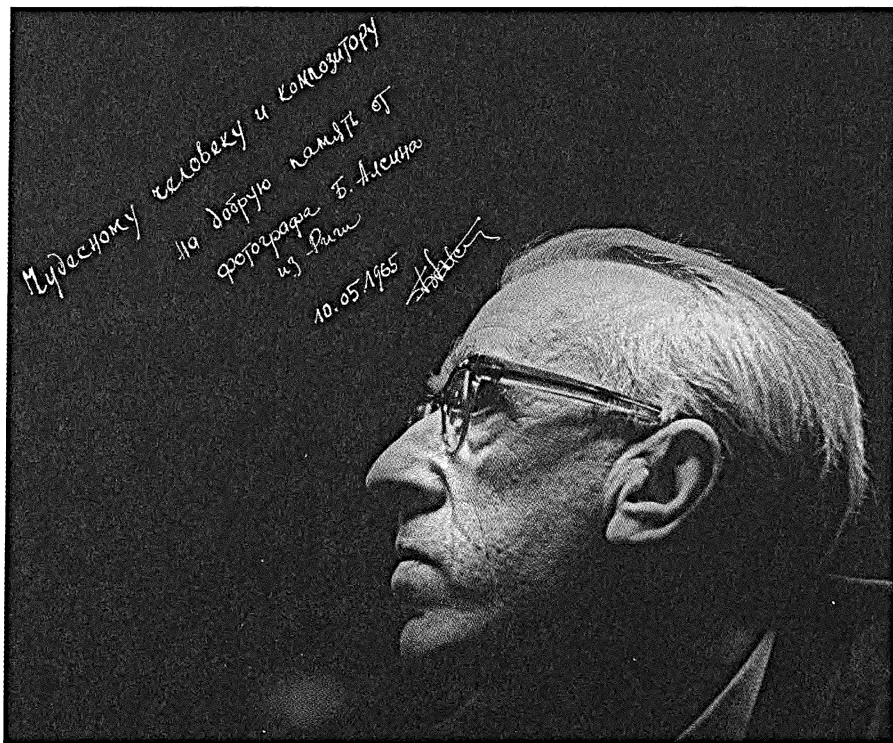


Обложки книг Д. Б. Кабалевского

поразмышлять. Кабалевский ведет с читателем доверительный, заинтересованный разговор о музыке, ее месте в нашей жизни. Он не навязывает читателю своего мнения, а увлеченно и увлекательно дарит нам свой огромный уникальный опыт.

* * *

Прошло более двадцати лет со времени появления книги «Как рассказывать детям о музыке?». Много изменилось за это время. Нет СССР, есть Россия и СНГ. Ушли в прошлое праздничные демонстрации трудящихся на площадях городов и сел, посвященные революционным праздникам. Уже нет Всесоюзной пионерской организации, нет и комсомольской организации. Нет Домов пионеров и пионерских лагерей. Нет «Пионерских филармоний». Нет октябрят. Нет Всесоюзного радио и его замечательных литературных и музыкальных передач для детей и взрослых. Не разучивают больше с детьми и взрослыми по радио хороших песен...



«Чудесному человеку и композитору...»

Ушло в прошлое слепое и восторженное восприятие революционных событий начала XX в. в России, которые являются, несмотря ни на что, фактами нашей истории. С нами, однако, остались выдающиеся произведения искусства, рожденные этими событиями, посвященные им.

Многое меняется и сейчас, но искусство, великая музыка остаются. Они живут всегда рядом с нами. И Дмитрий Борисович всю жизнь посвятил тому, чтобы музыкальное искусство стало близким, понятным многим детям и взрослым и любимым ими.

В связи с этим можно сказать, что книга «Как рассказывать детям о музыке?» не только не утратила своей ценности для современного читателя — учителя, воспитателя, но особенно актуальна сегодня, когда культурные традиции повсеместно вытесняются с арены общественной жизни и жизни частной, семейной. Поэтому трудно переоценить все возрастающую в наше время роль школьного образования, роль в нем музыкального просвещения.

Книга эта посвящена прежде всего музыкальному просвещению детей, но обращена она ко взрослым. В ней сконцентрирован опыт работы Дмитрия Борисовича Кабалевского в качестве лектора и музыкального просветителя начиная с 1935 г., когда он впервые «повел разговор о музыке с ребятами», и до 1981 г., когда его просветительская работа увенчалась созданием уникальной концепции музыкального воспитания детей.

В чем же актуальность этой книги в наше время? Кабалевский обобщает в ней основные проблемы, которые встают перед любым музыкальным педагогом, лектором, воспитателем, и пытается помочь успешно справиться с их решением. Он неустанно повторяет, что главная задача всеобщего воспитания музыкальной и, шире, духовной культуры — *заинтересовать детей музыкой, привить вкус к хорошей музыке, любовь к ней.*

Кабалевский делится собственным опытом и наблюдениями за работой многих музыкальных лекторов и писателей — своих современников. Мягко, иногда с юмором на ярких примерах из практики демонстрирует читателю неверные, неубедительные для аудитории юных слушателей лекторские приемы.

Категорически выступает против педагогического «формализма», использования «трафаретного», «формального» языка как в лекторской работе, так и в книгах о музыке.

Он приводит примеры удачности «музыкальных» писателей, просветителей, музыковедов и лекторов. Без стеснения говорит о трудностях, неудачах и сомнениях в собственной лекторской и педагогической работе, делится радостями и огорчениями.

Считая, что цель работы музыкального просветителя — «сделать каждого человека культурным слушателем музыки», большое внима-

ние уделяет в книге мастерству раскрытия перед аудиторией связи художественного и жизненного замысла в произведениях искусства.

Кабалевский, обладавший большими познаниями во многих областях истории и культуры и уникальным ораторским даром, две главы книги посвящает общению с аудиторией слушателей. Без овладения вниманием аудитории, без установления невидимого контакта с ней и ее доверия невозможно получить активный, эмоциональный отклик от слушателей, а значит, трудно решить поставленные воспитательные задачи.

Дмитрий Борисович считает важным в работе лектора многое — от искусства владения художественным словом до поиска индивидуального «ключа» к самой разной аудитории. Большое значение уделяет присутствию у лектора, учителя таких черт, как находчивость, остроумие, активность при общении с детьми.

В книге раскрывается много таких педагогических «секретов», которые не часто и не сразу открываются педагогам и лекторам, особенно не имеющим еще большого опыта работы. Прочитав книгу, мы делаем главный вывод: музыкальный просветитель должен прежде всего сам *много знать и уметь в той области, о которой ведет разговор с аудиторией.*

Кабалевский разъясняет свое отношение к вопросительной форме построения речи лектора, учителя как важнейшему элементу и приему построения всякой беседы. Важно слушателя превратить в собеседника, сочувствующего, сопереживающего всем перипетиям беседы об искусстве; побудить его размышлять вместе с вами. Кабалевский считает, что этим приемом редко пользуются те, кто выступает перед детьми и кто пишет для них.

В главах, рассказывающих о темах и типах бесед с детьми разных возрастов, о том, как нужно рассказывать о музыке, автор ведет нас к постижению закономерностей и логики построения бесед о музыке и музыкальных программ. Важную роль отводит он созданию определенной эмоциональной атмосферы в процессе восприятия музыки, приводит примеры удачного сочетания в лекциях музыки с другими искусствами — литературой, живописью, кино.

Обратим ваше внимание на то, что это опыт двадцатилетней давности. Шедевры различных видов искусства за эти годы не устарели, а у сегодняшнего лектора и учителя появились новые, современные технические возможности для демонстрации взаимопроникновения и глубоких жизненных связей различных искусств.

Глава о беседах на уроках в начальной школе уникальна тем, что Кабалевский предстает перед нами в качестве учителя, убежденного в том, что *беседа о музыке на уроках музыки* не часть урока, а *норма ведения урока*; что в классе должна преобладать *атмосфера массовой правдивости* (!) (вспомните тему программы по музыке «Красота



80-летие Кабалевского. Дмитрий Борисович с женой Ларисой Павловной. Фото Л. Владимирова

и правда в искусстве»); что на уроке важно исключительно *осмысленное, выразительное исполнение музыки, а истолкование музыки должно быть приближающим ее к слушателю.*

Главное достоинство книги, наряду с другими, в том, что она написана с любовью к детям и взрослым, что читатель чувствует постоянное внимание автора и заботу о нем. Книга вселяет оптимизм, веру в себя, желание совершенствоваться.

Сегодня творчество Д. Б. Кабалевского постоянно привлекает широкий круг исполнителей и ученых-исследователей в нашей стране

и за рубежом. Имя композитора с честью носят российские общеобразовательные и музыкальные школы, педагогические училища. Свое сорокалетие отметил в 2002 г. в Самаре (Куйбышеве) Конкурс молодых музыкантов им. Д. Б. Кабалевского. Стал традиционным Международный конкурс-фестиваль «Учитель музыки XXI века» им. Д. Б. Кабалевского — студенческий конкурс будущих учителей музыки. В США (г. Рэдфорд) проводится Международный конкурс юных пианистов, носящий одновременно имена трех выдающихся музыкантов XX столетия — Б. Бартока, С. Прокофьева и Д. Кабалевского, в котором регулярно принимают участие российские исполнители.

Д. Б. Кабалевский много лет вел наш педагогическо-просветительский корабль сквозь рифы формализма и бюрократизма. И теперь уже от нас зависит, будет ли жить и приумножаться наше культурное наследие, удержим ли мы флаг Искусства, высоко поднятый Дмитрием Борисовичем Кабалевским!

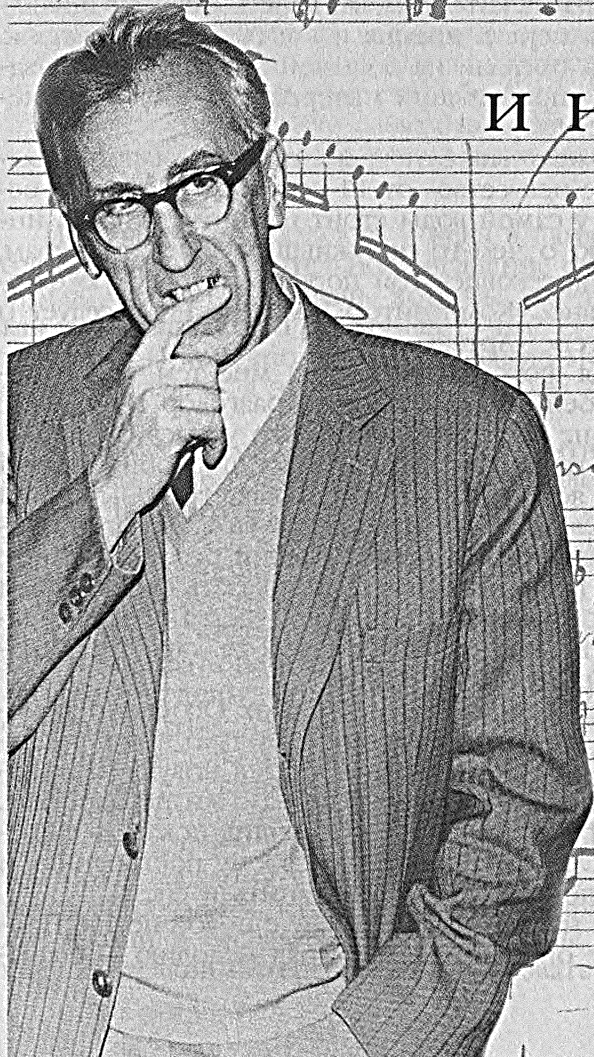
Старший научный сотрудник Центра музыкально-педагогического образования имени Дмитрия Кабалевского
И. В. Пигарева

часть

1

Из опыта

и наблюдений





Предисловие

Летом 1935 г. прославленный пионерский лагерь «Артек» праздновал свое десятилетие. Торжества по этому случаю были большие, приехало много гостей. Центральный комитет комсомола направил для участия в празднике и для работы с пионерами группу молодых писателей, музыкантов, художников, артистов. Незадолго до того, в конкурсе на пионерскую песню, одна из премий была присуждена песне «Знамена мая», авторами которой были мы с Сергеем Михалковым — это, кстати, была первая премия и в его, и в моей жизни. Возможно, поэтому меня и послали на большой артековский праздник. Молодой композитор, проявивший интерес к работе с пионерами, там был очень нужен.

У меня сохранилась пожелтевшая от времени фотография — вырезка из газеты «Советское искусство» от 11 сентября 1935 г.: на берегу Черного моря почти у самой воды стоит пианино. Сидя за инструментом, я рассказываю о чем-то окружившим меня пионерам, одетым, как большинство артековцев той поры, в матросскую форму. Под снимком напечатано: «Композитор Кабалевский беседует о музыке с пионерами в лагере «Артек».

Эта старенькая газетная фотография дорога мне тем, что напоминает о самой первой моей попытке повести разговор о музыке с ребятами, среди которых не было ни одного, кто учился бы ей.

Сегодня мне, конечно, трудно припомнить все подробности той беседы. Но главное помню ясно и точно: сопоставляя траурный марш Шопена с веселенькой полечкой, которую незадолго до того сочинил для кинофильма «Петербургская ночь», а песни революционные с какими-то лирическими песнями, я пытался показать своим юным слушателям, что музыка всегда что-то выражает, всегда передает какие-то человеческие чувства, всегда рисует какой-то характер и напоена каким-то определенным настроением.

За первой беседой последовало еще несколько. Особенно хорошо запомнилась последняя из них. Накануне в только что пришедшем свежем номере «Пионерской правды» я увидел новую, незнакомую мне песню. Великолепная по музыке и словам, жизнерадостная, бодрая, песня эта так понравилась мне, что я решил показать ее ребятам, хотя она была не слишком проста по своему построению, и я не надеялся, что они с лёта смогут ее запомнить и спеть.

На следующий день мы начали нашу встречу с новой песни. Прочитал я стихи, на которые она написана, сыграл мелодию — сначала

ла целиком, потом по частям. С восторгом приняли ее ребята. Стихи запомнили молниеносно. Без особых усилий, довольно сносно запомнили и мелодию. Результаты, можно сказать, отличные, я даже удивился, хотя и подумал, что вряд ли они окажутся прочными — все-таки песня очень непростая.

Каковы же были мои удивление и радость, когда на следующее утро я проснулся не сам: под окном домика, где я жил в те дни, звонкие голоса бодро и весело пели: «А ну-ка, песню нам пропой, веселый ветер!» Вот такая это была песня!..

Многому она научила меня. Впервые я, кажется, понял тогда очень важную истину: ребята способны воспринимать, запоминать и даже воспроизводить достаточно сложную музыку при условии, если музыка эта ярка, образна и естественна в своем развитии. Если же нет в ней яркости, образности и естественности, даже самую простую музыку ребята никогда не воспримут и не запомнят, потому что не затронет она ни их сердец, ни их сознания.

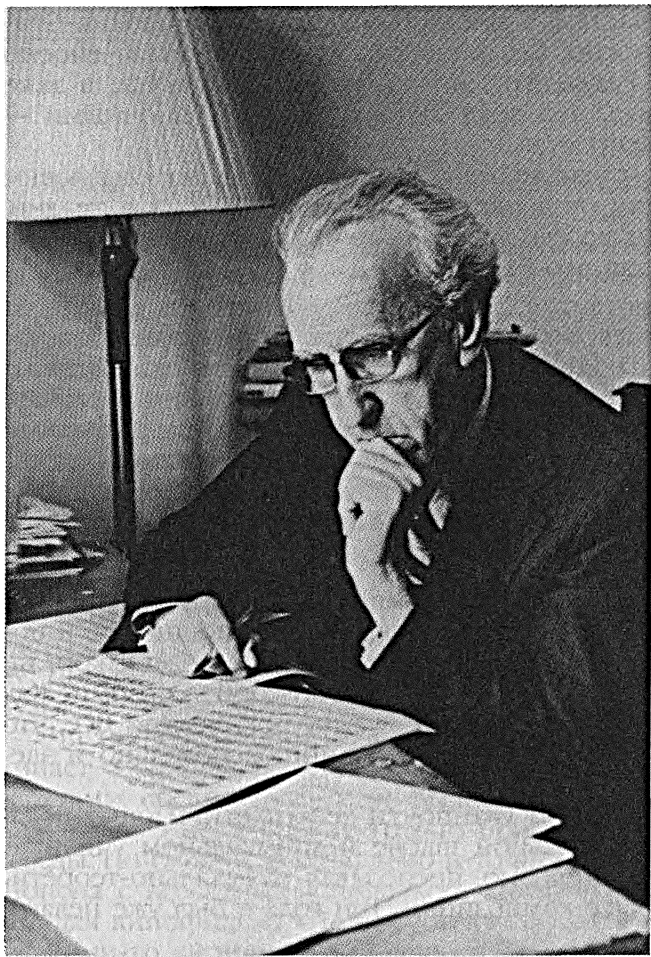
Но более всего осталось у меня в памяти от тех артековских бесед с ребятами мучительное ощущение своей беспомощности. Я понимал, что должен увлечь, хотя бы заинтересовать их музыкой, но как это сделать? Что рассказывать им? О чем говорить с ними? Как говорить? И конечно, главное — какую музыку показывать? Все, что я тогда делал, — я это понимал — было крайне беспомощно и элементарно.

К тому времени у меня был уже почти десятилетний опыт педагогической работы в музыкальной школе и музыкальном училище. Учил детей играть на фортепиано, преподавал музыкально-теоретические предметы, вел класс композиции. Три года я был уже педагогом консерватории.

Всему этому меня научили мои учителя. Научили очень многому, но никто никогда не учил меня тому, как рассказывать о музыке. Рассказывать не в классе музыкальной школы, училища и консерватории будущим музыкантам-профессионалам, а всем — в первую очередь ребятам, среди которых музыку изберут своей профессией немногие, а полюбить, научиться слушать ее и понимать должны все.

Как же рассказывать детям о музыке? Этот вопрос преследовал меня всю жизнь, начиная с тех памятных артековских дней 1935 г.

На первый взгляд это так просто, доступно каждому музыканту, тем более каждому учителю музыки. Но почему же мы не так уж редко встречаемся, казалось бы, с квалифицированными музыкантами, лекции и беседы которых способны лишь отбить у юных слушателей всякий интерес к музыке, вызвать у них лишь скуку — смер-



В рабочем кабинете

тельного врага всего живого, а искусства тем более. И вместе с тем почему мы встречаем иногда вовсе не музыкантов по профессии, однако способных своими рассказами о музыке так увлечь слушателей, что зародившаяся в них под влиянием этих рассказов любовь к ней сохраняется на всю жизнь?!

Нет, не так уж это, видимо, просто — рассказывать о музыке. И сегодня, когда я накопил немалый опыт, когда за моей спиной сорок лет, наполненных множеством лекций, бесед, рассказов о музыке, когда перед моими глазами прошли десятки тысяч, а если учесть телевидение и радио, то сотни тысяч, может быть, даже миллионы слушателей, — я перед каждой новой встречей с юной ауди-

торией, даже если это маленький школьный зал на сто человек, волнуясь, как новичок, впервые выходящий на эстраду. И каждый раз неотступно вновь и вновь встает передо мной все тот же вопрос: как рассказывать детям о музыке?

С какой радостью взял бы я в руки книгу с таким же названием, как эта, только чтобы оно не завершилось, как у меня, вопросительным знаком!

Совсем еще молодой, не имеющий никакого опыта учитель музыки или руководитель какого-либо детского коллектива, кружка, придя в школу, в Дом пионеров, в клуб, при известной пытливости и настойчивости найдет методические пособия, которые помогут ему организовать хор и оркестр и руководить ими, помогут овладеть искусством постановки детских голосов и игры на различных музыкальных инструментах. Он найдет вполне удовлетворительные пособия по различным вопросам теории и истории музыки. Школьные программы, учебники и методические разработки помогут ему в какой-то степени распределить учебный материал по урокам на протяжении всего года. Только на один вопрос не ответит ему ни одна книга, ни один учебник, ни одна программа: «Как рассказывать детям о музыке?» В то же время увлекательная беседа, живое слово о музыке, способное определенным образом настроить сознание юных слушателей, составляет одну из важнейших частей всей музыкально-воспитательной работы.

Самая, казалось бы, сложная музыка становится доступной, если слушатели эмоционально подготовлены к ее восприятию, как должен быть подготовлен, настроен на нужную волну радиоприемник или телевизор для принятия именно этой, а не какой-либо другой волны.

Со временем, по мере накопления опыта слушания музыки, в человеке вырабатывается способность к «самонастройке», однако умное и увлекательное слово, сопровождающее концерт, обычно с благодарностью воспринимается даже весьма музыкально квалифицированными слушателями. Что же касается аудитории мало подготовленной и тем более вовсе не подготовленной, то без преувеличения можно сказать, что от того, какое это слово и как оно будет сказано, зависит или успех концерта, или полная его неудача.

По окончании моего авторского вечера во Дворце культуры дальневосточного шахтерского города Артема директор Дворца спросил меня:

— Довольны вы тем, как слушали вас мои ребята?

— Да, очень!

Действительно, зал, заполненный преимущественно рабочей мо-

лодежью, слушал музыку, перемежавшуюся с разговором об исполнявшихся сочинениях, с большим вниманием. А программа была не такой уж простой: «Сонеты Шекспира», Импровизация и Концерт для скрипки, фортепианные Прелюдии, Сонатина...

— Это потому, — продолжил свою мысль директор, — что вы просто и понятно рассказали им о музыке, как нужно настроили (!) их. А вот недавно приезжал к нам из Москвы известный пианист.

Народу в зале собралось много — не часто к нам столица хороших артистов присылает. Вышел он на сцену, сел за рояль, а в зале шумно — не привыкли они еще к фортепианной музыке. Тогда пианист встал, подошел к рампе — и зал сразу затих. Подумали, должно быть, что он сейчас им объяснит что-нибудь про музыку, какую играть будет, — они любят, когда с ними запросто разговаривают. А он сказал: «Я сейчас вам сыграю сонату Бетховена опус десять до минор».

И тут сразу как будто непреодолимая стена между ним и залом выросла. Музыка красивая, и играл он красиво, а почти никто не слушал, даже уходить из зала начали. Получилось у него вроде как будто сам он умный, знает и что такое опус, и что такое до минор, а ребята в зале глупые — ни про минор, ни про опус ничего не знают. А вот про Бетховена, про его музыку он ничего не сказал. И не сумел их настроить, как надо бы!..

Директор, видимо, прилагал много усилий для духовного развития своих слушателей, и, я думаю, именно поэтому рассказ его был проникнут какой-то особой горечью и досадой.

О многом заставил меня задуматься этот рассказ. Как никогда остро почувствовал я огромную роль слова в массовом музыкальном просвещении. Еще раз понял, как не правы те, кто утверждает, будто музыка достаточно убедительно говорит сама за себя, что для ее восприятия не нужны никакие «разговоры», никакие «пояснения», что любые слова о ней обязательно ведут к упрощению и вульгаризации, обязательно отводят внимание слушателей от самой музыки в область чуждых ей «околомузыкальных» ассоциаций.

Что касается «вульгаризации» и «упрощения», то отрицать эту опасность, достаточно часто встречающуюся и в устном, и в печатном слове о музыке, конечно, невозможно. Но ведь есть и другая опасность — опасность снобистского формализма. Формализм и вульгаризаторство — это те своеобразные Сцилла и Харибда, на подводных рифах которых часто гибнут благие намерения педагогов, лекторов, пропагандистов, стремящихся обогатить своих слушателей-читателей познавательным материалом и быть при этом доступными, понятными.

Нередко, увы, педагогически-просветительский корабль ухитряется одновременно зацепиться за обе опасности. Тогда уж тонет не

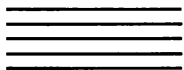
только корабль, но вместе с ним и все надежды вызвать хоть каплю интереса и любви к музыке у тех, на кого держал свой курс этот незадачливый корабль. Но отрицать на этом основании правомерность разговора о музыке вообще более чем неразумно.

О том, какую важную роль в воспитательно-педагогической работе играет слово, прекрасно сказал выдающийся педагог, мудрый, тонкий и добрый воспитатель В. А. Сухомлинский: «Слово учителя — ничем не заменимый инструмент воздействия на душу воспитанника. Искусство воспитания включает прежде всего искусство говорить, обращаясь к человеческому сердцу»¹.

Каким же должно быть это слово в музыкально-воспитательной работе? Как и где его надо искать? Я думаю, что ответить на этот вопрос можно только общими усилиями всех, кто сам накопил опыт и кто наблюдал за работой своих товарищей в этой области. Мы обязаны вспомнить и свой опыт, и свои наблюдения, проанализировать их, записать и тем самым оказать посильную помощь прежде всего молодым учителям-воспитателям и лекторам-пропагандистам, особенно на первых шагах их нелегкой деятельности. Наш долг сделать это.

Именно ощущение долга перед моими молодыми коллегами и заставило меня взяться за написание этой книги. Я знаю, что написать ее будет очень трудно, и поэтому заранее вижу ее несовершенство. И все же решился...

*Глава
первая*



Главная задача

При каких бы обстоятельствах мы ни беседовали с детьми о музыке — в зале во время концерта-беседы или лекции, в пионерском лагере на музыкальном сборе или на занятиях школьного клуба любителей искусства, — мы ни на секунду не должны забывать о главной своей задаче: заинтересовать слушателей музыкой, эмоционально увлечь их, «заразить» их своей любовью к музыке. Если хотите, это даже не задача, а, как говорил К. С. Станиславский, сверхзадача всей музыкально-воспитательной работы с детьми, которой должны быть подчинены все остальные задачи.

¹Сухомлинский В. А. О воспитании. — М., 1985. — С. 34.

Интерес к музыке, увлеченность музыкой, любовь к ней — обязательное условие для того, чтобы она широко раскрыла и подарила детям свою красоту, для того, чтобы она могла выполнить свою воспитательную и познавательную роль.

Тот, кто музыкой по-настоящему увлечен, кто заинтересовался ею и поллюбил ее, уже находится под ее властью и испытывает на себе ее покоряющую, могучую силу — сознает он это или не сознает. Любые же попытки воспитывать и обучать чему-нибудь при помощи музыки того, кто музыкой не заинтересовался, не увлекся, не любил ее, обречены на неуспех. Разумеется, это относится не только к музыке, но и к любому искусству.

Поэтому на вопрос: «Как рассказывать детям о музыке?» — мы прежде всего должны ответить: «Так, чтобы увлечь, заинтересовать их музыкой!» Казалось бы, это так понятно, так элементарно ясно, однако как это трудно и, более того, как часто этого не понимают те, кто берет на себя смелость выйти с разговором о музыке перед юной аудиторией.

На протяжении своей жизни я слышал много лекторов, выступавших перед детьми с рассказами о музыке, читал много обращенных к юным читателям книг о ней. И всегда за услышанным или прочитанным я ясно ощущал одну из двух возможных позиций.

Одни стремились увлечь своих слушателей или читателей. Другие ставили перед собой задачу сообщить им те или иные сведения. Разговор первых обычно носил характер свободной, непринужденной беседы. Вторые чаще всего облекали свой разговор в форму учебной лекции.

Первым в случае удачи удавалось установить с аудиторией живой, человеческий контакт. Вторые всегда оставались как бы над своей аудиторией, а вернее, в стороне от нее. Первые достигали обычно счастливых результатов. Результаты вторых почти всегда оставляли желать лучшего. Во многих случаях они лишь отталкивали от музыки своих слушателей.

Я никогда не забуду, как один весьма квалифицированный педагог консерватории вел в Колонном зале Дома союзов беседу со школьниками общеобразовательных школ о симфоническом оркестре. Этому педагогу можно было позавидовать: в его распоряжении находился один из лучших московских симфонических оркестров. Он имел возможность сформировать любую программу, определить круг исполняемых произведений и отдельных фрагментов, которые по ходу лекции могли быть исполнены. Перед ним был полный зал жадных слушателей. И наконец, какая интересная, какая увлекательная тема!

Программа могла быть очень яркой. Вспомним хотя бы симфоническую сказку Сергея Прокофьева «Петя и волк», Симфонические вариации Бенджамена Бриттена на тему Перселла... Ведь оба эти сочинения были написаны со специальной целью — познакомить слушателей (прежде всего юных) с симфоническим оркестром, с тембрами отдельных инструментов и оркестровых групп. А прокофьевская сказка в очень доходчивой форме раскрывает, кроме того, образные, выразительные возможности отдельных оркестровых тембров. Вспомним «Болеро» Равеля — блестящую оркестровую пьесу, словно специально написанную для постижения возможностей тембрового и динамического развития симфонического оркестра. А «Испанское каприччио» Римского-Корсакова...

Трудно даже представить себе, что лектор, решившийся рассказать своим юным слушателям о симфоническом оркестре, откажется от такой неоценимой помощи выдающихся композиторов. Увы, в том случае, о котором идет речь, произошло именно так: ни Прокофьев, ни Бриттен, ни Равель, ни Римский-Корсаков не прозвучали. Но дело даже не в этом, не в программе.

В первом отделении лектор сообщил слушателям «общие сведения» о симфоническом оркестре. На эстраду выходили сперва исполнители на струнных инструментах, потом на деревянных духовых, потом на медных... Ударные почему-то отсутствовали в этом «параде тембров», хотя сами инструменты уже стояли на эстраде. Лектор называл инструменты и просил некоторых музыкантов (непонятно, почему только некоторых, а не всех) извлечь из своего инструмента несколько звуков. Какие-то звуки издал скрипач, потом альтист, потом виолончелист...

Сидевший рядом со мной пяти-шестиклассник дернул соседа за рукав: «Вот этот здорово даст сейчас!» — он имел в виду безмолвствовавший контрабас... Но лектор почему-то даже не произнес его названия и пригласил на эстраду группу деревянных духовых, потом — медных.

Ни один из инструментов не сыграл ни одного отрывка из какого-либо сочинения, ни одной мало-мальски осмысленной, характерной для данного инструмента фразы. Ни одна группа не сыграла вместе ни одного такта. Это был не просто школьный «урок инструментоведения», это был плохой «урок инструментоведения».

Ребята в зале — сперва шепотом, потом почти в полный голос — стали переговариваться на более волнующие их темы. Мои соседи, чей интерес к контрабасу не был удовлетворен, затеяли спор о том, что в этом зале было «раньше»: один полагал, что «ресторан для богачей», другой авторитетно утверждал, что тут устраивались «царские балы». Не придя к соглашению, они замолчали и стали зевать. После антракта я их больше не видел.

Во втором отделении большой симфонический оркестр занял всю сцену. Зато добрая половина зала зияла пустыми креслами. Я надеялся, что хоть теперь уважаемый лектор скажет о том, какую могучую силу представляет собой симфонический оркестр, как безграничны его выразительные возможности, как богата его красочная палитра, какой глубокий мир воплощен в симфонических творениях величайших композиторов от Моцарта и Бетховена до Прокофьева и Шостаковича... Или хоть что-нибудь скажет ребятам о тех нескольких небольших произведениях, которые им предстояло прослушать, обратит их внимание на оркестровые особенности этих произведений... Увы, ничего этого не было, были убогие, трафаретные «аннотации», которые мы так часто слышим от ведущих на разного рода концертах или читаем на вкладках в программы...

Зато заключительная фраза лектора, обращенная к залу, вернее, к остаткам слушателей, уже покидавшим свои места, просто потрясла меня. «Дать вам исчерпывающее представление о симфоническом оркестре в одной лекции, — сказал он, — конечно, невозможно. Но тем, кто заинтересуется проблемами (так и сказал: «проблемами!») симфонического оркестра и захочет изучить их подробнее, я рекомендую очень интересную книгу — «Современный оркестр» Рогаль-Левицкого...»

Я надеюсь, что лектор ошибся, произнося это название. Вероятно, он имел в виду не пятитомное учебное пособие Д. Р. Рогаль-Левицкого, предназначенное для студентов теоретико-композиторских факультетов консерваторий, а книгу того же автора «Беседы об оркестре». Но много ли от этого изменилось бы? «Беседы об оркестре» отличаются от пятитомного «Современного оркестра» лишь отсутствием нотных примеров, но написаны на том же уровне сложности и скрупулезности и посвящены лишь формальному описанию инструментов оркестра, их истории и перечню сочинений, в которых они тем или иным способом использованы. Приведу лишь один пример, подобные которому можно найти чуть не на каждой странице:

«...Современный вполне совершенный фагот своим возникновением обязан ряду выдающихся мастеров, среди которых, кроме уже перечисленных (несколькими строками выше названы «Эжен Жанкур в содружестве с Бюффэ и Крампонем». — *Дм. К.*), должно упомянуть еще Адольфа Сакса, Фредерика Трьёбэра, Карля Альменрэдера, Вильхэльма Хэккеля и Тэобальда Бёма, клапанный механизм которого, изобретенный им для флейты, был применен спустя некоторое время, правда, не очень удачно и на фаготе»¹.

Как убийственно плохо нужно понимать задачу лектора, просветителя, пропагандиста, учителя, чтобы учащимся общеобразователь-

¹Рогаль-Левицкий Дм. Беседы об оркестре. — М., 1961. — С. 125.

ных школ, среди которых лишь ничтожная часть учится музыке, рекомендовать такую книгу!..

На протяжении двух часов общения с юными слушателями лектор ни разу не попытался увлечь их музыкой как живым искусством и симфоническим оркестром как формой воплощения самых глубоких и значительных композиторских замыслов. Он, привыкший вести занятия с будущими музыкантами-профессионалами, попытался провести такое же и со школьниками, только попроще, полегче. Его слушатели отложили все свои дела и заботы, связанные со школой, вероятно, пожертвовали какими-нибудь развлечениями и пришли в воскресный день в Колонный зал в надежде услышать увлекательную музыку и увлекательный рассказ о ней, а получили скучный, упрощенный и плохой «школьный» урок.

Произошло то, что, увы, происходит не так редко: квалифицированный музыковед оказывается совершенно неквалифицированным воспитателем-пропагандистом. Он или забыл, или не знал о самом главном, о чем в свое время так просто и четко писал Б. В. Асафьев, разрабатывая принципы и методику музыкально-воспитательной работы с учащимися общеобразовательной школы:

«...если взглянуть на музыку как на предмет школьного обучения, то прежде всего надо категорически отвести в данном случае вопросы музыкознания и сказать: музыка — искусство, то есть некое явление в мире, создаваемое человеком, а не научная дисциплина, которой учатся и которую изучают»¹.

Пусть описанная мною лекция, в которой чрезвычайное упрощение парадоксально сочеталось с обращением к достаточно сложному техническому пособию, — случай из ряда вон выходящий. Но в нем, как в увеличительном стекле, отразились характерные недостатки очень многих лекций-бесед и печатных изданий, обращенных к массовой детской и юношеской аудитории, в которых забыта главная задача: увлечь, заинтересовать, вызвать любовь...

Увы, даже авторы школьных учебников слишком часто забывали об этой задаче. Приведу лишь два примера, случайно подвернувшихся мне в учебнике пения для VII класса общеобразовательной школы, издававшемся в 1967 и 1968 гг. Вот, например, как там рассказано о «Танце с саблями» из балета А. Хачатуряна «Гаянэ»:

«Очень быстрый темп, четкий ритм с преимущественным движением восьмыми, резкие акценты, хроматические ходы по полутонам, сильная звучность на *ff* (фортиссимо) — все это прекрасно переда-

¹Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. — Л., 1973. — С. 47.

ет воинственный, огненный образ первой части танца. Третья часть очень сходна по музыке с первой. Вторая — средняя часть танца отличается от крайних. Она более спокойная, певучая, динамика ее р (пиано). Если в первой и третьей частях преимущественное движение восьмыми и шестнадцатыми, то во второй — главным образом половинными и четвертями. «Танец с саблями» — наиболее известный и часто исполняемый номер из балета «Гаянэ»¹.

А вот о вальсе из балета Р. Глиэра «Медный всадник»:

«Этот лирический вальс, нежный, легкий, воздушный, — одна из лучших страниц музыки балета. Он начинается небольшим вступлением. Затем звучит основная тема, для которой характерно чередование половинных и четвертей. На сильных — первых долях такта, всегда немного акцентированных в вальсе, оказываются наиболее длинные ноты — половинные. Эта тема проходит в произведении несколько раз: вначале она звучит более приглушенно (динамика — пиано, довольно низкий регистр). Дальше она звучит более ярко и широко (динамика — форте, играет весь оркестр)»². Трудно поверить, что подобные описания-рассказы, в которых «восьмые», «четверти» и «половины» играют едва ли не главную роль, могут в ком-то вызвать хоть каплю интереса к музыке. Скорее наоборот.

Но вот другой пример. Теперь уже не Москва, а пионерский лагерь «Орленок». Не Колонный зал Дома союзов и не учебник, изданный для всей страны, а небольшая музыкальная комната одной из дружин лагеря. И не педагог крупнейшей в стране консерватории, а музыкальный руководитель дружины, можно сказать, «музыкальный пионервожатый».

В музыкальной комнате собрались пионеры. Зазывать их на беседы о музыке не приходилось — задолго до начала все стулья и скамейки были заняты. А вместе с пионерами — вожатые (не по долгу службы, а тоже из интереса). На маленьком рояле лежит гитара — главное действующее лицо сегодняшней беседы. Это вызывает большой интерес, особенно среди старшеклассников: ведь гитара стала сейчас самым популярным инструментом среди молодежи.

Виктор Малов — так звали «музыкального пионервожатого»³, окончившего в свое время Ленинградскую консерваторию по классу фагота, а потом посвятившего себя музыкальному воспитанию детей и молодежи, — для начала проводит нехитрую игру: кто какие

¹Калмановская Н. В., Локшин Д. Л. Пенне: Учеб. для 7 кл. — М., 1967. — С. 91, 93.

²Там же. — С. 88.

³Фамилию лектора, выступавшего в Колонном зале, я не назвал, потому что не против него персонально направлена моя критика, а против некоторых типичных недостатков лекторской работы вообще.

музыкальные инструменты знает? Сперва отвечают только мальчики. Когда их познания исчерпаны, добавления делают девочки. Потом вопросы и ответы: что представляет собой тот или иной инструмент.

Вступительная часть беседы проходит в стремительном темпе. У ребят вызвана активность, заработала память, появилось желание задавать вопросы. Теперь очередь за пластинкой.

Зазвучала никому не известная, необычная, интересная музыка. Проигрыватель внезапно остановлен: «Сколько инструментов играло эту музыку?» Ответ был единодушен: «Два!» И это неудивительно — какой-то инструмент нежно «журчал» в высоком регистре, а другой поддерживал это журчание спокойными звуками в басу. Это услышали все. Но, когда надо было ответить, какие это инструменты, голоса нестройно стали называть: «скрипка и арфа», «балалайка и гитара», «мандолина и контрабас», кто-то услышал даже тромбон...

«Стоп!» — готовый разгореться спор прекращен. «Эту музыку играли не два инструмента, а всего один. Это была... гитара!» Бурная активность ребят сменяется удивленным молчанием.

«Вы удивлены потому, что знаете только такую гитару», — «музыкальный вожатый» берет в руки инструмент, молниеносным движением надвигает на лоб заливчатскую челку, подгибает колени, дико улыбается — злая пародия на доморощенных битлов — и, дрыгаясь неестественно скрюченной фигурой, начинает разъяренно бить по струнам, извлекая из них три элементарных аккорда... Это было так неожиданно и так остро, что ребята на секунду замерли, а потом своим громоподобным хохотом заглушили беднягу гитариста... О, это был не просто веселый хохот, реакция на смешное зрелище! Это был умный ответ ребят на умно поставленный вопрос. Это было сатирическое посрамление одного из проявлений музыкального бескультурья — незаполненной пустоты в душах подростков, стремящихся к музыке, но не соприкоснувшихся еще с настоящей музыкой.

И так же внезапно, как начался этот почти театральный эпизод, так же внезапно он и закончился.

Из репродуктора проигрывателя снова раздались нежные, поэтичные звуки — такие богатые, что и в самом деле трудно было представить, что извлекаются они одним человеком из одного инструмента...

Музыкальные примеры сменяли друг друга, сопровождаемые очень краткими комментариями. Вот гитара, как она звучит в руках замечательной аргентинской гитаристки Марии Луизы Аниды. Здесь гитара выступает в роли солиста. А вот она становится аккомпаниатором: чудесная певица Надежда Андреевна Обухова поет в сопровождении гитары старинный русский романс. А теперь играют два виртуоза: балалаечник и гитарист соревнуются в блеске и свободе

звучания, исполняя русские плясовые напевы. Последний образец — лучший гитарист XX в. знаменитый испанец Андрес Сеговия. Когда он гастролировал в Москве, крупнейшие наши музыканты — пианисты, скрипачи, дирижеры — приходили слушать в его исполнении музыку великого Баха. Юные «орлята» поражены тем, что на гитаре, оказывается, можно играть такую сложную и красивую музыку, как звучащая сейчас в их музыкальной комнате Прелюдия Баха.

Но вот примеры, поражающие богатством возможностей, которыми, к удивлению ребят, обладает гитара, закончены. Начинается рассказ о том, какой гитара была в разные — давние и близкие — времена. Рассказчик переходит к увлекательному повествованию о Паганини, гениальном скрипаче. О том, как судьба свела его с молодой итальянкой, которая решила спасти его от влияния дурной среды, в которую попал Паганини, чуть даже вовсе не забросивший музыку. О том, как они поселились в старинном замке над морем, как любили по вечерам заниматься музыкой. Молодая итальянка недурно играла на гитаре, и великий скрипач стал сочинять музыку для нее и для себя — для скрипки с гитарой.

— Может быть, все это было и не совсем так, — прерывает сам себя рассказчик, — но все равно, как это прекрасно!..

Одну за другой сочиняет Паганини шесть сонат для скрипки с гитарой. Партия скрипки очень трудна: Паганини ведь писал ее для себя — лучшего скрипача мира; партия гитары попроще — юная итальянка была всего лишь скромной любительницей музыки...

За высокими стрельчатыми окнами темно и тихо. Издалека, изпод скалы, на которой стоит замок, еле доносится тихий плеск волн. В зале горит несколько свечей, от которых разбегаются длинные, тревожно колеблющиеся тени... Паганини берет скрипку, юная итальянка садится рядом с гитарой в руках.

«Может быть, все это было и не совсем так, но все равно, как это прекрасно!..»

Музыкальную комнату наполняют поэтичнейшие звуки одной из шести сонат Паганини. Я никогда не забуду этих минут. Этой невероятной, по-особому напряженной тишины, когда начинаешь понимать, что слова о сердцах, открывающихся навстречу красоте и добру, не только слова... Мне показалось, что в воображении ребят их неказистая музыкальная комната превратилась в таинственную залу старинного итальянского замка...

Все три части сонаты ребята и их вожатые выслушали с таким чутким вниманием, какое мы привыкли видеть лишь в самых изысканных залах для камерной музыки, да и то не всегда...

Прозвучали последние аккорды сонаты. Тишина в комнате, казалось, стала еще глубже и напряженнее. Рассказчик чутко определил паузу, необходимую, чтобы ребята «пережили» только что услышан-

ную красоту. И вдруг — такой опасный и одновременно тонкий педагогический прием: перед слушателями внезапно — никто даже сообразить не успел, как это произошло, — возник тот же скрюченный, подергивающийся гитарист, каких сейчас можно встретить не только на любой эстраде, но, кажется, и в любой подворотне, в любом поезде, на любой туристской прогулке... Но это длилось лишь несколько секунд. На этот раз никто из ребят даже не улыбнулся. Я думаю, это было высшей наградой В. Малову за его любовь к музыке, за его любовь к детям...

— А вы вот только такую гитару знаете! — он грустно улыбнулся и, ласково поглаживая инструмент, положил его на рояль. Беседа закончена. Но ребята не хотят расходиться. И они не хотят расставаться с увлекшей их темой. Они просят своего «музыкального вожатого» вне всяких расписаний и планов провести с ними беседу, посвященную только Паганини, его музыке. И расходятся лишь после того, как беседа такая им обещана.

И беседа эта состоялась через неделю. К сожалению, я уже уехал из «Орленка». Но знаю, что ребята прослушали запись Каприса Паганини, а потом Рапсодию Рахманинова для фортепиано с оркестром, созданную им на тему этого Каприса. И были восхищены этой музыкой.

Так юные «орлята» были подведены, во-первых, к пониманию одной из злободневных проблем современной музыкальной жизни: «бренчанье» на гитаре и подлинно артистическая игра на этом прекрасном, но так униженном и опошленном сегодня инструменте, а во-вторых, к далеко не такой уж простой классической камерной и современной симфонической музыке.

Увлечь, заинтересовать, вызвать любовь к музыке — вот к чему всегда стремился В. Малов в своих беседах с детьми и молодежью. И поэтому беседы эти всегда попадали в цель, приносили желаемые плоды.

Мне приходилось читать письма ребят, слушавших беседы о музыке в «Орленке», написанные своему «музыкальному вожатому». Они лучше моих слов рассказывают о ценности часов, проведенных «орлятами» в их музыкальной комнате. Эти письма — а число их очень велико — наглядно и убедительно показывают, какое благотворное воздействие на весь духовный мир детей и юношества оказывает музыкальное воспитание, когда оно находится в руках талантливого и умного педагога («Вы помогли мне думать», «мне прибавилось силы воли», «я глубже понял смысл жизни», «я повзрослел»).

Эти письма подтверждают также глубокую ошибочность распространенного взгляда, будто так называемая серьезная музыка доступна только музыкально образованным людям. Этот взгляд нанес и продолжает наносить огромный урон делу музыкального просвеще-

ния широких масс народа и на практике зачастую приводит к разделению музыки, «неделимой и единой», — как писал еще в 1918 г. Б. В. Асафьев, — на общедоступную и недоступную, а слушателей — на овец и козлищ, достойных и недостойных!»¹.

Несколько лет назад я прочитал в одном автореферате, посвященном проблемам музыкального воспитания, вот какие слова: «Чтобы слушание фуг и прелюдий Баха, симфоний, сонат Бетховена, Брамса и других композиторов могло вызвать у человека подлинное эстетическое удовольствие, он должен понимать «язык» произведений. Произведение должно оживать перед ним как осмысленное структурное целое, а это требует специального образования (разрядка моя. — *Дм. К.*), а не простого «привыкания уха», как иногда наивно думают». Итак, музыка — для музыкантов! А остальные музычки недостойны!

Эта глубоко неверная позиция вольно или невольно, но упорно внушалась широким слушательским кругам, особенно молодежи. Внушалась не только тем, что в концертах для «нефилярмонической» публики чаще всего давалась и продолжает даваться музыка «попроще», «полегче», «поразвлекательнее», но и тем, что серьезная музыка часто подавалась и подается очень неумело, так, что в лучшем случае, кроме скептицизма и недоверия, ничего вызвать не может (имею в виду и неумный отбор произведений, и слабое качество исполнения, и, что очень важно, неумелые, скучные, бездушные пояснения лектора, вступительные слова, беседы о музыке).

И почему такая странная альтернатива: или специальное (!) образование, или полная темнота, одно лишь «привыкание уха»?! Ведь есть же еще гигантская по масштабам и важности задача общего (и при этом всеобщего!) музыкального воспитания, цель которого — сделать каждого человека культурным слушателем музыки, способным любить и ценить самые серьезные произведения большого, великого искусства музыки.

Разумеется, глубокое восприятие всякого искусства (а не только музыки) требует от человека определенного уровня духовной культуры вообще, художественной в частности, но зачем же ставить знак равенства между общей художественной культурой (включающей, разумеется, такие же элементарные познания, без каких человек не может более или менее сознательно воспринять ни одно явление окружающей его жизни) и специальным художественным образованием?!

А вот в упомянутом выше автореферате я прочитал: «Известно, что неподготовленный слушатель не в состоянии воспринять музыкальное произведение, оно не окажет на него соответствующего впе-

¹Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. — Л., 1973. — С. 16.

чатления». Высказав так определенно мысль о недоступности музыки «неподготовленному» слушателю, автор тут же указывает путь подготовки такого слушателя: «...разбор музыкального произведения, уяснение его структуры, формы и фактуры есть то теоретическое знание, которое помогает слушателю в понимании художественного содержания произведения». Точнее, кажется, трудно сказать. И определить такую «теорию» хочется вполне точным термином: «педагогический формализм».

Всякая теория рождает и соответствующую ей практику. Вот передо мной последняя (третья) книга «Бесед о музыке» В. Н. Владимиров. Автор — отличный, знающий педагог-музыкант. И взялся он за дело очень доброе и очень нужное. Его три книги «Бесед о музыке» охватывают широкий круг музыкально-теоретических, музыкально-исторических и музыкально-общественных проблем.

К кому эти беседы обращены? Именно к тем «неподготовленным» слушателям, о которых только что шла речь¹. «...Широкоохватность и поэтому и известная сложность произведений симфонической музыки служит причиной какого-то двойственного к ним отношения со стороны определенного круга музыкальных слушателей. Не отрицая достоинств произведений, они словно боятся подойти к ним вплотную. «Не нашего ума дело — слушать и понимать симфонии», — говорят они. И подобно кораблям, обходящим опасные подводные рифы, сторонятся симфонических концертов, предпочитая им концерты иного типа — с более легкой и менее «ученой» музыкой»².

Нельзя не согласиться, что такие круги музыкальных слушателей действительно существуют. И невозможно не приветствовать желание автора приблизить эти круги к вершинам музыкального искусства, в том числе к симфонической музыке. Но даже если мы не будем читать, а только полистаем «беседу о симфонической музыке», нас постигнет глубокое разочарование: беседа пропитана нотными примерами. Их ровно шестьдесят (!) на сорока семи страницах текста. Все это фрагменты (на двух, а иногда даже на трех строчках) из различных симфонических партитур — классических и современных. Кто же из неподготовленных, «сторонящихся симфонической музыки» слушателей, то есть, очевидно, слушателей, не имеющих музыкального образования, возьмет в руки книгу, больше чем наполовину состоящую из нотного текста?! Такая книга, такие «Беседы о музыке» способны лишь оттолкнуть этого слушателя еще дальше от всякой музыки.

¹ В данном случае надо говорить о читателях, которым автор прямо адресует свои «Беседы...».

² Владимиров В. Н. Беседы о музыке. — Калинин, 1963. — Кн. 3. — С. 3.

Но может быть, литературный текст этих бесед привлечет внимание неискушенных в музыке читателей?

Приведу хотя бы такой пример: «Экспозиция начинается сразу же с изложения основной темы — темы главной партии. Ее простая, но очень выразительная мелодия тепло звучит на фоне подвижного, несколько беспокойного сопровождения» (следуют три строчки нотного примера). «После связующей партии, служащей переходом от главной к побочной, идет побочная партия. Последняя заметно отличается от главной, контрастирует с ней. Во-первых, она изложена не в минорной, а в мажорной тональности (в параллельной от соль минора тональности си-бемоль мажор); во-вторых, для нее характерно не сочетание мелодии и подвижного аккомпанемента, как в главной теме, а более плотная, компактная аккордовая звучность» (еще пример)¹.

Все это о поэтичнейшей и драматичной симфонии Моцарта (№ 40)!..

Есть в «Беседах о музыке» В. Владимирова и хорошо изложенные, выразительные фрагменты, описывающие ту или иную музыку. Но почти всегда они воспринимаются как комментарии к нотным примерам и даже наиболее эмоционально изложенные из них пропитаны технологией, порой причудливо сочетающейся с наивно изобразительной описательностью: «Иначе воспринимается вторая — побочная — тема: ее широкая, сочно звучащая мелодия словно разливается по бескрайним просторам русских полей, покрытых волнами золотисто-спелой пшеницы (нотный пример). Вторую часть — «анданте коммодamente» (спокойно, приветливо) — лирически-теплую и очень певучую — можно было бы назвать русским ноктюрном... Очень своеобразен тот поэтичный звуковой фон, на котором плывет первая тема. Он образуется мерным колытанием двух близких звуков, исполняемых в унисон арфой и скрипками» (нотный пример)² и т. д., и т. д.

Короче говоря, эта беседа точно отвечает процитированным мною выше требованиям: «...разбор музыкального произведения, уяснение его структуры, формы и фактуры...»

Завершается же беседа очень верными словами о том, что «человек, избегающий знакомства с симфонической музыкой, лишает себя очень многих мгновений самой высокой радости, самых благородных и возвышенных художественных переживаний, воспитывающих волю, ум, сердце».

¹Владимиров В. Н. Беседы о музыке. — Калинин, 1963. — Кн. 3. — С. 14.

²Там же. — С. 35.

Но, естественно, возникает вопрос: неискушенный в музыке читатель, взявший в руки эту книгу, не будет ли еще решительнее избегать симфонической музыки, окончательно решив, что она «не его ума дело»?!

Вот когда опять хочется вспомнить Б. В. Асафьева, призывающего сделать лозунгом общего музыкального образования требование: «В сторону от профессионализма!»

И ведь можно же писать о музыке, даже самой сложной, включая симфонию, ораторию, оперу, профессионально, но без этого отгаликующего читателя «профессионализма», писать так, что написанное окажется доступным тому же не подготовленному, не искушенному в музыке читателю-слушателю, заинтересует его, вызовет желание услышать ту музыку, о которой только что прочитал увлекательный рассказ. К сожалению, таких работ, популяризирующих музыку, не упрощая и не снижая ее, но поднимая до нее самого читателя, а точнее говоря — вызывая у него желание самому подняться до прекрасных высот музыкального искусства, пишется все еще очень и очень мало. В качестве одного из удачных примеров я хочу привести книгу Г. А. Пожидаева «Страна Симфония»¹. Книга эта обращена к молодым читателям, в первую очередь к тем, кто еще не научился любить и понимать серьезную, особенно симфоническую, музыку. Автор решительно утверждает, что «глубоко и правильно понимать музыку, чувствовать ее истинное значение для человека» можно и «не будучи музыкантом и не имея музыкального образования». Так утверждать дает ему право собственный опыт. Не получив в свое время музыкального образования, он тем не менее глубоко и беззаветно полюбил музыку, научился ее слушать и вслушиваться в нее и уже затем путем целеустремленного самообразования достиг того, чего, к сожалению, не всегда удается достичь дипломированным музыкантам. Он научился не только понимать самую сложную, самую серьезную музыку, но и писать о ней, ничего не упрощая, но доступно для самого неподготовленного читателя и, главное, увлекательно.

«Почему-то укоренилось мнение, что понимание серьезной музыки — это удел одних только музыкантов», — пишет Пожидаев. Он в полной мере оценивает значение музыкальных знаний, которые помогают слушателям глубже вникать в музыку («не надо себя обеднять, принижать значение знаний»), но отлично понимает различие между знаниями, которые необходимы музыканту-профессионалу — композитору, исполнителю, теоретику-музыковеду, — и теми, которые нужны обыкновенному слушателю.

С чего начинается музыкальное образование слушателя и что в

¹См.: Пожидаев Г. Страна Симфония. — М., 1968.



Увлечь, заинтересовать музыкой!

нем самое главное и самое важное? Пожидаев отвечает на этот вопрос не колеблясь: «...нужно прежде всего (разрядка моя. — *Дм. К.*) слушать музыку, как можно больше слушать!» И как убедительное свидетельство своей правоты приводит слова Ромена Роллана: «Музыка овладевает нашими чувствами прежде, чем ее постигает разум». Но как же привлечь к слушанию музыки тех, кто еще не полюбил ее и даже не заинтересовался ею? Вот тут-то и должно прийти на помощь слово — произносимое и написанное.


«Страна Симфония» Г. Пожидаева — это сборник произнесенных бесед о симфонической музыке. Но каждую из них можно произнести вслух: таким живым, разговорным языком они написаны. В них много познавательного материала, они дают много «знаний» о музыке, но весь их пафос заключен в стремлении увлечь музыкой юных читателей.

Вот беседа о Пятой симфонии Бетховена. Уже на первой странице мы читаем слова Юлиуса Фучика из его героического «Репортажа с петлей на шее»: «Сегодня 1 мая 1943 года. И дежурит тот, при ком можно писать. Какая удача снова хотя бы на минуту стать коммунистическим журналистом и писать о майском смотре боевых сил нового мира! Не ждите рассказа о развевающихся знаменах... Утренний привет соседней камере: оттуда выстукивают два такта из Бетховена, сегодня торжественнее, настойчивее, чем обычно, и стена передает их тоже в ином, необычном тоне».

Да ведь эти «два такта» — начало Пятой симфонии Бетховена! Читателю уже интересно, он уже увлечен, он уже обязательно дочитает


тает до конца весь рассказ о симфонии Бетховена, которую с первых же строк этого рассказа сближает с ним знакомый и дорогой образ Фучика.

Вот рассказ о Сергее Прокофьеве. Он начинается словами: «В октябре 1926 года Сергей Прокофьев завел альбом, который назвал «Что вы думаете о солнце?». И тут же приводятся строки из поэмы «Облако в штанах», которые Маяковский вписал в этот необычный альбом, наряду с записями Пришвина, Шаляпина, Маяковского, Глиэра:



Светить всегда,
светить везде,
до дней последних донца,
светить —
и никаких гвоздей!
Вот лозунг мой —
и солнца!

Уже интересно — Прокофьев и солнце! Да ведь это же точнейший прицел в самую сердцевину избранной темы. И интерес не пропадает до самого конца, где автор не без оснований высказывает мысль, что, будь Прокофьев жив сегодня, он сам мог бы вписать в свой альбом другие строки из Маяковского «за себя и за отсутствующего собрата по искусству»:



От вас,
которые влюбленностью мокли,
от которых
в столетия слеза лилась,
уйду я,
солнце моноклем
вставлю в широко растопыренный
глаз.

И вырисовывается в рассказе яркий образ нашего великого современника, по праву заслужившего имя «солнца русской музыки XX века»!

Читаем рассказ о популярнейшем в широчайших кругах любителей музыки Полонезе Огиньского «Прощание с родиной». Смелая

мысль о том, что, подобно закону сохранения и превращения физической энергии, существует закон сохранения и превращения душевной — творческой энергии, и вывод: «Долговечность художественного произведения зависит от заряда душевной энергии, вложенной в него автором».

Откуда же долговечность скромного Полонеза Огиньского? Поставленный вопрос уже заинтересовывает. И короткий увлекательный рассказ знакомит читателя с Огиньским-патриотом, который в боевые дни восстания за национальную независимость Польши отдает «в дар родине свое имущество, труд и жизнь». Восстание терпит поражение, композитор покидает Польшу и на чужбине создает свой знаменитый Полонез. Какой ценой было достигнуто то необыкновенное творческое озарение, «которое и сейчас, через века, светит людям? Какой ценой это было достигнуто? Ценой расставания с самым дорогим в жизни. Что-то в такие минуты, очевидно, сгорает в человеке навсегда. И такие чувства не могут не дойти до людей, не сохраниться на века...»

Последний пример. Рассказ о Концерте Равеля для левой руки. Никогда и нигде не находил я такой простой и вместе с тем смелой мысли, многое объясняющей в прекрасном произведении Равеля, в том, как к нему отнесся одорукий пианист Пауль Витгенштейн, в том, почему Равель посвятил ему свой концерт и, главное, почему это сочинение так удалось композитору: тяжело пострадавший на войне Равель чуткой душой солдата-композитора понял страдания солдата-пианиста Витгенштейна, потерявшего на той же войне правую руку...

Вот так написаны все рассказы, составившие книгу «Страна Симфония». В этих рассказах нет ни «главных и побочных партий», ни «реприз и разработок», ни «tenuto» и «con moto», ни «секвенций» и «модуляций», словом, всего того, что профессионалу не нужно, потому что он все это знает сам или, во всяком случае, сам без труда определит и поймет, а непрофессионалу, простому, неподготовленному любителю музыки не надо, в первую очередь потому, что он многого из этого не поймет, а главное — это ничуть не поможет и только отвлечет его от непосредственных музыкальных впечатлений и переживаний. Но зато все время есть ощущение жизни и рожденной ею живой музыки. И есть еще нечто, что сам я считаю самым важным в беседах о музыке и о чем хочу особо сказать несколько слов.

Худшими из своих устных выступлений и статей о музыке я считаю те, в которых на первое место выходил рассказ о том, как построено то или иное музыкальное произведение, или — еще хуже — когда я начинал «пересказывать» словами музыкальное произведение, «описывать» его тему за темой, часть за частью. Давно уже я пришел

к убеждению, что такие рассказы скучны и бесполезны, что они ни на волосок не приближают музыку к слушателям и слушателей к музыке.

На основе опыта и наблюдений я пришел к убеждению, что в разговоре о музыке, написанном ли, произнесенном ли, самое важное — ввести слушателя-читателя в ту атмосферу, в которой создавалось то или иное произведение, рассказать о тех жизненных обстоятельствах, при которых оно было задумано композитором и рождено.

Музыкальное произведение, как все рожденное и живущее, имеет своих «родителей». «Родители» эти — композитор и жизнь. Каков бы ни был талант композитора и как бы высок ни был уровень его композиторского мастерства — он не в силах создать подлинного, жизнеспособного произведения искусства, если не был вдохновлен чувствами и мыслями, вызванными в нем реальной жизнью, ее радостями и печалью, ее борьбой, победами и поражениями, ее трагедиями и ее восторгами, если он творил отвлеченно от жизни, в ограниченной от мира пустоте лишь своего творческого воображения. Но не возникает подлинное произведение искусства, каким бы *жизненным* ни был его замысел, если он не переплавлен в *художественный* замысел силой таланта и мастерства композитора.

Понять музыкальное (и вообще всякое художественное) произведение — значит понять его жизненный замысел, понять, как его переплавил композитор в своем творческом сознании, почему воплотил именно в эту, а не в какую-нибудь другую художественную форму, словом, узнать, как, в какой атмосфере родилось данное произведение. Естественно, что слушателю не менее интересно узнать и то, как сложилась жизнь этого произведения, какие события случались в его жизни и как они отразились на его судьбе. Все это я называю *биографией художественного произведения* и глубоко убежден, что знание этих «биографий» и составляет основу *художественного образования* слушателей.

Возьмем лишь один пример, остановившись на произведении, чрезвычайно популярном в широчайших кругах даже очень мало подготовленных слушателей, на так называемой «Лунной сонате» Бетховена.

Сколько бы раз ни слушали мы эту волшебную музыку, она поражает нас своей красотой, глубоко волнует могучей силой выраженных в ней чувств. Для того чтобы испытать на себе неотразимое воздействие «Лунной сонаты», можно, конечно, и не знать ее биографии. Можно даже не знать и того, что название «Лунная» было придумано уже после смерти композитора поэтом Людвигом Рельш-

табом, хотя это название, глубоко противоречащее бетховенскому замыслу и самой музыке этой гениальной сонаты, направляет по ложному пути воображение слушателей, а нередко и исполнителей.

Но я не сомневаюсь все же, что любой слушатель — и самый искушенный, и самый неопытный — будет совершенно по-другому воспринимать музыку этой сонаты, после того как хотя бы в самых общих чертах познакомится с ее биографией¹.

Я могу перед исполнением «Лунной сонаты» с большей или меньшей степенью обстоятельности разобрать ее структуру, форму, фактуру. Могу сказать о том, что в сонате три части, но в отличие от норм того времени первая часть не быстрая, а медленная и что, вероятно, поэтому Бетховен назвал ее сонатой-фантазией. Могу сказать и о том, что все три части сонаты написаны в трехчастной форме, объяснить, чем эти трехчастности отличаются друг от друга, даже дать эмоциональную характеристику музыке: печальная — первая часть, танцевальная — вторая, стремительно-бурная — третья и т. д. и т. п.

Но что даст моим слушателям такой анатомический разбор этой музыки? В лучшем случае они, возможно, будут ждать, когда появится «побочная» или «заключительная» партия, когда, наконец, наступит «разработка» или «реприза». А может быть, такой разбор сочинения лишь помешает слушанию, отдалит от слушателей бетховенскую музыку, а их самих от музыки вообще? (Напомню эпизод с пианистом, игравшим Сонату Бетховена до минор опус десять.)

Конечно, всякое знание обогащает, и отрицать полезность каких-либо знаний для человека, стремящегося приобщаться к искусству, было бы в высшей степени нелепо. Однако, если знания эти носят лишь формальный характер, они не только бесполезны, но даже вредны, ибо способны превратить живое искусство в мертвую схему. Формальный анализ музыкального произведения можно уподобить своеобразной рентгеноскопии, когда на первое место выходят яркие контуры скелета, а живая ткань приобретает смутные, расплывчатые очертания. Под рентгеновскими лучами красавицу трудно отличить от уроды, великого гуманиста — от закоренелого подлеца. Не то ли происходит и с музыкой под неумело и не вовремя примененными опасными лучами формального анализа?! Тщательнейший формальный анализ — одно из необходимых звеньев профессионального музыкального образования не только композитора и музыковеда, но и исполнителя. Но, как это ни парадоксально может показаться, высшее счастье для музыканта-профессионала — когда ему удастся забыть об «анатомии» музыки и наслаждаться ею так,

¹Во второй части этой книги, в тексте беседы о Бетховене, кратко изложена биография «Лунной сонаты».

как наслаждается простой любитель, не знающий ни реприз, ни разработок, ни форм, ни структур, ни фактуры.

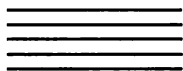
И уж если говорить о том, как *построена* «Лунная соната», то, вероятно, в первой части следует обратить внимание на непрерывное, безостановочное, словно застывшее в скорбном оцепенении движение триолей среднего голоса, на тяжелую поступь басов и почти неподвижную, с трудом выходящую за пределы одного звука мелодию. Во второй части, очевидно, надо подчеркнуть возникновение светлой, улыбчивой, но какой-то робкой танцевальности. А в финале — такую стремительность драматического потока музыки, которую не может остановить даже несколько раз возникающая лирическая мелодия. Она несется по волнам этого бурного потока и тонет в нем, не в силах спастись, отстоять себя...

Но этого будет мало, чтобы до конца ощутить силу и красоту бетховенской сонаты. Самый краткий рассказ о трагической любви великого композитора к его ветреной ученице графине Джульетте Гвиччарди даст слушателю несоизмеримо больше любого, самого тщательного разбора построения формы и фактуры «Лунной сонаты».

Познакомьтесь с биографией этой сонаты и вслушайтесь в нее не только своим слухом, но и всем своим сердцем! И может быть, вы услышите в ее первой части такую безмерную скорбь, какой раньше никогда не слышали; во второй части такую светлую и в то же время такую печальную улыбку, какой раньше и не замечали; и, наконец, в финале такое буйное стремление вырваться из оков страданий и печали, о котором можно сказать только словами самого Бетховена: «Я схвачу судьбу за глотку, совсем согнуть меня ей не удастся...»

Вы будете увлечены музыкой, заинтересованы ею, вы непременно ее полюбите. И в сознании вашем сохранится не только она сама, ее прекрасное звучание, но и облик ее великого создателя, и та странничка живой души, не будь которой, может быть, и не родилось бы одно из лучших творений мирового искусства...

*Глава
вторая*



Чувство аудитории

В своей увлекательной книге «Размышления хирурга» профессор С. С. Юдин сопоставляет лекции медика-учителя с выступлениями артиста на сцене. Его острые наблюдения одинаково полезны и вра-

чу, и артисту. Полагаю, что не меньше оснований есть для сопоставления артиста-чтеца с лектором-пропагандистом. Поэтому начну эту главу не с музыки, а с искусства художественного слова.

Вот какой факт приводит один из крупнейших наших мастеров этого искусства Сурен Кочарян в своей интереснейшей книге «В поисках живого слова»:

«Однажды случилось так, что предварительно объявленный мой концерт совпал с предвыборными днями в Верховный Совет. Дирекция клуба гостеприимно, широко и бесплатно распахнула двери перед избирателями своего района. В до отказа полном зале наряду со взрослыми было очень много детей, пришедших сюда с родными. Не менее того было младенцев на руках у кормящих матерей. В афише значилось: «Из цикла «Сокровища мировой литературы» — Шота Руставели. «Витязь в тигровой шкуре».

Было бы бессмысленно в данной аудитории исполнять такую сложную композицию в нелегком для непосредственного восприятия поэтическом размере — шестнадцатистопном «шаири». Но как руководство клуба, так и «ходоки» из зала из внимания и уважения к аудитории настаивали на том, чтобы «не делать замены и исполнять именно то, что было объявлено!».

Исполнять — бессмысленно: подавляющее большинство сперва не поймет, заскучает, а потом сорвет концерт, не дав дочитать его. Не исполнять — невозможно, ибо иной раз невозможно бывает доказать, что вынужденная замена продиктована интересами аудитории, а не прихотью и капризом исполнителя.

И я отважился прочесть весь концерт. Слушали внимательно, аплодировали и... просили: «Расскажите еще что-нибудь!» Как же мне удалось овладеть вниманием аудитории? Я позволил себе пересказать всю поэму, как увлекательную сказку в прозе, в присущей сказочникам манере, не пропустив, однако, ничего из фабулы и свободно комментируя и разъясняя наиболее сложные места. Иными словами, я поступил так, как поступают многие авторы, поставившие себе целью донести до читателя то или иное произведение в более доступной форме. С детьми я общался, как со взрослыми, они приутихли, захваченные интересом разворачивавшихся событий, взрослые восприняли эту форму как должное и слушали не менее внимательно. Руководство клуба было довольно: «Мы же говорили, что все будет хорошо!» И одному Богу и мне, грешному, было известно, какого напряжения мне стоило это «хорошо»...»¹

Далее Кочарян пишет, что он «далек от мысли считать нормальными подобные вольности», что подобные «единичные случаи мож-

¹Кочарян С. В поисках живого слова. — М., 1960. — С. 71.

но оправдать лишь в той мере, в какой оправданны частичные разрушения во время пожара, во имя спасения целого».

И все же я привел этот эпизод из концертной жизни Кочаряна как блестящий пример талантливой артистической находчивости. И особо я хотел бы подчеркнуть при этом, что основную свою задачу Кочарян увидел в том, чтобы «овладеть вниманием аудитории», и обратился для этого к форме «увлекательной сказки».

Рассказ Сурена Кочаряна очень поучителен. Ведь можно десять раз войти в одну и ту же аудиторию, скажем, в одну и ту же школу, в один и тот же класс, к одним и тем же ребятам и десять раз оказаться перед разными аудиториями.

В первый раз неизбежно придется предстать перед своими слушателями в качестве неизвестного им человека, которого они сперва обязательно будут внимательно разглядывать, изучать его рост, прическу, одежду, всю фигуру, будут прислушиваться не столько к тому, что он им говорит, сколько к тому, как звучит его голос, какова его манера разговаривать...

Эти минуты первого знакомства очень важны — они часто решают судьбу всей встречи, всей беседы, всей лекции (не говоря уже о будущих встречах, если они предполагаются). Именно в эти минуты юные слушатели решают для себя очень важный вопрос: кто к ним пришел и как им следует к нему отнестись? Вот почему никакая деталь не может рассматриваться как мелкая, незаметная, когда мы идем к детям. Важно все — и как мы одеты, и как мы причесаны, и какая у нас походка. Учитель, лектор, пионервожатый, одетый и причесанный аккуратно, красиво, но не вычурно,двигающийся и жестикулирующий свободно, но не развязно, говорящий достаточно громко и четко, но не крикливо, уже одним своим видом и поведением снимает множество «сложных проблем», неизбежно возникающих при первой встрече с детьми.

И вряд ли можно сказать, какой возраст оказывается здесь труднее. Младшие более непосредственны в своей реакции, старшие сдержаннее, но более критичны. Чем слушатели младше, тем откровеннее и дольше будет проходить это молчаливое знакомство. Впрочем, иногда и не такое уж молчаливое — кое-кто, может быть, станет даже обмениваться своими впечатлениями с соседом. Чем слушатели старше, тем вероятнее можно ждать от них иронического отношения к любому нашему промаху и желания поставить нас в трудное положение каким-нибудь «каверзным» вопросом.

Как начинать разговор, надо каждый раз решать самому, в зависимости от многих обстоятельств, которые иногда приходится взвешивать и оценивать за считанные секунды. Я всегда кажусь себе в эти секунды шахматистом, который оказался в цейтноте, еще не успев начать партию.

Однако я знаю наверняка: как бы шумно ни было в аудитории, ни в коем случае нельзя пытаться установить тишину и спокойствие при помощи трафаретных и, увы, ставших привычными в устах многих учителей и пионервожатых окриков: «Тише, ребята!», «Ну, хватит разговаривать!», «Прекратите шум!» и т. п. По-моему, это лучший способ отдалить момент наступления тишины и наверняка вызвать к себе неприязнь своих слушателей.

Как-то, войдя в школьный зал, где собрались учащиеся младших классов, я услышал реплику, неожиданно довольно громко вырвавшуюся у кого-то из моих малолетних слушателей:

— Ну и длинный!..

Вокруг раздалось хихиканье. Я заметил пронзительно-испуганный взгляд классной руководительницы, готовой, казалось, наброситься на своего провинившегося питомца. Я почувствовал, что должен опередить ее.

— Ты книжки Сергея Михалкова читал?..

— Читал, — тихо ответил «провинившийся», не понимая, конечно, что кроется за моим вопросом, таким же неожиданным, как и его реплика.

— А самого Михалкова когда-нибудь видел? — «Провинившийся» отрицательно покачал головой.

— Ну, так вот: он такого же роста, как и я. И очень давно, когда никого из вас еще на свете не было, а родители ваши были такие вот, какие вы сейчас, он сказал мне: «Знаешь, я пишу книжку про таких, как мы с тобой». Как ты думаешь, про какую это книжку он тогда сказал?

Имя дяди Степы, не задумываясь, произнесли нестройным хором почти все, кто сидел в зале.

— Ну конечно, про дядю Степу! Интересно, правда? — Ребята весело и дружно согласились.

— Только вот что запомните, ребята: про все, что растет, тянется кверху или построено в высоту, говорят не «длинный», а «высокий». Мачта на корабле — высокая, дерево — высокое, дом — высокий. Дорога, река, коридор, линейка — вот это все уже может быть длинным. Человек бывает высоким, но не длинным. Вот я, например, очень высокий. А если ты меня назвал длинным, какой же ты тогда рядом со мной? «Короткий» получается?..

Смехом закончилась эта совершенно непредвиденная прелюдия к беседе о музыке. Этот смех окончательно закрепил наш контакт с аудиторией. Теперь можно было начинать разговор о музыке. Но конечно, неожиданно вторгшийся образ дяди Степы сделал свое дело, беседа пошла совсем не по тому пути, по какому я думал вести ее, идя в школу.

Такого рода неожиданности могут возникнуть всегда, в любой аудитории, в любой момент. Предвидеть их, разумеется, нельзя, но готовым к ним надо быть постоянно.

Вот типичный пример того, как годами выработанное «чувство аудитории» помогло одному из очень опытных наших лекторов — Р. В. Глезер — найти верный выход из трудного положения, в котором она как-то оказалась. Вот как она сама об этом пишет:

«1971 год. Москва. Общеобразовательная школа, в которой много лет Московская филармония проводит лекции-концерты. В основном V—VIII классы.

Лекция-концерт «С. В. Рахманинов». Выхожу на эстраду. Здоровуюсь. Говорю: «Сегодня я вам расскажу, ребята, о жизни и творчестве великого русского композитора Сергея Рахманинова...» (Шум, голоса: «У-у...») «...Очень серьезная музыка...» Один шаловливый, но с симпатичной рожицей мальчишка говорит соседям: «Ух, и надоело...»

«Скажи мне, пожалуйста, тебе не нравится музыка Рахманинова?» — обращаюсь я к смельчаку. «Не нравится», — отвечает он. Вокруг все начинают его срамить и одергивать: «Юрка, прекрати!..»

«Не надо останавливать Юру, — говорю я. — Сейчас будет такой уговор: я расскажу, за что люблю музыку Рахманинова, что в ней так дорого всем, кто любит русскую музыку, русскую природу. А Юра расскажет, за что он не любит Рахманинова, что ему не нравится в этой музыке. Хорошо? Ну, Юра, рассказывай нам...»

Юра притих и говорит: «Сначала Вы расскажите». — «Хорошо, только тогда уж послушай внимательно и мой рассказ, и музыку и не мешай другим».

В зале тишина. Начинаю беседу с Прелюдии *dis-moll* и Этюдкартины *B-dur*. Затем стараюсь, как могу, рассказать о детстве, годах учения и последних годах жизни Рахманинова. Исполняется сцена из «Алеко», пьесы в транскрипции для виолончели, фортепианные пьесы, романсы, полька...

Слушают очень внимательно, восторженно аплодируют.

«Ну, Юра, теперь твоя очередь!» Молчание. Юра встает (вначале свои реплики он отпускал сидя): «Простите, мне очень стыдно, но я ничего не знал о Рахманинове... Мне очень понравилась музыка Рахманинова... Извините...»¹

Вот уж воистину: «Только музыка порождает музыкальное чувство».

Как дорого даются нам такие минуты и часы, но сколько радости они приносят!

Однако бывают трудности и другого рода, справиться с которыми иногда очень нелегко.

¹Из письма Р. В. Глезера автору этой книги.

Пожалуй, наибольшую трудность я сам испытал, когда обнаружил, что передо мной сидят школьники разных возрастов, чуть ли ни от первого класса до десятого. Такую смешанную по возрасту аудиторию я до сих пор считаю самой трудной и страшно мучаюсь, когда мне приходится выступать именно перед такой аудиторией.

Какие только приемы я тут ни применял! Часто пользовался тем, что младшие ребята, как правило, хоть и скорее устают, но сидят спокойнее. Поэтому основное внимание, особенно поначалу, сосредоточивал на старших, чтобы у них не создалось впечатление, что вся наша встреча-беседа будет ориентирована на младшей. Если бы у них хоть на мгновение возникла такая мысль — все было бы потеряно: установить с ними внутреннюю связь уже не удалось бы.

Начинал я и сейчас обычно начинаю разговор в такой аудитории, прямо и обнаженно говоря о том, как трудно о чем-нибудь рассказывать, когда в классе сидят и ребятишки, едва переступившие школьный порог, и совсем уже взрослые люди, готовящиеся к выпускным экзаменам. Я предлагаю и тем и другим представить себе, какой разговор мог бы получиться в такой аудитории, скажем, по математике. Вот начал бы я сейчас, глядя на последние ряды, где сидят десятиклассники, рассказывать о том, как выяснить, сколько будет, если к двум прибавить три, а потом, «спохватившись», обратился бы к малышам в первых рядах и стал бы выяснять их знания по части бинорма Ньютона. Старшие, пожалуй, сразу же убежали бы из зала, а младшие если бы и остались на своих местах, то только от испуга перед непонятными и такими страшными терминами. Словом, пытаюсь сделать так, чтобы и младшие и старшие хоть на минуту почувствовали себя на моем месте. Обычно это хорошо понимают и те и другие, и, как мне кажется, у них появляется интерес не только и, может быть, даже не столько к тому, о чем я собираюсь с ними говорить, сколько к тому, как я выйду из своего трудного положения. Это и становится тем «ключом» к аудитории, которым остается толково воспользоваться.

Затем я, как правило, обращаюсь к старшим, рассказываю им о чем-нибудь очень серьезном и увлекательном и играю что-то тоже очень серьезное, настоящее, глубокое — Баха или Бетховена... Убедившись, что я веду разговор с ними без всяких «скидок», действительно как со взрослыми людьми (а иначе с ребятами — даже маленькими — вообще разговаривать нельзя!), мои старшие слушатели затем спокойно пережидают, пока я говорю с младшими о чем-то, конечно, более простом и играю специально для них («за то, что так хорошо слушали то, что я говорил и играл старшим») что-то попроще, полегче.

Впрочем, понятия «проще», «легче» на каждом шагу оказываются очень и очень относительными. В этом смысле весьма поучительны

приведенные выше слова Кочаряна о том, что он нашел такую форму изложения «Витязя в тигровой шкуре», которая оказалась одинаково увлекательной и для детей, и для взрослых. Я часто замечал, что даже такие сложные, богатые по содержанию произведения, как «Лунная соната» или «Маленькие органные прелюдии и фуги» Баха, великолепно слушают ребята самых разных возрастов (как, кстати, и взрослые самых разных уровней культурной подготовки). Конечно, глубина восприятия бывает при этом очень различна. Каждый, если можно так сказать, отбирает и впитывает в себя то, что на данной ступени его развития ему доступно.

Иногда такого рода беседы в смешанной аудитории получались у меня более или менее удачны, но все же они носят, я бы сказал, компромиссный характер, и — готов повторить это еще раз — я их боюсь, не люблю и стараюсь избегать. После таких бесед у меня всегда остается на душе тяжелый осадок, сознание, что я чего-то недодал и младшим и старшим. Я уже не говорю о той усталости, которую после этих бесед испытываю: ведь тут надо быть все время на чеку, моментально замечать возникший очаг скуки или безразличия и немедленно переключать разговор, причем делать это так, словно такое переключение было заранее запланировано.

Несколько лет тому назад в одном пионерско-комсомольском лагере, очутившись перед невероятно пестрой по возрасту аудиторией, я попробовал провести некий эксперимент. Я обратился к старшим (это были десятиклассники) с такими примерно словами:

— Скоро вы окончите школу и, независимо от того, станете ли студентами вузов, начнете ли работать в городе и деревне, многие из вас будут летом в лагерях, а может быть, и зимой в школах работать пионервожатыми, такими же, как ваши сегодняшние вожатые, сидящие здесь вместе с нами. Пионервожатый — должность замечательная, увлекательная, но — скрывать нечего — очень нелегкая. Нелегкая прежде всего потому, что все ребята в отряде разные, интересы у всех тоже разные и вопросы, на которые они ищут ответа, тоже очень разные. А к кому же, как не к своему вожатому, им обращаться, у кого же, как не у своего вожатого, спросить? И получается, что пионервожатому приходится зимой помогать всем школьным учителям, а летом и того больше — заменять всех учителей, вместе взятых. Никто, конечно, не станет требовать от вожатого, чтобы он был специалистом по всем школьным предметам, но он обязательно должен быть разносторонне развитым человеком, способным если не ответить на все вопросы своих любознательных подопечных, то во всяком случае помочь им, подсказать, где они могут найти ответ на тот или иной интересующий их сложный вопрос.

А есть две области, в которых пионервожатый обязательно должен достаточно хорошо разбираться уже по той причине, что неза-

висимо от его профессии обе эти области должны входить в жизнь воспитателя. Области эти — физическая культура и художественная культура. О первой из них мы с вами сейчас говорить не будем, а вот на культуру художественную, в частности на музыку, я хочу обратить ваше внимание.

Почти наверняка вам придется хоть изредка беседовать с ребятами об искусстве. С литературой, я уверен, вы справитесь без труда: все вы много читали и, несомненно, размышляли о прочитанном. С изобразительным искусством — особенно с живописью — тоже, в общем, справитесь, хотя тут, вероятно, вам уж потруднее будет. А вот с музыкой, я думаю, будет особенно трудно. Ну, песни-то вы, конечно, хорошо знаете. Но хорошо ли знаете такие великие богатства музыкального искусства, как творения Баха, Бетховена, Моцарта, Шуберта, Грига, Глинки, Чайковского, Мусоргского, Прокофьева, Шостаковича и других великих музыкантов, и сумеете ли рассказать о них своим воспитанникам?

Сейчас я расскажу младшим ребятам сперва о Бетховене, а потом о Дунаевском. А вы представьте себя в роли вожатых и, слушая меня, постарайтесь сохранить в копилке своей памяти все, что вам покажется особенно интересным и полезным.

Поверьте мне — когда-нибудь вам это очень пригодится! И имейте в виду: я буду задавать вопросы и нашим младшим слушателям, и вам — будущим их вожатым!

После этого я уже спокойно начал рассказ о великом Бетховене. О том, какой гигантской силой воли и силой духа обладал он, победивший свой тяжелый недуг — глухоту. О том, как с молодых лет увлечен был революционными идеями свободы и братства людей. О том, как он, по собственным его словам, не знавший ни одного дня радости, дал человечеству своим творчеством море радости. О том, наконец, как эта радость отражалась даже в небольших его сочинениях, в такой, например, детской пьеске, как «Веселая. Грустная».

Эта фортепианная пьеса была прослушана с интересом не только младшими, но и старшими. Они помогали мне своими ответами, когда я хотел прояснить бетховенский замысел, требовавший исполнения этой музыки в таком порядке: сперва «Веселая», потом «Грустная», а за ней снова повторение «Веселой».

Вслед за этим, имея в виду прежде всего уже старших и в подтверждение того, что Бетховен воспринимал жизнь глубоко, во всей ее сложности, и потому умел не только радоваться, но и страдать, я сыграл первую часть «Лунной сонаты». И в те минуты, когда звучала эта бездонно-глубокая музыка, мне показалось, я даже просто уверен в этом, что младшие мои слушатели сравнялись со старшими, выросли, стали умнее и добрее.

А потом — «Песня о веселом ветре» Дунаевского. Старшие пели, младшие подпевали что могли и как могли. Спор «в лагере младших», который я вызвал без всякого труда: одни говорили, что это песня, другие утверждали, что марш, — мне помогли разрешить старшие. Когда пришли к общему решению, что это песня-марш, снова ее исполнили, а потом разобрались еще в нескольких песнях.

А в заключение, словно в подтверждение истины, что интересное для детей, как правило, интересно и для взрослых, воспитатели и настоящие (!) пионервожатые, а не только «будущие» вожатые вместе с младшими ребятами увлеченно три (!) раза пропели песенку для малышей, которую я незадолго до того сочинил на стихи В. Викторова, «Зачем нам выстроили дом?». Младшей частью хора дирижировали по моей просьбе старшеклассники, в какой-то мере, как мне показалось, к концу нашей встречи почувствовавшие себя действительно немножко вожатыми...

Не только разговор на тему «Пионеры — вожатые», но сама музыка, прежде всего Бетховен, помогли мне тогда объединить аудиторию. Этот прием я пробовал еще несколько раз, и обычно он давал неплохие результаты.

С невероятными трудностями столкнулся я, когда пришел впервые в жизни к незрячим детям. Известно, что у незрячих (особенно от рождения) детей вырабатываются тончайшее осязание и острейший слух. Незрячим детям, как правило, свойственна музыкальность. В московской спецшколе-интернате, куда я пришел, был отличный хор — один из лучших школьных хоров, какие мне когда-либо приходилось слышать; многие ребята учились игре на различных музыкальных инструментах.

Наша встреча началась с выступления хора. Ребята превосходно спели довольно большую программу, включающую такие сложные произведения, как виртуозно ими спетая «Попутная» Глинки. Настала моя очередь. Я очень волновался, боясь, что не смогу попасть на «нужную волну». Волнение возросло в первые же секунды, когда я внезапно понял (раньше я как-то не думал об этом), что не должен пользоваться ни образами, ни понятиями, ни даже отдельными словами, связанными со зрительными представлениями. Не имею права произносить привычные обороты, даже не связанные в нашей разговорной речи со зрительными образами, вроде «посмотрите, какое совпадение» или «вы видите, как интересно получилось?!» и т. п.

Я вдруг ощутил невероятную скованность языка и, что еще хуже, скованность образного мышления. Прошло, вероятно, не меньше десяти—пятнадцати минут, прежде чем я освоился с необычностью своего положения, успокоился и почувствовал, что мое волнение достигло, наконец, той естественной нормы, которую испытываешь при каждом публичном выступлении.



Д. Б. Кабалевский в музыкальной школе-интернате им. Р. М. Глиэра. Ташкент, 1963 г. *Фото С. П. Погосова*

Но окончательно легко и свободно я почувствовал себя лишь к самому концу нашей встречи, когда вопросы ребят переросли в оживленный диспут о легкой и серьезной музыке, в котором они обнаружили высокий уровень своих музыкальных интересов, показали, что умеют не только слушать и по-настоящему слышать музыку, но и серьезно размышлять о ней.

Следующий раз я шел к этим ребятам смело, ничего не боясь, напротив, с каким-то особенно радостным чувством — они душевно так раскрылись передо мной, как это бывает далеко не во всякой юной аудитории.

Совсем особого рода неожиданная трудность подстерегала меня однажды в школе-интернате, где я встретился с ребяташками из младших классов. Поначалу все шло гладко, привычно. Сперва я «выпытывал» у ребят, какую музыку они знают, какую любят, за что любят, что могут рассказать об этой музыке. Словом, всеми силами старался возбудить в детях интерес к непривычному, видимо, для них разговору о музыке, оживить их несколько хмурое, сдержанное настроение. Потом стали петь знакомые им песни, в том числе «Наш край» — песню, которая вот уже более четверти века служит мне добрую службу: через несколько лет после написания этой песни я почти не встречал ребят, которые ее не знали бы и не пели. Но и сегодня часто встречаюсь с тем, что они не знают, кто эту песню сочинил. И когда выясняется, что перед ними стоит, разговаривает с ними и вместе с ними поет, аккомпанирует им на фортепиано или дирижирует ими тот самый человек — композитор, который сочинил эту знакомую им музыку, — отношения мои с аудиторией молниеносно становятся очень простыми и, не боюсь сказать этого, сердечными.



Дождь и лужа
за окном,
Снег и стужа
за окном,
Мяч футбольный
за окном,
Ветер вольный
за окном.
Зачем, зачем
нам выстроили дом?

Чтоб все, чтоб все
осталось за окном?
Дождь и лужа
за окном,
Снег и стужа
за окном,
Мяч футбольный
за окном,
Ветер вольный
за окном.

Но вот пришло, как обычно, время показать и спеть с ребятами «что-нибудь новое». Я принес с собой несколько песен из цикла «Разговор с кактусом» на слова В. Викторова и начал с песни, которую только что упоминал, — «Зачем нам выстроили дом?». Начал читать стихи.

Вдруг передо мной ясно встала следующая фраза: «А мама довольна...» И в тот же момент я вспомнил, о чем меня предупреждали, когда мы ехали в этот интернат: там за редчайшим исключением живут круглые сироты, нет у них ни пап, ни мам...

Что же делать? Я на секунду замолчал, посмотрел в развеселившиеся лица моих маленьких слушателей и увидел стоящих у стены двух пожилых нянь... Милые, как они меня выручили! Но как я жестоко, хоть и шутливо «наказал» их: проглотив паузу, которую, возможно, никто, кроме меня, и не заметил, я, с хитрой улыбкой поглядывая на нянь, продолжил чтение стихов:

А няни довольны:
Все за окном!
Вот для чего
нам построили дом!

Весело смеялись и дети, и няни. Смеялся и я, радуясь тому, как мне удалось избежать чудовищной бестактности, которая неизбежно получилась бы, если бы я прочитал стихи так, как они написаны: «А мама довольна...»

Несколько лет спустя я прочитал книгу Сурена Кочаряна, отрывок из которой уже приводил в начале этой главы. Сейчас я хочу снова вспомнить эту книгу, пронизанную чувством глубокой любви

к искусству и к человеку. В ней я нашел эпизод, почти буквально совпадающий с тем, о котором я только что рассказал. Вот он: «В одной из московских больниц, где обширный коридор был превращен в зрительный зал, царило веселое оживление на исполнении «Шахразады», слышался частый смех, одобрительно переглядывались и шепотом перекидывались репликами, словом, все шло, как и было задумано организаторами этого вида отдыха. Читал я легко и с удовольствием, счастливый от радости видеть просветленные глаза и улыбки на изможденных от недугов лицах.

Но вот я на подступах к афористически острой и саркастически едкой фразе: «Э, господин мой, разве не знаешь, коли больного несут в больницу, его убьют там и в тот же самый день». Еще читаю первую половину диалога: «Чего же ты не пошел в больницу?» — я уже обязан был предусмотреть неуместность такого ответа в данной аудитории. И на ходу перестроил текст, придав ему совсем иное назначение: «Э, господин мой, разве ты не знаешь, легко ли бедняку попасть в больницу?»¹

Как видите, артист, читающий взрослым слушателям классическое произведение литературы, и музыкант, беседующий о музыке с маленькими ребятами, могут оказаться в одинаково трудном положении. И любопытно, что независимо друг от друга оба нашли принципиально одинаковый путь преодоления этой трудности.

В сущности, в этом нет ничего удивительного: каждый, кто выходит перед аудиторией для того, чтобы рассказать ей о чем-либо, несомненно уподобляется в каком-то смысле актеру, выступающему с театральными подмостков перед зрительным залом. Только актеру, пожалуй, легче: ему помогают партнеры, грим и костюм, декорации и музыка, а главное — авторский текст, готовая роль. А кто помогает лектору-оратору? Кафедра, графин со стаканом да микрофон... На таких помощников особенно не положишься...

Я на своем собственном нелегком опыте понял, что, если мои слушатели недостаточно внимательно слушают меня и тем более если они перешептываются или просто смотрят по сторонам, виноват я. Никто больше! Только я сам! Или я перетянул беседу, и ребята устали. Или я не учел уровня их знаний и подготовки, и что-то оказалось недоступным их пониманию. Или я неудачно подобрал музыку. Или просто скучно веду с ними разговор. Таких «или» каждый раз перед нами возникает великое множество, и далеко не всегда удается все их избежать. Но сваливать бесконечную неудачу на аудиторию никогда нельзя. Аудиторий бесконечно много, все они разные, но к каждой из них есть свой «ключ».

¹ Кочарян С. В поисках живого слова. — М., 1960. — С. 71.

Обязательно есть! К сожалению, не всегда удается точно подобрать его. Слишком глубоко он бывает иногда запрятан.

Я вспоминаю свои неудачи, промахи и ошибки, число которых было достаточно велико. И в каждом случае, к сожалению, когда это было уже поздно, я понимал, что вина была моя.

Один из таких промахов я всегда вспоминаю с особым волнением. К счастью, он не только не привел к полному поражению, но даже превратился в одну из самых счастливых моих встреч с ребятами.

Это было в тяжелейшую пору Великой Отечественной войны, в декабре 1941 г. В эти зимние месяцы вместе с другими руководителями Союза композиторов я был эвакуирован в Свердловск. Три месяца, проведенные там, я в качестве инструктора обкома комсомола по работе с молодежью устраивал и сам проводил беседы-концерты с молодежью, преимущественно с учащимися производственно-технических училищ. В Свердловск было тогда эвакуировано множество «ремесленников», как их тогда называли, из оккупированных фашистами городов. Очень многие из них оказались на Урале без родителей, даже не зная, где находятся их отцы и матери, живы ли, а зачастую, увы, зная, что они погибли.

Первая моя встреча с этими ребятами состоялась на Уралмаше, где многие из них учились и работали. В большую комнату их набралось так много, что сидели не только на скамейках и подоконниках, но и на полу, почти вплотную к стоявшему сбоку плохонькому пианино. Ребята шли сюда прямо с работы — промерзшие, полуголые, в промасленной рабочей одежде, усталые и хмурые. Думаю, что пришли они на нашу встречу не столько из интереса к музыке, сколько по выработанной привычке к дисциплине: сказали им, что надо быть на такой-то встрече, — они и пришли.

Мне никогда еще не приходилось встречаться с такой аудиторией, и я растерялся. Драматические сводки с фронтов, сумрачные ребята, почти дети, мужественно вставшие в один ряд со старыми рабочими и изготовлявшие пушки и танки, жестокая зима и отчаянная нехватка пищи, нелегкие условия собственной жизни и работы — все это перемешалось, и я почувствовал себя так, словно должен поднять тяжесть, которая мне совершенно не под силу.

Я стал говорить какие-то вялые слова о том, что музыка всегда помогала солдатам на войне, как песню любили революционеры, как она вместе с ними боролась за свободу. Рассказал о том, как любил музыку Ленин, как не мог обходиться без нее даже в самые трудные минуты своей жизни... И с каждым словом меня все острее пронизывала мысль о том, что сейчас этим ребятам, на чьи неокрепшие еще плечи жизнь взвалила такой непомерный груз, который и не всякому взрослому было бы легко выдержать, сейчас им все эти в

общем-то верные, правильные слова совсем не нужны. Если они и не начали шуметь и переговариваться, то только лишь потому, что, видимо, слишком устали.

Я почувствовал, что они не слышат моих слов, что слова эти исчезают в какой-то пустоте, полностью проходя мимо тех, к кому они обращены. Мне стало очень страшно. Зачем я мучаю этих хороших ребят, которым и без того трудно?!

И внезапно возникло решение: остановив самого себя почти на полуслове, я повернулся к сидевшим около пианино виолончелисту Александру Стогорскому и пианистке Наталии Балк и быстро перелистал захваченные ими на эту встречу ноты.

— Начните с этого, — я вынул «Мелодию» Глюка. Мои друзья-музыканты удивились.

— Может быть, лучше это? — Стогорский взял в руки ноты танцевальной пьесы современного автора.

— Ни в коем случае! Только «Мелодию» Глюка!..

Ребятам я сказал всего лишь пять слов: «Вы сейчас услышите прекрасную музыку»...

Потом уже, вспоминая этот необычный концерт, Стогорский говорил мне: «Я не помню, чтобы когда-либо в своей жизни испытывал такое же вдохновение, как тогда, в Свердловске, перед этими удивительными ребятами...»

С первыми же звуками божественной глюковской мелодии начало совершаться чудо. Чудо перерождения человека под влиянием музыки. Ребята словно оживали, распрямлялись, поднимали головы и, самое главное, менялись их лица, их глаза. В суровую жизнь этих ребят входило что-то совсем для них новое, во всяком случае в ту пору необычное и неожиданное. Оно, это новое, было светлым, прекрасным и добрым. Вот чего как раз не хватало сейчас ребятам, хотя они, вероятно, и не осознавали этого. Сидящая на полу неподалеку от меня девушка, даже не пытаясь скрыть этого, тихо заплакала. Сидевший рядом с ней парнишка удивленно посмотрел на нее, отвернулся, и у самого по щекам поползли слезы...

Музыка кончилась. Ни одного звука, ни одного слова, ни одного хлопка... А потом кто-то из ребят тихо, но очень внятно сказал:

— А еще раз можно? — И дивная музыка вновь зазвучала, став как будто еще светлее, нежнее и ласковее...

Вот теперь, когда уже во второй раз Наталия Балк сняла руки с клавиатуры, а Александр Стогорский опустил смычок, раздались такие громкие аплодисменты, словно это был по крайней мере Малый зал Московской консерватории, а не тускло освещенная клубная комната Уралмашзавода военных лет. Музыка свершила свое чудо. Началось то, чего я меньше всего ожидал, но о чем больше всего мечтал: ребята заулыбались, стали смеяться, пересаживаться с места

на место, разговаривать и просить играть еще. И пошло множество всяких вопросов, как на обычной встрече со школьниками.

Пора было заканчивать, но ребятам, видимо, не хотелось расходиться. Узнав, что я сочинил музыку к кинокомедии «Антон Иванович сердится», которая только что вышла на экран, ребята, часть которых уже ухитрились посмотреть эту картину, просили меня рассказать о ней и исполнить какую-нибудь музыку. «Весенний вальс» Симочки пришлось сыграть дважды. Атмосфера была уже совершенно непохожая на ту, в которой началась эта такая для меня необычная встреча.

Очень многому научила она меня. Прежде всего ничуть не разувверившись в огромной роли, которую играет в общении с аудиторией слово о музыке, я понял, что не всегда слово должно предшествовать музыке, хотя, как правило, это должно быть именно так. Впоследствии я иногда начинал встречу со слушателями с того, что безмолвно подходил к фортепиано и играл какую-нибудь пьесу — небольшую, но очень серьезную по настроению, сосредоточенную. В маленьком помещении, перед небольшой аудиторией это обычно получалось хорошо. Перед большой — вряд ли получилось бы, и я никогда не рисковал делать это.

В случае же с «ремесленниками» моя ошибка заключалась в том, что я, не имея еще в то время достаточного опыта, не учел особых условий встречи и состава аудитории. Не учел чрезвычайности времени, когда эта встреча проходила, и чрезвычайности обстоятельств, в которых тогда жили, учились и работали мои юные слушатели. К счастью, я все-таки почувствовал это и вовремя передал слово самой музыке.

Но, очевидно, самое важное тогда заключалось в том, что музыка оказалась именно той, какая была нужна. Выбрав «Мелодию» Глюка, я действовал тогда чисто интуитивно: хотел, чтобы тихая, светло-печальная, медленная музыка как-то «приласкала» ребят. И только потом, гораздо позже, я понял, что есть в музыке одно удивительное свойство, которое дает нам полное право говорить, что она может быть — и действительно часто бывает — верным и добрым другом человека.

Но вот как неожиданно свойство это себя проявляет. Если мне очень плохо, очень тяжело и подойдет ко мне друг — станет ли мне легче, если он начнет рассказывать веселые истории, будет стараться рассмешить меня? От такой «дружеской поддержки» в полное отчаяние прийти можно, жить не захочется.

А если в такую минуту расскажет мне мой друг о том, что и с ним когда-то такая же беда случилась и поэтому он хорошо понимает, сочувствует мне и вместе со мной страдает, — мне сразу легче станет. И особенно оттого, что друг мой — я-то это знаю — беду

свою одолел, осилил свое горе. Значит, и я смогу осилить. Он словно бы принял на себя часть моего горя. Словно в прямом смысле получается, как в народе говорят: «разделил с ним его горе», или, как удивительно мудро говорила Мусоргскому его старая няня, подметив глубокий смысл народного речения: «Горе можно только «раз-МЫкать», а «разЪЯкать» никак нельзя...»

Вот музыка и обладает этой замечательной способностью становиться настоящим другом, умеющим не только радоваться вместе с нами, но и разделить наше горе, взять часть его на себя.

Композиторы прошлого и настоящего умело пользовались этим удивительным свойством, особенно наглядно проявляющим себя в музыкальном театре. Вспомним хотя бы заключительную сцену в «Риголетто», где Верди во много крат углубляет страдания несчастного горбуна, оказавшегося убийцей своей дочери, заставляя в эти минуты за сценой звучать цинично-легкомысленную, веселую песенку Герцога. Или обратный пример, когда скорбная, но высветленная изнутри музыка Прокофьева в большой мере примиряет нас со смертью Джульетты.

Вот также, я думаю, «Мелодия» Глюка, согрев своим ласковым, хоть и печальным светом ребят на Уралмаше, взяла на себя добрую половину их невеселых дум и чувств.

Вспоминаю я с досадой и о других своих ошибках, избежать которых было бы, кажется, так просто... Но, увы, «простым» это становится лишь потом, бессонной ночью, когда мучаешься, негодуешь и удивляешься, что не сообразил вовремя.

Во время беседы с не слишком взрослыми школьниками в Колонном зале Дома союзов (это было одно из первых наших «Пионерских музыкальных собраний»)¹ я увидел, как с балкона одна за другой летят вниз какие-то бумажки. Посмотрел вверх и увидел: две девочки деловито мастерят бумажных птичек и пускают их на головы слушателей, сидящих в партере. Неожиданно для самого себя я замолк посреди недоговоренной фразы и стал пристально смотреть на этих девочек. Они же, сразу заметив это, сделали вид, что более внимательных слушателей в зале нет. Но было уже поздно: весь зал, уловив мой взгляд и почуяв что-то «неладное», повернул головы туда же, куда смотрел и я.

Внимание тысячи ребят было разрушено, разрушено не этими

¹ «Пионерские музыкальные собрания» — беседы-концерты для учащихся VI—VIII классов — проводились по инициативе Союза композиторов СССР с 1968 г.

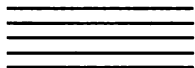
девочками, а мною. И даже дважды мною. Во-первых, только я виноват в том, что хотя бы двух моих слушателей не заинтересовало, не увлекло то, о чем я говорил, и они занялись «своими делами». Во-вторых, моя вина в том, что мне ни в коем случае не следовало обращать внимание на их баловство. Я должен был, сделав вид, что ничего не заметил, найти какой-то острый ход мысли, неожиданный поворот, резкую смену ритма речи, характера интонации. Да мало ли в нашем распоряжении всевозможных приемов, которыми удается внезапно (именно внезапно!) активизировать внимание слушателей, приковав его к себе. Такие приемы можно уподобить ментально действующей инъекции. Надо только быстро сообразить, куда и какой «укол» сделать!..

Пожалуй, самый простой и одновременно самый действенный из таких приемов — начать разговаривать «в упор», впрямую с тем (или с теми), кто так или иначе отвлекся и перестал слушать. Этот прием, как правило, действует безотказно и способен самого «неподатливого» слушателя включить в атмосферу общего внимания.

Да и вообще, если даже отвлечься от каких-либо отдельных ошибок и промахов, при любом разговоре с аудиторией я всегда стараюсь разговаривать не с «залом вообще», а, образно выражаясь, с отдельными слушателями, глядя им в глаза, находя с ними непосредственный человеческий контакт. И чем больше отдельных слушателей удастся включить в такой личный разговор, тем напряженнее становится внимание всей аудитории — возможно, оттого, что каждый ждет, что в любой момент я могу обратиться именно к нему.

Думаю, что в значительной мере этим объясняется та не требующая доказательств истина, что трудности ведения разговора тем большие, чем многочисленнее аудитория.

*Глава
третья*



Активность аудитории

Если вы хотите, чтобы ваши слушатели были активны, будьте активны сами; если вы хотите, чтобы они проявили интерес к музыке, ощущайте этот интерес всегда в самом себе; если вы хотите, чтобы они полюбили музыку, любовь должна жить в вашем собственном сердце; если вы хотите научить их размышлять о музыке, размышляйте вместе с ними, не подменяйте живого движения своей мысли чтением хорошо «отработанного» текста. Если вы хотите, чтобы ваши юные слушатели с охотой шли на ваши беседы и лекции, с нетерпе-

нием ждали их, вы сами должны очень любить их, они должны быть потребностью вашей души и вашего ума, независимо от того, входят они или не входят в круг ваших служебных обязанностей.

Но все это, разумеется, лишь общая предпосылка, в опоре на которую каждый ищет свои пути, свои методы и приемы активизации слушателей. Здесь все индивидуально: и состав аудитории, и форма общения с ней, и избранная тема, и, конечно, мы сами — каждый со своими убеждениями, со своими задачами, со своим опытом.

Не думаю поэтому, чтобы кому-нибудь удалось составить некий «свод» методов и приемов активизации слушателей, равно пригодных каждому при любых обстоятельствах. Поэтому самое большое, на что я сейчас решаюсь, — это поделиться своим опытом, рассказать о своих наблюдениях.

* * *

Прежде всего, о *вопросительной форме* построения речи как важнейшем элементе всякой беседы. Мне думается, что именно здесь в первую очередь надо искать различие между лекцией и беседой. Конечно, вопросительно построенная речь не редкость и в лекции, но если там она возможна, то в беседе она необходима. Даже самые сосредоточенно-активные слушатели лекции всегда остаются *слушателями*, в то время как слушатели беседы хоть в какой-то мере, но обязательно являются *собеседниками*.

Настоящая беседа, беседа в точном смысле этого слова, уже в замысле своем должна предусматривать возможность вопросов ведущего беседу и ответов слушателей, особенно когда речь идет о слушателях младшего и среднего возраста¹.

Приведу несколько примеров из бесед, помещенных во второй части этой книги.

В самом начале пятой беседы («О вальсе»), говоря о том, что «есть такая область искусства, которая без музыки не существует, просто без музыки не может жить!» — я сам не называю, что это за область, а обращаюсь с вопросом к ребятам: «Какое же это искусство?» Они, разумеется, сразу же отвечают: «Танец!», «Хореография!».

Задавая такой простой вопрос, я, конечно, был убежден в том, что он не вызовет никаких затруднений даже у самых младших из моих слушателей. Мне важно было другое: став участниками беседы буквально с первых ее минут, они уже ждут от меня вопросов и дальше. Чтобы не попасть впросак, начинают слушать с особым вниманием. Но этого могло бы и не случиться, будь первый вопрос потруднее. То, что на мой вопрос с легкостью смогли ответить бук-

¹ Я сейчас не имею в виду беседы на школьном уроке. Тема эта совершенно особая, и ей посвящена специальная глава.

вально все слушатели, сразу же вызвало у них доверие к самим себе, веру в собственные силы. Как это важно! Это едва ли не важнейшее условие увлеченности, заинтересованности — краеугольный камень всякого педагогического начинания.

На следующие вопросы ребята отвечали уже более энергично, с явным удовольствием, стараясь опередить своих товарищей.

Но чтобы интерес аудитории не притупился, не угас, вопросы постепенно надо усложнять, чередуя более сложные с более простыми. Так, в беседе «О вальсе» второй вопрос требовал уже определения, что речь идет не вообще о танце, а именно о вальсе. На этот вопрос ребята тоже ответили все сразу и точно.

Потом надо назвать имя композитора, «который так прославил Вальс, что даже люди, не имеющие о музыке почти никакого представления, вальсы этого композитора знают и любят». Здесь голоса разделились: одни называли Шопена, которого я и имел в виду, другие — Штрауса, что, в общем, конечно, ошибкой не было (рассчитывать на то, что их мысль пойдет от вальсов Шуберта сперва к Шопену, а потом уже к Штраусу, я, конечно, не мог).

Затем ребята, прослушав песню М. Блантера «В лесу прифронтовом», определили название песни и имя композитора. Это, как я и предполагал, затруднений не вызвало — песня очень популярна. Однако ребята, к сожалению, далеко не всегда могут назвать имя композитора и особенно автора стихов даже хорошо им известных песен. Так было и в данном случае: саму песню, ее название знали все; фамилию композитора называли уже немногие; спросить фамилию поэта я не решился, памятуя один курьезный эпизод, случившийся во время моей встречи с воспитанниками одной московской школы.

Пели мы с ними разные песни. Спели «Бухенвальдский набат», «Песню о веселом ветре», «Наш край»... Потом я, наиграв на фортепиано первые такты песни «Школьные годы», спросил, знают ли они эту музыку. Оказалось, что знают. Спели ее дружно и очень неплохо. Подпевали даже первоклассники, занимавшие, как им положено, первые ряды. Потом я решил спросить, знают ли ребята, кто сочинил эту песню. Автором музыки признали меня многие, но далеко не все. Когда же я попросил назвать имя поэта, чьи слова, кстати, ребятам очень нравятся, в зале воцарилось неловкое молчание. Ни один не мог назвать фамилию Долматовского. Я решил помочь и подсказал имя поэта — Евгений... Первым молниеносно и звонко проявил свою «эрудицию» кто-то из первого ряда: «Онегин!» Зал отсмеялся (громче всех смеялся сам «эрудит»). И тогда одна из старшеклассниц поправила: «Евтушенко...» Никто не улыбнулся...

Возвращаясь к рассказу про беседу «О вальсе», должен добавить, что значительная часть зала без труда узнала Вальс из «Маскарада» Хачатуряна, верно угадав и название сочинения, и имя его автора.

Но особенно большую активность и всегда порождаемую ею творческую направленность мышления ребята проявили в заключительной части беседы, когда надо было попытаться определить, к какой области музыки относится тот или иной из прозвучавших вальсов — к легкой или серьезной, а может быть, и к той и другой одновременно. Тут уже возникла беседа в самом прямом смысле этого слова...

Но, разумеется, далеко не каждая беседа по содержанию и типу своему требует и даже допускает такое количество вопросов, как беседы в сравнительно небольшой аудитории типа школьного зала, вроде беседы «О вальсе».

Вот, например, в третьей из приведенных в этой книге бесед я обратился к залу всего лишь один раз с одним только вопросом. Да и этот-то вопрос, признаюсь, возник неожиданно и для моих слушателей, и даже для меня самого. Зависело это не только от темы беседы, располагавшей юных слушателей, скорее, к вдумчивому слушанию, чем к оживленному обмену мнениями. Многое зависело и от общей атмосферы, от обстановки, от характера помещения. Одно дело — скромный, небольшой, освещенный дневным светом школьный зал, где шла беседа «О вальсе», иное дело — торжественный, сверкающий ослепительным светом хрустальных люстр и белого мрамора Колонный зал Дома союзов.

И тем не менее во время беседы наступил момент, когда я почувствовал, что напряжение в зале достигло той степени накала, когда ему необходимо дать какой-то выход, разрядить его. Когда я завершил рассказ о Шестой симфонии Чайковского и об Икаре, погибшем, едва ему удалось достичь солнца, я, никак не предполагая этого заранее, обратился к залу: «Как по-вашему, что дороже нам в этом мифе, что в нем важнее: полет Икара к солнцу или его падение и гибель?» Ни секунды не раздумывая, словно давно уже готовясь к этому вопросу, сотни голосов удовлетворенно, радостно выдохнули, почти крикнули: «Полет!»¹

Этот лаконичнейший диалог с залом стал своего рода кульминацией всей беседы, предшествовавшей исполнению Шестой симфонии. Сейчас я убежден в том, что он в значительной мере определил ту особо взволнованную атмосферу, в которой прошел этот вечер, — самый, по-моему, удачный из «Вечеров для юношества» за все годы их существования. И решающую роль сыграли здесь слушатели. Представьте себе на секунду, что мой вопрос остался бы без ответа!..

¹Идея сопоставления драматургии Шестой симфонии Чайковского с мифом об Икаре принадлежит И. Я. Рыжкину.

Но, разумеется, не только прямые вопросы, обращенные к аудитории, могут ее активизировать. Вопросы, не требующие прямых ответов и даже не предполагающие их, тоже играют в беседе очень важную роль.

Вот несколько примеров из той же беседы. После короткого вступления я первые же фразы, начинающие саму беседу, построил в форме вопросов:

— Что же такое настоящее, большое искусство? Что хотел Чайковский выразить в музыке своей «Патетической» симфонии? Что же это за музыка, которая отвечала настроениям народа-победителя, звучала в унисон со светлыми нашими мечтами, укрепляла силы хирурга перед наиболее трудными операциями и т. д. и т. п.?

Представьте себе, что все эти мысли были бы высказаны не в вопросительной форме или, пропустив эти фразы вообще, я стал бы просто излагать суть дела в обычной лекционно-статейной манере: «Настоящим, большим искусством мы называем...»; «Чайковский хотел выразить в музыке «Патетической» симфонии...» и т. д.

Внимание слушателей было бы, конечно, намного более вялым, пассивным. Им просто показалось бы, что я говорю об «общих вещах», о которых они как будто бы давно уже знают (хотя, вероятно, не все задумывались над ними достаточно глубоко), и им просто будет скучно и захочется, чтобы беседа закончилась поскорее.

Получилось бы в общем то, что получается на плохих уроках в школе: вместо того чтобы вместе с учителем, при его помощи, *размышлять* на ту или иную тему, учащиеся получают от учителя изложенные в «позитивной» форме готовые истины, и им ничего не остается, как запомнить их или... пропустить мимо ушей.

И если в одной из бесед на единственный мой вопрос, требовавший прямого ответа, мои слушатели ответили так радостно и так единодушно, то в значительной мере — я убежден в этом — потому, что на протяжении большей части беседы, когда они отвечали мне (а вернее, самим себе) мысленно на многочисленные вопросы, в них постепенно накапливалась и зрела внутренняя потребность ответить наконец вслух, показать, что они меня понимают, разделяют мои мысли и мои чувства...

Перечитывая сохранившиеся записи и переслушивая некоторые свои беседы о музыке, я ясно вижу, что вопросительная форма постепенно стала одной из основных форм построения моих бесед. Впрочем, не только устных бесед-выступлений: перелистывая сейчас книгу «Про трех китов и про многое другое», я вижу, что в ней нет, кажется, ни одной страницы, на которой не было бы хоть одного вопроса, обращенного к читателям.

Хорошо это или плохо? Я не знаю... Не стану утверждать, что это лучший и тем более единственный способ активизации слушателей,

но мне самому он почти всегда помогает достичь в этом направленной желаемой цели.

Впрочем, несколько лет тому назад я получил письмо от одной пожилой учительницы. В этом письме, одобрительно высказавшись о моих радиобеседах с детьми, она убежденно, даже сердито «выбранила» меня за то, что я все время обращаюсь к ребятам с вопросом — «правда?», показывая этим, будто я не уверен в своей правоте и ищу подтверждения у слушателей...

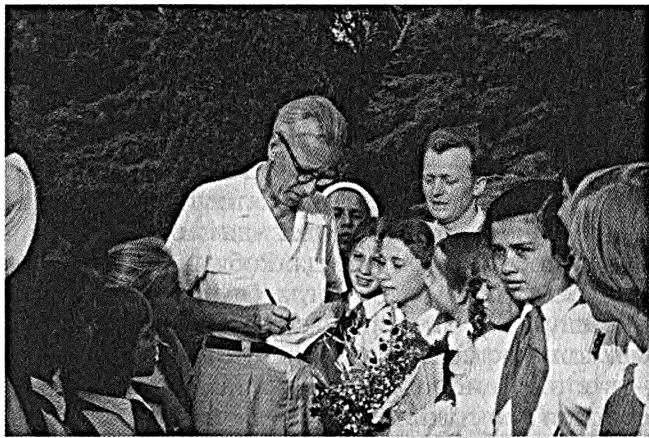
Конечно, вопросительная форма построения беседы — прием новый, хорошо всем известный и используемый достаточно широко как в устном, так и в письменном общении, особенно с детьми. Хорошая беседа и хорошая книга — это всегда хороший разговор. А хороший разговор всегда подразумевает интерес к мнению собеседника и, следовательно, не может обходиться без вопросов.

Это относится даже к таким условным формам общения, как радио и телевидение. Я почувствовал это и понял особенно ясно тогда, когда стал получать после своих радио- и телебесед письма, основная мысль которых, выраженная, конечно, по-разному, сводилась к одному: ребята, находившиеся на расстоянии сотен и тысяч километров от зала или студии, откуда транслировалась беседа, старались отвечать на мои вопросы, да не просто отвечать, а, если удастся, обязательно опередить ответы других ребят, с которыми я вел непосредственный разговор.

И все же, по моим наблюдениям, многие выступающие перед детьми лекторы и авторы, пишущие для детей книги о музыке, пользуются этим простым, обычным и естественным приемом мало, а порой неумело. Очевидно, это случается тогда, когда нет еще достаточного опыта или когда нет настоящего понимания детской психологии, а точнее — нет взаимопонимания со своими собеседниками. Ведь разговор (устный или письменный, но особенно, конечно, устный) может быть по-настоящему простым, обычным, естественным только в том случае, если вы хорошо знаете своего собеседника. А если вы его не знаете, вам не о чем спрашивать у него, и он сразу же почувствует, что его мнением вы не интересуетесь. Ему будет просто скучно участвовать в такой «беседе».

Очень действенной формой активизации аудитории служит прием *столкновения контрастов*. Яркий пример применения этого приема я привел в первой главе этой книги, когда описывал беседу В. Малова о гитаре в пионерлагере «Орленок».

А вот случай из музыкальной жизни «Артека», где я провел первую в своей жизни беседу, а потом бывал почти ежегодно. Очередная беседа с артековцами была посвящена теме, интерес к которой, особенно у старших ребят, всегда очень велик, — о музыке серьезной и музыке легкой.



Автографы — артековцам

Прозвучала запись песни М. Матвеева «Матушка, матушка, что во поле пыльно?». Прекрасная песня и прекрасное исполнение Людмилы Зыкиной! Часто давал я ребятам слушать эту песню, и, как правило, они просили ее повторить. Поразительное воздействие оказывает эта музыка, в которой на протяжении всего лишь трех минут раскрывается глубочайшая трагедия многих поколений русских женщин дореволюционной деревни. Повторить песню пришлось и на этот раз.

Юные артековцы слушали сосредоточенно, буквально не шевелясь. Не раздалось ни одного хлопка (как я люблю и ценю эту тишину после музыки, которую слушатели боятся разрушить...). Было ясно, что ребята по-настоящему восприняли всю серьезность, всю глубокую содержательность этой музыки. Как же дать им ощутить разницу между такой музыкой и музыкой легкой, бездумной, развлекательной, причем сделать это так, чтобы вывод они сделали не с моих слов, а сами, на основе собственного восприятия?..

Не произнеся ни одного слова, в полной тишине, я быстро сменил пластинку и, поставив рычажок громкости на предел, как это уже в то время любили делать на эстраде, обрушил на головы ребят громкую, остроритмизованную (но, между прочим, вовсе не плохую!) музыку в исполнении американского джаз-ансамбля Эдерлея...

Ребята, на мгновение онемев от неожиданности, стали сперва улыбаться, потом смеяться все откровеннее и громче и не только переговариваться, но и дурачиться, нарочито дрыгать руками и ногами, оглядываться по сторонам... Словом, в зале возник развязный хаос. Не дав ему разбушеваться, я остановил проигрыватель... Снова воцарилась тишина... Я смотрю в ребячьи глаза и вижу что-то вроде смущения, неловкости...

— Что сейчас с вами происходило? Почему вы так тихо, словно загипнотизированные, два раза подряд прослушали эту простую песню, а услышав джаз, так внезапно распустились, разболтались, развинтились?..

Никто из ребят и даже никто из вожатых не смог ответить. Похоже было, что они сами очень удивлены тем, что произошло, а что именно произошло — и в самом деле не понимали. Пришлось им помочь, ожидая от них самих лишь лаконичных «да» или «нет»...

Согласие было достигнуто без особого труда. Ребятам стало ясно (они это и поняли, и почувствовали), что, когда слушали песню — прекрасную, выразительнейшую музыку, прекрасные, образно-содержательные стихи и столь же прекрасное исполнение — словно диалог матери и дочери, — все это, вместе взятое, заставило их волноваться, заполнило их сердце и их сознание, а когда началась облегченная, чисто развлекательная джазовая музыка, все сразу исчезло и из головы, и из сердца. Громкое звучание и острый ритм ударили по нервам и вызвали лишь желание ни о чем не думать и двигаться!..

Я не стал противопоставлять один тип музыки другому, не стал утверждать, что одно — хорошо, а другое — плохо. Отложил это на конец беседы¹. А пока спросил, какую музыку они хотели бы еще послушать. Ответ был до удивления единодушным: «Серьезную!!!»

Я сыграл «Лунную сонату» — одно из любимейших произведений моих артековских слушателей на протяжении уже многих лет. И лишь после того как отзвучали последние аккорды бетховенской музыки, я подвел ребят к пониманию того, что русская поговорка «Делу — время, потехе — час», если ее, конечно, понимать не буквально, вполне уместна, когда речь идет о месте серьезной и легкой музыки в жизни человека. Острый контраст — честно говоря, я не без страха решился прибегнуть к нему — решил успех этой беседы.

Вообще, всяческие «сдвиги», неожиданности очень помогают овладеть вниманием аудитории, активизировать ее. Иногда они оказываются уместными в середине беседы, иногда в конце, а иногда и в самом начале.

Я хорошо помню атмосферу крайнего удивления, возникшую в Колонном зале Дома союзов, когда беседу о Бетховене, посвященную 200-летию со дня его рождения, я начал словами: «Незадолго до Первой мировой войны газеты всего мира сообщили о трагической гибели огромного океанского парохода «Титаник», предназначенного для регулярных пассажирских рейсов между Европой и Америкой. В открытом море «Титаник» наскочил на плавающую ледяную гору — айсберг и затонул».

¹ Особый разговор на эту тему пойдет в четвертой главе.

Даже друзья мои, обычно не ждущие от меня каких-либо нелепостей, потом говорили, что они были совершенно ошеломлены таким началом. Однако это, вероятно, в самом деле более чем неожиданное начало (особенно для тех, кто незнаком с воспоминаниями М. Шагинян о С. Рахманинове, где рассказано о гибели «Титаника») сыграло свою добрую роль: внимание слушателей оставалось напряженным на протяжении всего вечера.

Приемы активизации аудитории, на которых я сосредоточил свое внимание, — *вопрос, контраст, неожиданность*, — конечно, хорошо известны любому опытному педагогу-лектору. Без них не обойтись в беседах о музыке. О неожиданности как очень действенном приеме, особенно в малоподготовленной аудитории, не привыкшей еще слушать музыку и тем более разговор о музыке, очень хорошо пишет в статье «Пионерский лекторий» опытный педагог-лектор М. Тунс:

«Каждый лектор должен выработать свой прием привлечения всеобщего внимания до начала основной части лекции¹. Например, если лектор задаст ребятам вопрос (чаще всего сам на него отвечает), может быть, и не имеющий прямого отношения к теме последующей беседы, но интересующий всех, то действительно настанет момент всеобщего внимания. Привлекает внимание и необычное, неожиданное, интригующее начало лекции»².

В этом высказывании, в высшей степени разумном и полезном для начинающего педагога-лектора, помимо важных слов о «необычном», «неожиданном», «интригующем» начале беседы, я особенно хотел бы подчеркнуть мысль о возможности начать беседу с вопроса, не имеющего «прямого отношения к теме последующей беседы».

Весьма вероятно, что эта мысль покажется ортодоксальным лекторам-музыковедам несерьезной, дилетантской и даже вредной, но она отлично укладывается в то плодотворное русло музыкально-воспитательной работы, лозунгом которого, как я уже напоминал в начале этой книги, Б. В. Асафьев настоятельно предлагал сделать требование (!): «В сторону от профессионализма!» Уверен, что каждому мало-мальски опытному педагогу-лектору знакомо то ощущение, которое я испытывал в описанном мною эпизоде, когда неожиданно вторгшийся в начале беседы о музыке и *не имеющий никакого отношения к теме беседы* образ дяди Степы не только спас начало беседы, но, возможно, определил весь ее удачный ход. И не думаю,

¹М. Тунс разъясняет, что понятие «лекция» в применении к детской аудитории надо понимать условно, что «по существу это будет беседа о музыке» (разрядка моя. — *Дм. К.*).

²Тунс М. Пионерский лекторий // Музыка — детям. — Л., 1970. — С. 43—44.

что кто-нибудь из моих коллег осудит меня за такой «немузыкальный прием»...

Не раз приходилось мне наблюдать, как хороший педагог-лектор, широко используя приемы вопросов, контрастов и неожиданностей, достигал отличных результатов там, где мне это казалось совершенно невозможным.

Прежде всего я хочу назвать здесь имя Наталии Ильиничны Сац, чьи беседы с детьми (они ее называют не иначе как «тетя Наташа»!) на протяжении многих лет служат примером и образцом для каждого из нас, кто решил выйти перед юной аудиторией с рассказами об искусстве.

Услышав «тетю Наташу» в созданном ею первом в Советском Союзе (и в мире!) театре для детей, я был восхищен и поражен тем, как она на протяжении нескольких часов буквально держала в своих руках огромное количество ребятишек, большинство которых никогда до того не бывали еще в театре и попросту не знали, что такое театр и как себя надо вести в нем.

Мастерство, с которым Наталия Ильинична молниеносно овладела залом, казалось непостижимым чудом. Потом я понял, что «чудо» это заключается в ее способности разговаривать с массами ребят так же, как с одним, с двумя, с тремя собеседниками, — так же просто, естественно и увлеченно (зная Сац много лет, берусь утверждать, что увлеченность — это постоянная, присущая ей «форма существования»!). Убежден, что естественность, простота, ненадуманность — главный ключ к детскому сердцу, и владеет этим ключом Наталия Ильинична в совершенстве.

И все же мы отлично знаем, что в любом искусстве, в том числе в искусстве общения с аудиторией, высокая простота неравнозначна жизненной, бытовой простоте, а возникает как результат высокого художественного и интеллектуального мастерства. И чем оно выше — это мастерство, тем меньше мы его замечаем. Таково и мастерство Наталии Сац.

«Прием неожиданности», о котором я только что говорил, мне кажется, один из основных приемов ее мастерства. Вот она выходит на авансцену и начинает внимательно вглядываться в оркестровую яму, где музыканты уже заняли свои места. Ребятам в зале передается ее заинтересованность, с которой она, не отрывая глаз от оркестра, идет вдоль ramпы. Кто может, пытается заглянуть туда же, остальные перестали болтать, двигаться и молча ждут... В тишине, заполнившей зал, Наталия Ильинична неожиданно отрывает свой взгляд от оркестра и негромко (уже слышно каждое слово!) спрашивает ребят, показывая на оркестровую яму: «Как вы думаете, что здесь находится?» Зал дружно и шумно отвечает. В ответе явственно можно слышать два слова: «музыканты» и «оркестр».

— Нет, что вы! Здесь море! Вот сейчас начнется представление, и вы услышите, как это море будет то тихим, то взволнованным, то бурным...

Прием оказывает свое неотразимое воздействие: начинается музыкальный спектакль с музыкой Л. Половинкина «Сказка о золотой рыбке», и ребята не только следят за событиями, разворачивающимися на сцене, но и все время прислушиваются к звучанию музыки в оркестре. Маленькие слушатели сразу же оказываются на верном пути восприятия оперного спектакля! Причем не просто слышат, а сознательно, активно вслушиваются в музыку.

Помню из такого же рода приемов слово Наталии Ильиничны перед спектаклем «Негритенок и обезьяна» (музыка Л. Половинкина. — *Прим. ред.*). Заглянув сквозь занавес на сцену, она обращается к зрителям с вопросом: «А вы знаете, что там за занавесом?» И опять ответ не заставляет себя ждать: «Сцена!», «Театр!», «Спектакль», «Артисты»...

— Ничего подобного, все вы ошибаетесь. Там Африка! Да, да — настоящая Африка с тропическими лесами, хищными зверями и негритянскими ребятишками!..

Опять та же неожиданность и то же точное чутье педагога-воспитателя: дети любят сказку, верят в нее, и эта вера в сказку помогает им понять и поверить в подлинную, реальную жизнь. А сейчас «тетя Наташа» несколькими словами перенесла их в сказочно-заманчивую Африку.

Наталия Ильинична не раз говорила мне, что неожиданный поворот мысли в беседах с ребятами чаще всего бывал неожиданным и для нее самой (как это должно быть знакомо и понятно всякому, кто знает ребят и любит с ними разговаривать). Вот как об одном из таких неожиданных эпизодов в начале своей творческой жизни рассказывает сама Сац:

«...Окраина Москвы. Школа-техникум для будущих поваров. Вхожу в здание и сразу бросается в глаза объявление:

«Сегодня лекция-концерт о творчестве П. И. Чайковского. Тем, кто придет на лекцию-концерт, разрешается танцевать под радиолу за час до начала и час после конца лекции-концерта».

...Выхожу на эстраду. Радиола смолка. Шестьдесят—семьдесят учащихся лет четырнадцати—шестнадцати уныло смотрят на меня... Во многих глазах читаю одно: «Не задерживай нас ерундой — танцы нас ждут, понимаешь? Танцы!» Мне делается невмоготу начинать наш концерт.

— Знаете что? — говорю неожиданно и для них и для себя (!) (разрядка моя. — *Дм. К.*). — Чайковский — мой любимый композитор. Мне так хочется поговорить о его жизни и творчестве только с теми, кому это действительно интересно, что пусть те, кто

попал в этот зал только потому, что замолчала радиолоа, идут вниз и продолжают танцевать, а здесь останутся только те, кто действительно хочет слушать музыку Чайковского.

В зале полное недоумение. Два-три парнишки и девушка с копной нечесаных рыжих волос (модная прическа) вскакивают с места.

— Она не разрешит, — показывают на комсорга. Обращаюсь к комсоргу:

— Товарищ комсорг, очень прошу вас — разрешите.

Девушка с васильковыми глазами удивленно пожимает плечами:

— Они тогда все разбегутся, у вас тут никого не останется.

— Ну что же делать, — улыбаюсь ей я, — тогда о Чайковском вам одной расскажу, хорошо?

На некоторых мое «бесстрашие» производит какое-то воздействие, другие «лихачи», не теряя минуты, с гиканьем убегают вниз. У меня остается тридцать—сорок слушателей, но они теперь смотрят на меня хоть с некоторым интересом...¹.

Не правда ли, удивительное начало беседы?! Но парадоксально-неожиданный прием достиг цели: реакция удивления и интереса к необычному лектору постепенно сменилась интересом к тому, что лектор говорил о Чайковском, потом интересом к его музыке и, наконец, по-настоящему увлеченным восприятием всего вместе. Вскоре после начала музыки из зала выбежал еще один парнишка, но вскоре вернулся. И не один, а с группой ребят, тех, что «с гиканьем» убежали из зала... Вот как может действовать в руках талантливого, умного и опытного лектора столь обычный сам по себе прием неожиданности!..

В завершение этой главы я хочу привести еще один пример, связанный с деятельностью отличного мастера беседы с ребятами, особенно младшего возраста, талантливого лектора Киевской филармонии Светланы Павловны Алексеевой.

Выходит она на сцену перед битком заполненным залом — маленькая, хрупкая, с негромким голосом — и с первой же секунды завладевает вниманием своих слушателей (а слушатели-то трудные!). Как это ей удастся? Конечно, большую роль играет накопленный опыт. Нельзя, разумеется, забывать и о том, что многие ребята (вот где сказывается добрая роль радио и телевидения!) знают ее имя, само по себе уже вызывающее их интерес и доверие. Но всего этого еще очень мало. Нужно многое, очень многое другое.

Вот как она сама определяет некоторые очень важные составные части этого «многого»:

«...Я волнуюсь каждый раз и очень много думаю, хотя ведь это

¹Рассказ этот в сокращенном виде заимствован из книги Н. И. Сац «Всегда с тобой» (М., 1965. — С. 120—121).

далеко не первые мои встречи с детьми... Я хочу сама себе четко представить, *зачем* я иду к ним и какова моя задача»¹.

Эту свою задачу С. Алексеева делит условно на две части: «задача-максимум» — вызвать в ребятах любовь к музыке, «задача-минимум» — заинтересовать их музыкой. «...Мы должны быть сами *влюблены* в то, о чем говорим, — это дети чувствуют через какие-то одним им известные токи...»

Таковы исходные позиции, которые обязательно должны найти отклик в слушателях. А дальше речь идет уже об излюбленных, проверенных практикой и оправдавших себя приемах:

«Как привлечь внимание малышей? Да тут огромные возможности. Да просто... улыбнись, покажи всем своим видом, что собираешься что-то интереснейшее сказать, и... произнесу я с загадочной интонацией: «Однажды...» — и тишина потрясающая, внимательно-любопытные глазенки (чуть не спазмы у самой в горле) — не обмануть бы их ожидания *дальше*, не потерять бы этот интерес *дальше*... Да, да, самое главное — дальше! Ох, и благодатная же почва — умей только сеять!!!»

Удивительно ли, что у такого педагога, воспитателя, лектора (не знаю, как правильнее назвать) аудитория никогда не бывает пассивна. Зал охватывает действительно «потрясающая тишина», когда со сцены звучит музыка; он трепещет поднятыми руками — всем хочется ответить на вопросы, заданные Светланой Павловной; а потом почта приносит отклики — рисунки и письма, говорящие о том, что зародившаяся в зале активность не исчезла.

«Мне понравился Ваш концерт, потому что у Вас играли очень осторожно и красиво!» — это пишет впервые попавшая на концерт детского лектория киевская второклассница и кончает это письмо — наивное, но такое трогательное, несущее в каждом своем слове аромат первого прикосновения к чудесному искусству звуков, — вопросом: «Почему музыка очень красивая и почему ее все любят?»

«Подготовьтесь, пожалуйста, к этому вопросу, а то вдруг я его *Вам задам?*» — пишет мне не без юмора Светлана Павловна...

Эти слова, обращенные ею ко мне одному, я хотел бы обратить ко всем читателям моей книги...

¹Здесь и дальше я цитирую письмо С. П. Алексеевой, в котором она делится со мной своими мыслями и наблюдениями. Курсивом выделены слова, подчеркнутые ею самой.

О темах бесед

Тематика бесед о музыке для детей и юношества практически не имеет границ, особенно если представить себе, какие широчайшие горизонты открываются при рассмотрении музыки в ее сочетании с другими искусствами, с различными событиями истории человечества, короче говоря, во всех ее жизненных связях.

Вспоминая свой личный опыт, я должен признаться, что как лектор всегда находился в более выгодном положении, чем большинство лекторов, состоящих в штате каких-либо концертных организаций. Я почти всегда сам определял темы своих лекций и бесед, что почти неосуществимо для основной массы лекторов-профессионалов.

Каждый хороший исполнитель знает, что составление программы — дело очень непростое, требующее большого мастерства, чуткости и опыта. Какой бы принцип ни лежал в основе программы — принцип сходства или принцип контраста, — она должна быть цельной и единой.

Можно привести хотя бы такой пример: Чайковский боготворил Моцарта и активно не любил Брамса. Однако программы «Моцарт — Чайковский» и «Брамс — Чайковский» равно интересны и равно поучительны. Установить внутреннее родство между Чайковским и Моцартом так же интересно, как и услышать, в чем коренится противоположность между Чайковским и Брамсом. Кроме того, отношение Чайковского к Брамсу, который был внутренне глубоко ему чужд, но к которому он тем не менее относился с полнейшим уважением, весьма поучительно: такое отношение не унижало достоинство ни Брамса, ни Чайковского. Как непохоже это на часто встречающуюся в жизни формулу: «Мне это не нравится — значит, это плохо...»

Проверить, насколько разумно составлена программа, очень просто: достаточно представить себя в роли лектора, которому предстоит выступить перед этой программой со вступительным словом. Тут сразу же выяснится, есть ли в программе какая-либо идея, мысль, стержень, или она представляет собой случайный подбор, быть может, даже и очень интересных в отдельности произведений.

Любопытно, например, что превосходные возможности для вступительного слова дает такая внешне пестрая, излюбленная многими

дирижерами программа, как «Симфонические миниатюры». От одного перечня имен пестрит в глазах: Бах, Гайдн, Моцарт, Боккерини, Шуберт, Брамс, Григ, Сибелиус, Прокофьев, Шостакович... А стержень программы вырисовывается четко и интересно: «Миниатюра в искусстве — в литературе, живописи, музыке». Речь может пойти о сконцентрированности мысли и чувства, об отточенности мастерства, о различном понимании миниатюры композиторами разных эпох и стилей. Программа «Симфонические миниатюры» — своеобразный «музыкальный калейдоскоп» (многообразие в единстве) — увлекательная тема и для лектора, и для слушателя.

Можно привести и другой пример. «Арии и сцены из опер русских композиторов» — эта тема относится к числу весьма распространенных. Однако чаще всего это случайное (в зависимости от репертуара солистов) чередование арий, ансамблей и симфонических фрагментов, в котором нет достаточных контрастов, а единство более внешнее, нежели внутреннее.

В то же время можно составить много интереснейших, увлекательных и цельных программ, посвященных русской оперной музыке, если формировать их вокруг заранее намеченного тематического стержня, например: «Борьба добра со злом» (от Руслана — Черномора, через Кащея и Бурю-Богатыря до опер советских композиторов, посвященных событиям Великой Отечественной войны); «Музыка других народов в русской опере» (Восток и Запад, начиная с «Сусанина» и «Руслана» опять же до наших дней); тема защиты Родины в русской опере и многие другие. Я уже не говорю о таких привычных темах, как «Пушкин и русская опера», «Образ русской женщины в опере» и т. д.

У меня всегда вызывает сочувствие лектор, которому приходится читать вступительное слово к таким, например, программам, как «Четвертая симфония Бетховена», «Виолончельный концерт Сен-Санса и Прелюды Листа» или «Третий фортепианный концерт Бетховена», «Классическая симфония Прокофьева и Вальс Равеля»¹. Какой «общий знаменатель», какой замысел, какая идея объединяют эти произведения?! Что, кроме отдельных «аннотаций» к каждому из исполняемых в концерте произведений, можно тут придумать?!

Опытный лектор, выступавший в этих концертах, находился в трудном положении. Он пытался выдвинуть мысль о жизнеспособности подлинного искусства, о том, что рожденное своим временем, оно продолжает жить в последующие эпохи, становясь и в них искусством «своим». Я восхищался находчивостью лектора, но одновременно вспоминал забавную (и, несомненно, полезную!) детскую

¹Такие программы я слышал в летних гастрольных концертах одного из самых лучших наших оркестров.

игру: на основе заданных, ничем не связанных между собой слов надо составить коротенький и связный (!) рассказик, в котором были бы использованы все эти слова. Нет, оказывается, сочетания слов, достаточно нелепого для того, чтобы при известной тренировке и бойкости мысли из него нельзя было бы слепить хоть что-то если и недостаточно разумное, то хотя бы более или менее складное. Но то, что пригодно для детской игры, надо ли предлагать лектору, ставя его порой в тяжелое положение перед слушателями?! И главное, что это дает самим слушателям?!

Особенно остро вопрос этот встает, естественно, в применении к детской и юношеской аудитории. Юные слушатели гораздо основательнее усваивают музыку, если все произведения, включенные в программу, объединены какой-либо близкой им интересной темой, способной увлечь их. Слушая под углом зрения такой темы всю программу, они обязательно будут сопоставлять одно произведение с другим и все их соизмерять с общей темой. Надо ли говорить, насколько глубже такое восприятие в сравнении с тем, когда одно произведение слушается вслед за другим, «перебивая» друг друга, без всяких сопоставлений, соизмерений, обобщений...

Я хорошо помню, как на заре своей лекторской деятельности потерпел крайнюю неудачу из-за того, что, готовясь к беседе со старшеклассниками одной из московских школ, предварительно не договорился с исполнителями о репертуаре, понадеявшись на то, что он достаточно велик и я найду в нем произведения, которые по моему замыслу должны были прозвучать по ходу беседы, посвященной теме «Музыка в жизни человека».

Тема эта уже в то время получила в лекторской практике большое распространение и считалась очень доступной для слушателей и не слишком трудной для лектора. Со временем я понял, что это едва ли не самая сложная из всех возможных тем. Построить беседу так, чтобы затронуть действительно жизненные музыкальные интересы юношества, сегодня далеко не так уж просто. Лишь с младшими ребятами, еще не столкнувшимися с острейшими противоречиями музыкальной жизни нашего времени, проводить беседы на эти темы легче. Для них они очень важны и приносят хорошие результаты. Но тогда я этого еще не понимал. Проявив непростительное легкомыслие, я встретился со своими исполнителями уже в школе, всего лишь за тридцать—сорок минут до начала вечера¹. Это были два вокалиста. Сразу же выяснилось, что, во-первых, тема моей беседы очень расплывчата (точнее, расплывчат был ее план) и, во-вто-

¹Увы, подобные случаи в концертно-лекторской практике (особенно в школах) встречаются сегодня сплошь да рядом, но легкомыслием это не считается, скорее почитается за естественную норму.

рых, в репертуаре обоих солистов не оказалось почти ничего подходящего к этой теме. Никакими силами невозможно было «смонтировать» арию князя Игоря с «Песнями и плясками смерти» Мусоргского, лирические романсы Чайковского с песнями Шуберта. К тому же выяснилось, что не придет пианист, и мне пришлось не только стать аккомпаниатором («с листа»), но и сыграть несколько собственных сочинений, чтобы хоть чем-то отделить одного вокалиста от другого.

В результате, перестроившись на ходу, я сделал худшее из всего, что мог: сперва выступил со своей беседой, а потом началось нечто вроде «художественной части» с краткими аннотациями по поводу исполнявшихся сочинений. Это было ужасно! Долго и скучно! Мало, очень мало могли вынести ребята из этой «беседы». И мог ли я винить их в том, что досидели они до конца только «в порядке дисциплины» (директор сидел на сцене, не спуская глаз с зала)!

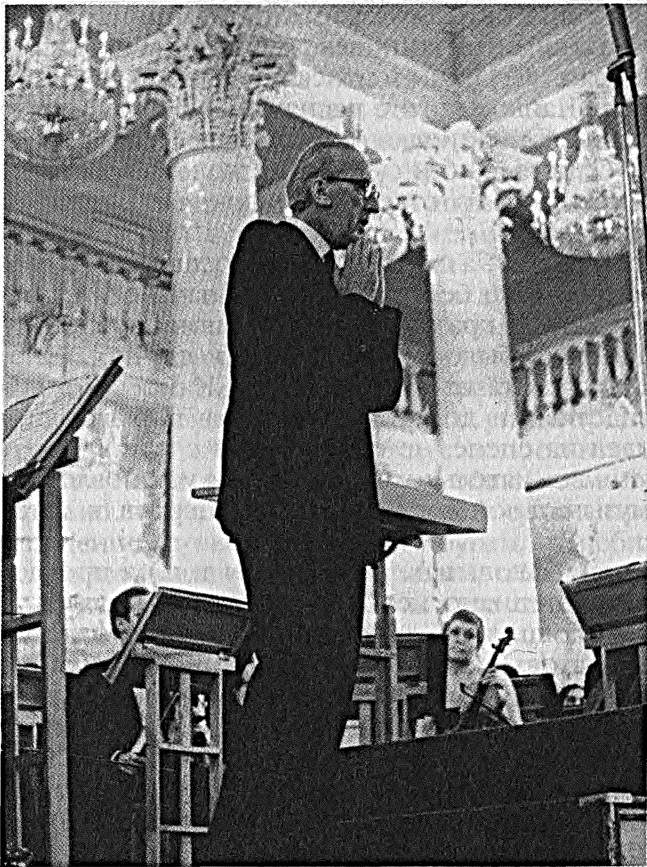
С тех пор я стал очень внимательно относиться к установлению единства словесной и музыкальной частей бесед-концертов, в которых принимал участие.

В небольших аудиториях (школьных, вузовских и т. п.) я предпочитал сам исполнять на фортепиано необходимые произведения, а когда надо, прибегать к помощи грамзаписи, лишь бы не «подделываться» под репертуар артистов. Если же это были большие, особенно симфонические концерты в больших залах, я всегда стремился к тому, чтобы вместе с дирижером участвовать в составлении программ.

Убежден, что программы всевозможных циклов, абонементов «для детей», «для юношества», «для молодежи» обязательно должны составляться с участием лектора. Не раз приходилось мне наблюдать, как лектору предлагался готовый план концертов-бесед (лекций-концертов) и ему ничего не оставалось, как начать готовиться к тому, чтобы увлечь своих слушателей разговором на темы, которые, может быть, самого его не увлекают, чтобы вызвать в них любовь к той музыке, к которой сам он, возможно, вполне равнодушен. У меня нет сомнений в том, что при составлении программ концертов-бесед и тем более концертно-лекционных циклов лектор и дирижер должны иметь равные права и нести равную ответственность.

С наибольшей полнотой я убедился в этом в практике проведения симфонических «Музыкальных вечеров для юношества» («Вечеров ровесников»), организованных по инициативе Союза композиторов СССР. Сопровождаемые беседами, «Вечера...» эти проходили ежемесячно (с летним перерывом) в Колонном зале Дома союзов¹.

¹Первые годы «Вечера...» транслировались по Всесоюзному радио, а затем также и по Центральному телевидению.



«Музыкальные вечера для юношества». Сезон 1985/86 г.

За годы своего существования они приобрели большую популярность, и это дает мне право рассматривать их как один из примерных образцов в нашей музыкально-пропагандистской деятельности.

Первые годы мы шли от концерта к концерту, не пытаясь объединить их в годовые циклы, но программа каждого концерта в отдельности обязательно имела свой точно очерченный тематический стержень. Составляя программы этих концертов, я всегда стремился к тому, чтобы музыкант, который будет вести беседу со слушателем, имел возможность не только говорить об отдельных произведениях, но и охватить всю программу какой-либо обобщающей идеей.

Первый «Вечер» (им в октябре 1968 г. открывался наш цикл) был посвящен творчеству Сергея Прокофьева: хотелось, чтобы его музыка, полная солнечного света, радости, чистоты, нередко обращенная непосредственно к юношеству, своим звучанием «благословила» наше

начинание. Для меня это было, можно сказать, символическим началом.

На первый план я вывел тему «Прокофьев и юность» и построил программу в порядке постепенного усложнения, стремясь ввести юных слушателей в мир прокофьевской музыки от более простых ее образцов к более сложным.

Открывал программу детский хор, спевший с оркестром два фрагмента из пионерской сюиты «Зимний костер». Затем прозвучали три небольших номера из «Ромео и Джульетты», связанные с образами юных героев шекспировской трагедии. После этого был сыгран Первый фортепианный концерт (крупное одночастное произведение). Старшеклассники — постоянная наша аудитория — с интересом слушали рассказ о том, как восемнадцатилетний Прокофьев играл этот концерт на выпускном экзамене при окончании Ленинградской консерватории, поразив экзаменационную комиссию не только яркой талантливостью, новизной и самобытностью своей музыки, но и необыкновенным мастерством своего пианизма.

Во втором отделении концерта оркестр сыграл Седьмую симфонию Прокофьева (уже четырехчастное крупное произведение!), написанную им по инициативе музыкальной редакции детского радио и, по собственному признанию композитора, воплотившую образы советской молодежи. Любопытно, что наибольший успех в тот вечер выпал на долю симфонии — самого большого и сложного из всех исполненных сочинений. Мне показалось (а вероятно, так оно и было на самом деле), что наши слушатели заметно выросли на протяжении этого вечера...

Следующая программа, которую я провел, была посвящена музыке выдающихся композиторов советского Закавказья — К. Караева, А. Баланчивадзе и А. Хачатуряна. И эта тема была построена не просто по монографическому принципу, а с учетом интересов старших школьников. Я отобрал ту музыку, в основе которой лежат литературные произведения, близкие и любимые ими. К. Караев был представлен «Симфоническими гравюрами» по «Дон-Кихоту» и фрагментами из балета «Тропюю грома»; А. Хачатурян — танцами из балета «Спартак» и музыкой к «Маскараду». Так выстроилась литературная основа программы: Сервантес — Абрахам, Джованьоли — Лермонтов. Единственным произведением, не связанным с литературой, был Второй фортепианный концерт А. Баланчивадзе. Но зато концерт этот, посвященный советской молодежи и исполненный совсем юной ученицей музыкальной школы Женей Никишенко, очень приблизил всю программу к слушателям.

О третьей и четвертой беседах, проведенных мною в этом цикле, нет нужды говорить — их записи приведены во второй части книги.

С четвертого года существования «Вечеров ровесников» мы попытались тематически объединить уже не только отдельные концерты, но и целые годовые циклы. Так возникли темы «Музыка Советского Союза», «Рождение национальных композиторских школ в Европе», «Традиции и новаторство», «Композитор и народ», «История запечатлевает себя в искусстве». Содержание каждой из этих тем обнаруживало себя постепенно, от концерта к концерту.

Так, тема «Музыка Советского Союза» раскрывалась в последовательном утверждении мысли, что богатство нашей музыки определяется не одной лишь талантливостью и мастерством многих композиторов, но в первую очередь богатством и своеобразием многих национальных музыкальных культур.

Отсюда естественно вытекала и выдвигалась на первое место мысль о том, что каждый выдающийся композитор вносит в музыкальную сокровищницу своей страны вместе со своим талантом, мастерством и индивидуальностью богатство и неповторимость взрастившей его национальной музыкальной культуры родного народа. Так очевидной для слушателей становилась идея нерасторжимости народного и композиторского творчества, многонациональности самого Советского государства.

Тема эта раскрывалась на большом количестве произведений советских композиторов разных поколений, объединенных в программы, построенные преимущественно по принципу контрастных сопоставлений, чтобы очевиднее предстало перед слушателями не только богатство композиторских индивидуальностей, но и богатство национальных школ в советской музыке.

В двух концертах, посвященных этой теме, были исполнены сочинения А. Хачатуряна, А. Эшпая, М. Кажлаева, А. Пахмутовой, М. Скорика, Ф. Бахора, Б. Чайковского. Яркие контрасты характеров и жанров, яркие сопоставления многих национальных культур дали возможность раскрыть перед слушателями очень важную и выходящую далеко за пределы музыки тему наглядно, убедительно и увлекательно.

Продолжилась эта тема в следующих «Вечерах» того же года, но они уже были посвящены музыке зарубежных композиторов и зарубежных народно-национальных культур.

* * *

В начале этой главы я сказал о том, что тематика бесед-лекций для детей и молодежи практически безгранична. И это, безусловно, так. И все же есть некоторые обстоятельства, которые нельзя не принимать во внимание при определении тем этих бесед и особенно более или менее обширных циклов.

Здесь я прежде всего возьму на себя смелость высказать следующую мысль: чем дальше музыкально-воспитательная беседа-лекция¹ отходит от соответствующего учебника, тем больше оснований рассчитывать на то, что она будет успешной; чем дальше тематика цикла таких бесед-лекций отходит от программы соответствующего учебного курса, тем больше оснований думать, что весь цикл пройдет удачно и принесет слушателям в равной мере и пользу, и эстетическую радость.

Значит ли это, что я призываю к хаосу, к бессистемности, к произволу, к случайности? Вовсе нет! Не думаю, что кто-нибудь заподозрит меня в этом. Но логика построения музыкально-воспитательных бесед весьма отличается от логики построения учебников и учебных курсов.

Начнем с того, что если логика учебного (музыкально-профессионального) процесса требует разграничения музыковедческих дисциплин на два тесно связанных, взаимопроникающих, но все же принципиально обособленных цикла — музыкально-теоретический и музыкально-исторический, то в музыкально-воспитательных беседах и циклах такое расчленение на теорию и историю не только не необходимо, но и решительно противопоказано. На практике, однако, это случается и плоды приносит весьма печальные.

Так, например, весьма распространенная в разного рода музыкальных лекториях тема «Жанры и формы музыки» обычно превращается в скучный урок, в который втискивается такое количество разного рода преимущественно теоретических сведений, какое ни изложить толком, ни тем более усвоить за одну-две лекции решительно невозможно.

Да и нужно ли это делать? Не правильнее ли вопросы, связанные с жанровыми и структурными особенностями того или иного произведения, ставить перед слушателями и освещать их на протяжении всего цикла (или в отдельных беседах) тогда, когда в этом действительно возникает живая необходимость? Выносить же все эти вопросы в отдельные, специально им посвященные лекции — значит ставить перед рядовыми слушателями музыки непосильную задачу усвоить за одну-две лекции то, что музыканты-профессионалы изучают в течение нескольких лет в специальных классах, по специальным программам.

Не стану утверждать, что тема «Жанры и формы» вообще должна быть исключена из тематики музыкально-воспитательных бесед. Вероятно, талантливому и опытному лектору доступна и такая тема, как любая другая, но в том, что тема эта, считающаяся почему-то

¹Я надеюсь, читателю ясно, что речь идет не о профессиональном музыкальном образовании, а о массовом музыкальном просветительстве.

одной из наиболее простых, легких (и почему-то чуть ли не обязательной!), является одной из самых сложных и трудных, — в этом у меня нет сомнений.

Зато есть сомнения в том, насколько эта тема может увлечь и обогатить слушателей.

И тут мне снова хочется вспомнить Б. В. Асафьева, в свое время обосновавшего едва ли не все важнейшие принципы массовой музыкально-просветительной работы с детьми и подростками. Подойдя в одной из своих статей 20-х гг. к вопросу о роли теоретических сведений в музыкальном воспитании, он написал:

«Неужели можно дойти до восприятия фуги и симфоний, не зная интервалов, гамм, правил голосоведения и всей терминологии? Можно и должно — скажу я, не опасаясь упреков в дилетантизме. Надо только не путать точек зрения. Обучить фуге без теоретического знания и без письменной практики нельзя. Нельзя и исследовать фугу исчерпывающе, без теоретических предпосылок. Но ведь здесь дело идет о восприятии фуги как эстетического объекта и как творческого явления» (разрядка моя. — *Дм. К.*)¹.

Еще одна тема, часто встречающаяся в лекторской работе, на которой я считаю необходимым остановиться, — «Как слушать музыку» (или «Как научиться слушать музыку?», или даже «Как слушать и понимать музыку?»). Мне непонятно, как можно укладывать такую тему в рамки одной беседы-лекции. Ведь умение слушать и тем более понимать музыку — итог большого опыта, накапливаемого годами. Что здесь может дать одна лекция, даже если лектор талантлив, умен и опытен?!

Мне думается, каждую беседу о музыке саму по себе надо рассматривать как частицу накапливаемого опыта слушания музыки, как частицу нового ее познания и, следовательно, понимания.

Мне приходилось слушать беседы, посвященные этой теме. Как правило, они состояли из дидактических рекомендаций, чередовавшихся с несколькими музыкальными «номерами», назначение которых казалось вполне определенным: внести некоторое эмоциональное оживление в атмосферу неизбежно возникавшей скучной назидательности.

Нужны ли такие квазиобобщающие темы вообще? Я убежден в том, что любая умело проведенная беседа учит слушать и понимать музыку только в том случае, если она прежде всего увлечет, заинте-

¹Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. — Л., 1973. — С. 88.

ресует юных слушателей. Следовательно, задача лектора не советы и объяснения давать на тему о том, как слушать и понимать музыку, а так провести свою беседу, чтобы исполненная музыка была и хорошо услышана, и хорошо понята. Только такой живой опыт может действительно научить по-настоящему слушать и понимать музыку.

Следующая тема, на которой я считаю необходимым остановиться более тщательно (по разным поводам мне уже приходилось ее касаться), — «О легкой и серьезной музыке». Я, разумеется, не ставлю сейчас перед собой задачу рассматривать эту тему развернуто, тем более что она имеет слишком много различных аспектов: и чисто музыкальных, и воспитательно-педагогических, и жизненно-социальных, и даже нравственно-этических.

Однако тема эта, несомненно, с каждым годом приобретает все большую актуальность, становится все более острой. Возможно, это связано с тем, что на одном полюсе нашей музыкальной жизни мы видим непрерывно растущую потребность в искусстве глубоком, содержательном, а на другом — едва ли не в более стремительном темпе растущее распространение предельно облегченной развлекательности, несущей в себе наряду с искусством хорошим, украшающим наш быт, и халтуру, и пошлость, и безнравственность.

Надо ли удивляться, что в этой сложной, противоречивой атмосфере развитие музыкальной культуры юношества и молодежи (детей младших возрастов эти явления, естественно, еще не затрагивают) идет также чрезвычайно противоречиво, проявляя себя порой в парадоксальном смешении вкуса с модой.

Любые формы бесед-концертов — в школах, в клубах, в пионерских лагерях, в училищах и вузах, словом, всюду, где можно, — должны помочь слушателям разобраться в сложном сплетении этих противоречий. Это, разумеется, трудно. Трудно прежде всего потому, что мы сами — опытные музыканты-профессионалы и педагоги — далеко не всегда находим верные ответы на все возникающие здесь вопросы. Я, во всяком случае, стараюсь, когда это позволяет обстановка (небольшое помещение, немного слушателей), заводить с ребятами беседу в буквальном смысле этого слова, вызывать в них желание высказывать собственное мнение, спорить друг с другом, а когда возникает желание, то и со мной. Словом, здесь, мне кажется, совместное обсуждение может дать лучший результат, чем высказывание безапелляционным тоном своих собственных убеждений.

Но вот иметь эти собственные убеждения необходимо! И не надо бояться того, что со всеми участниками беседы к единому мнению мы, может быть, и не придем. Дело здесь не в едином мнении, а в уважительном отношении к мнению своих собеседников.

Но если это мнение явно ошибочно, если оно уходит от понимания различия между подлинным искусством больших мыслей и глу-

боких чувств и искусством поверхностным, развлекательным, надо, разумеется, сделать все возможное, чтобы если и не переубедить своего оппонента, то хотя бы заронить в его сознание каплю желания задуматься, прислушаться, сопоставить, поразмышлять...

Свое мнение мы должны все время проверять и оттачивать, прислушиваясь к пульсу жизни; должны бояться его застылости, окостенения, а не движения, развития, изменения. Но иметь его обязаны! Иначе лишим себя права называться педагогом, воспитателем, пропагандистом, просветителем.

Только опираться надо на свое мнение умно и тактично. Хорошо, если бы это всегда удавалось нам так, как писал когда-то Ушинский: «Наставница поступила очень хорошо, позволив детям пропеть их любимую песню; но поступила также очень педагогически, заставив их прежде спеть несколько таких песен, в которых было более смысла и изящного чувства. Детским чувством, точно так же как и детской мыслью, должно руководить, не насилуя его»¹.

В применении к теме о музыке серьезной и музыке легкой это прежде всего означает, что у ребят не должно даже мысли возникнуть, будто кто-то хочет лишить их легкой, развлекательной музыки. К сожалению, эта мысль начинает в них зреть уже в школьные годы, поскольку в действующих до сих пор программах по музыке (или по «пению», как эти уроки раньше назывались) полностью отсутствует легкая музыка. Иначе говоря, школа делает вид, будто легкой, эстрадной, джазовой музыки вообще в природе не существует. Это, пожалуй, наилучшее средство, чтобы отбить у ребят интерес к серьезной музыке, даже если его и удавалось вызвать в младших и средних классах. А ведь потребность в легкой, развлекательной музыке абсолютно естественна для нормально растущего человека, то есть человека, умеющего не только серьезно трудиться, но и весело отдыхать.

Сейчас, следовательно, задача педагога-воспитателя-лектора дважды сложна: во-первых, надо преодолеть в девушках и юношах часто крепко сидящий в них предрассудок, будто «старшие» хотят «отнять» у них легкую музыку, а во-вторых, надо убедить их в том, что, стремясь вызвать в них интерес и любовь к серьезной музыке, мы хотим обогатить их духовный мир, а не «оскучнить» и тем более обеднить его. Задача в высшей степени сложная.

Мне кажется, что успешному решению этой задачи мешает прежде всего неверное понимание основного вопроса: что такое

¹Ушинский К. Д. Избранные педагогические сочинения: В 2 т. — М., 1974. — Т. 2. — С. 130.

легкая музыка? В свое время выдающийся композитор, талантливейший мастер именно в области легкой музыки И. О. Дунаевский дал ей такое определение: «Под легкой музыкой я понимаю массовую музыку, которая по своему содержанию и формам доступна для восприятия, а иногда для воспроизведения самыми широкими массами слушателей»¹. Это определение было подхвачено и многими музыкантами и немусыкантами. С ним можно встретиться и в специальных работах, посвященных проблемам легкой музыки. Однако достаточно вспомнить «Песню о Родине» самого И. Дунаевского, его же «Каховку», «Летите, голуби», «Моя Москва» и многие другие песни, точно соответствующие сформулированным выше требованиям, как сразу же станет ясной неточность этих формулировок. Разве хотя бы эти четыре названные мною песни самого Дунаевского представляют образцы или хотя бы примеры легкой музыки?! А как же быть с «Бухенвальдским набатом», «Гимном демократической молодежи», «Священной войной»?.. Все эти и многие другие песни, несомненно, по своему содержанию и форме доступны для восприятия и воспроизведения самыми широкими массами. Но кто отважится отнести их к легкой музыке?!

Часто в письмах и в разговорах с ребятами и молодежью я встречаюсь с такой фразой: «Песни я люблю, а вот серьезную музыку не понимаю». Нетрудно сообразить, что происходит смешение двух понятий: музыка «легкая по содержанию» и музыка «легкая для восприятия». Разъяснение этого недоразумения я всегда считаю одной из главнейших своих задач, когда веду с ребятами, с молодежью (да и со взрослыми тоже) разговор о легкой и серьезной музыке.

Песня — самая легкая для восприятия и для исполнения форма музыки. Это бесспорно. Но начнем с богатейшей области народной песенности — много ли там легкой по содержанию музыки? Лирика, эпос, трагедия занимают в ней во много раз большее место, чем легкая шутка, юмор. А ведь народная песня — это самый массовый жанр музыки. «Стала народной» — это высший комплимент композиторской песне. И потому все сказанное выше относится и к песням композиторским.

Не путать очень различные понятия «легкость содержания» и «легкость восприятия» — первое условие серьезного разговора о легкой музыке!

Что же касается самого определения понятия «легкая музыка», то есть музыка, «легкая по содержанию», я не берусь давать какое-либо новое определение в сравнении с тем, какое дал в свое время в книге «Про трех китов и про многое другое». Там я писал так:

¹Дунаевский И. О. Выступления, статьи, письма. Воспоминания. — М., 1961. — С. 81.

«Нет в настоящем искусстве ничего, что не было бы так или иначе связано с человеком, с его жизнью. И нет в жизни человека ничего, что не нашло бы своего отражения в искусстве.

А из чего состоит человеческая жизнь? Что в ней главное — серьезное или легкое?

Ну конечно, серьезное: неустанный труд, увлеченные занятия, большие мысли и глубокие чувства, верная дружба и чистая любовь, большая радость и такие же большие печали, события, вторгающиеся в жизнь человека, и события, потрясающие весь земной шар, борьба за свободу и справедливость, борьба за счастье, борьба за мир... Вот это все и служит источником большого, серьезного искусства, становится его содержанием, его смыслом.

Но ведь есть все-таки в жизни человека и другая сторона. Есть в ней улыбка и смех, шутка и веселье, есть отдых и развлечение, есть желание потанцевать, побаловаться, побалагурить. Вот тут-то и возникает легкое искусство: юмористические рисунки и карикатуры, забавные рассказы и веселые стихи, развлекательные пьесы, кинофильмы, эстрадные представления.

Возникает тут и легкая музыка».

А вслед за этим встает еще один очень важный вопрос, связанный с той же темой: действительно ли (а это нередко приходится слышать) путь к серьезной музыке лежит через легкую музыку? Как это ни странно, мысль эта иногда весьма определенно высказывается даже в применении к музыкальному воспитанию детей младшего школьного возраста:

«Чаще всего (разрядка моя. — *Дм. К.*) знакомство с музыкой начинается с легкого жанра», — читаем мы в книге для школьников «Второе рождение музыки» Галины Левашевой. Спустя несколько страниц эта мысль высказана еще более категорично: «Ни для кого не секрет, что знакомиться с музыкой люди начинают с легкого жанра» (разрядка моя. — *Дм. К.*). И уж совсем удивительным кажется аргумент, который автор приводит в подтверждение истинности своих суждений: «Эти самые отчаянные ребята (речь идет о битлах. — *Дм. К.*) с дикими прическами превосходно разбираются в классической музыке, занимаются ею всерьез и готовятся стать хорошими музыкантами-профессионалами»¹.

Просто непостижимо, как многоопытный автор нескольких книг о музыке для детей избрал такой удивительный путь для приобщения своих читателей к серьезной музыке! Не могу поверить, что Галина Левашева всерьез полагает, что знакомство школьников с музыкой в первом классе (а может быть, и раньше, в детском саду?) в самом деле начинается с музыки легкого жанра!..

¹Левашева Г. Второе рождение музыки. — Л., 1966. — С. 91, 104.

Нет, не через «легкую по содержанию», а через «легкую для восприятия» музыку лежит настоящий путь к большому, великому искусству музыки. И тут, конечно, неопределима роль именно той музыки, которая, как говорил И. О. Дунаевский, «доступна для восприятия, а иногда для воспроизведения самыми широкими массами слушателей». Но почему это обязательно легкая музыка, легкий жанр — совершенно непонятно.

Достаточно двух-трех примеров, чтобы все стало на свои места. Доступные для восприятия и исполнения самыми широкими массами песни первой русской революции 1905—1907 гг. без труда введут нас в Одиннадцатую симфонию Шостаковича, а эта симфония поможет освоить все остальное его симфоническое творчество — вершину современного симфонизма. Доступные для восприятия и исполнения самыми широкими массами русские народные лирические песни и городские романсы без труда вводят в музыкально-образный мир «Евгения Онегина», а через него и во все остальное творчество Чайковского. А сколько песен советских композиторов, бесспорно массовых, но совершенно не «легкожанровых», могут помочь слушателям освоить и оперную, и балетную, и кантатно-ораториальную, и симфоническую, и камерную области советской музыки!..

А вот если идти только от легкой эстрадно-развлекательной музыки, то тут уж, конечно, никуда дальше самой этой музыки не уйдешь. И невозможно здесь не вспомнить достаточно известную истину о том, что тот, кто хорошо знаком с музыкой серьезной, обычно ценит и толк понимает также и в легкой музыке. А вот пребывание лишь в сфере легкой развлекательности само по себе ни в малейшей мере не приближает ни к любви, ни тем более к пониманию серьезной музыки.

* * *

Все это хотелось мне сказать только потому, что пройти сегодня мимо этой темы в беседах с юношеством и молодежью невозможно.

И в заключение этой главы несколько слов о теме, с которой на практике встречаются только композиторы: «Разговор о своей собственной музыке».

Не знаю темы более трудной и поражаюсь, как многие мои коллеги, всю жизнь выступая перед самыми различными аудиториями, ведут разговор только на эту тему, только о своем творчестве. Ведь когда я выхожу перед слушателями, чтобы рассказать им о той или иной музыке, главная моя задача заключается в том, чтобы «влюбить» их в эту музыку или хотя бы вызвать к ней живой интерес. Но как же я могу ставить перед собой такую задачу, когда речь идет о моей собственной музыке?! Бранить ее — глупо и бессмысленно, да и зачем я должен это делать (пусть, когда надо, это делают мои крити-



Вступительное слово перед авторским концертом. 1972 г. Фото В. Савостьянова

ки), хвалить — еще глупее, и нескромность требует тут уже несколько иных эпитетов...

Но все равно от этой темы композитору не уйти! О чем бы он ни говорил со слушателями (конечно, если это не беседа-концерт типа «Вечеров ровесников», программа которых заранее строго predetermined), они в конце концов обязательно попросят его: «Расскажите о своей музыке! Над чем Вы сейчас работаете?» С такими вопросами я тоже сталкивался, конечно, всю жизнь, но здесь особых трудностей не возникает: рассказать (в порядке «информации») о своих новых — законченных и незаконченных — работах, объяснить причины выбора той или иной темы, рассказать о каких-то подробностях не так уж трудно.

Некоторые темы бесед о своем творчестве я даже любил. Прежде всего это беседы, которые я много раз вел с учащимися профтехучилищ города Риги (а однажды в Горьком) перед исполнением (на генеральной репетиции) своего «Реквиема»¹. Беседы эти обычно проходили за час до начала репетиции. В зале собиралось 400—500 уча-

¹Более 10 лет в Латвии удерживалась традиция: в День Победы 9 мая исполнялся «Реквием» Д. Кабалевского (дирижировал автор) (прим. ред.).

НАШИ ДЕТИ
Хор из «Реквиема»

Слова Р. РОЖДЕСТВЕНСКОГО


Подвижно

The image is a collage featuring musical notation and photographs of a conductor. The musical notation is arranged in a vertical column on the left side, with various staves and notes. The photographs show a man in a dark suit and glasses, likely the conductor, in various expressive poses. One photo shows him with his hands raised, another with his hands clasped, and another with his hands spread wide. The background is dark, and the overall composition is artistic and dynamic.

Исполняется «Реквием» Д. Б. Кабалевского. Дирижирует автор

щихся, и я рассказывал им о том, что такое реквием вообще, как из церковной траурной мессы постепенно превратился он в произведение гражданского содержания («Реквием» Берлиоза, рожденный идеями Великой французской революции, «Реквием» Верди, посвященный выдающемуся итальянскому поэту Мандзони); рассказывал о том, как возник замысел «Реквиема», написанного мною на стихи Роберта Рождественского, обращал внимание на некоторые особенности этого сочинения, стремясь приблизить его к слушателям, большинство которых не имело еще опыта восприятия такой серьезной и такой крупной по масштабам музыки — полтора часа без антракта!

И все же рассказ о самом «Реквиеме» был скорее поводом к беседе, а не целью ее. Цель была та, о которой уже не раз говорилось в книге: создать нужную эмоциональную атмосферу, настроить слушателей на нужную «эмоциональную волну». Этому помогал и приведенный во второй главе этой книги рассказ о встрече на Уралмаше с «ремесленниками» в дни Великой Отечественной войны, и военные эпизоды, свидетелем которых я был сам в те дни; рассказ о памятниках погибшим в борьбе с фашизмом, напоминающих людям во многих странах мира о недавней трагедии, принесшей человечеству неизмеримые бедствия; рассказывал, конечно, о реальном, жизненном значении слов «Реквиема», поющих детским хором в двух кульминационных эпизодах этого сочинения.

| | |
|--|-----------------------------|
| В первом: | |
|  Именем солнца, | То, что отцы не допели,— |
| именем Родины | мы |
| клятву даем. | допоем! |
| Именем жизни | То, что отцы не построили,— |
| клянемся | мы |
| павшим героям: | построим! |
| И во втором: | |
|  Люди Земли,— | |
| | убейте войну! |
| Люди Земли,— | |
| | прокляните войну! |

Эти слова всегда вызывают живой отклик у сидящих в зале девушек и юношей, и они становятся такими чуткими слушателями му-

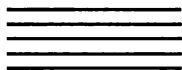
зыка, о каких может мечтать любой из нас — музыкантов. Эти беседы я очень любил.

Но бывало труднее. Очень трудной, например, была большая поездка, которую я совершил в 1961 г. с изумительным певцом С. Н. Шапошниковым и отличной скрипачкой Лилией Бруштейн. Авторские беседы-концерты состоялись в Свердловске, Омске, Иркутске, Ангарске, Братске, Хабаровске, Комсомольске-на-Амуре, Биробиджане, Усурийске, Артеме и Владивостоке. Проходили они в концертных и театральных залах, в школах и воинских частях, на заводах и в вузах. Это была «авторская» поездка, и программа состояла только из моих сочинений. Вот когда я по-настоящему понял, что говорить о себе, о своей музыке немыслимо трудно. И я стал искать пути решения этой трудной задачи.

Перед тем как Шапошников пел «Сонеты Шекспира», я рассказывал о Шекспире и о Маршаке, о нашей многолетней совместной работе с ним; перед скрипичной Импровизацией из кинофильма «Петербургская ночь» — о самом кинофильме, о его режиссере Рошале, об Ойстрахе, игравшем в фильме 30-х гг. ту самую музыку, которую сейчас предстояло услышать в исполнении его ученицы Лили Бруштейн; перед «Весенним вальсом» из кинокомедии «Антон Иванович сердится» говорил о легкой и серьезной музыке; перед фортепианными прелюдиями — о русской народной песенности... Словом, делал из себя некий стержень, на который нанизывал различные темы, представляющие для слушателя несомненный интерес, обогащающие его и приближающие к нему исполнявшуюся музыку. Это было очень нелегко, но все же для меня это оказалось единственной приемлемой формой беседы на тему «о самом себе».

И все же я стараюсь избегать таких бесед. Не случайно за все годы существования «Вечеров ровесников» я не включил в свои беседы ни одного своего сочинения...

*Глава
пятая*



О типах бесед

Летом 1967 г. в пионерском лагере «Орленок» на Кавказском побережье Черного моря проходил Первый Всесоюзный фестиваль детского искусства, приуроченный к 50-летию Советского государства.

Девизом фестиваля были слова «Пионеры — искусство — жизнь». Из всех пятнадцати союзных республик в «Орленок» съехались детские хоры, симфонические, духовые и народные оркестры, различные ансамбли и солисты, хореографические коллективы, юные художники, поэты и чтецы, кукольные и драматические школьные театры, юношеский цирк.

В отдельных отрядах, дружинах, на маленьких площадках и большой эстраде непрерывно с утра до позднего вечера звучала музыка и стихи, читались лекции, шли увлекательные споры, проводились всевозможные встречи-беседы с приехавшими на фестиваль гостями — деятелями искусства.

Мысль о том, что, чем больше в беседе о музыке всевозможных выходов за пределы музыки, тем глубже становится восприятие самой музыки, конечно, не нова, и со ссылками на разных авторов она не раз уже звучала со страниц этой книги. Сейчас я хочу лишь подчеркнуть особую ее важность, когда речь идет о беседах с молодыми слушателями. Для них музыка становится тем ближе и понятнее, чем больше связывается с другими сторонами их жизни, чем больше возникает различных ассоциаций, чувств, мыслей. Очень важно, в частности, чтобы в сознании ребят музыка не стояла особняком от других искусств, а как можно ярче обнаруживала свои глубокие внутренние (а не только лишь внешнесюжетные) связи с ними.

Вероятно, литературе и кино принадлежит здесь первое место, потому что через литературу и киноискусство легче осуществляется выход в конкретные явления реальной жизни и это помогает осознать музыку как важную и ценную часть этой жизни.

Беседы, связывающие музыку с кинематографом, в той или иной мере схожие по своему типу с только что описанной беседой в «Орленке», вызывают живой интерес у юных зрителей-слушателей. Об этом говорит, например, опыт работы Клуба юных любителей искусства, организованный совместными усилиями детской музыкальной школы имени П. И. Чайковского и кинотеатра «Пионер» в городе Новочеркасске. Отличные образцы такого же рода объединения кинематографа с музыкой показал организованный в Москве известным кинорежиссером В. П. Строевой «Кинотеатр музыкальных фильмов». Жаль только, что дети не стали специальным объектом деятельности этого театра. Я глубоко убежден в том, что на пути «музыка — кино» мы могли бы достичь огромнейших результатов в деле массового музыкального, шире — художественного и еще шире — эстетического воспитания наших детей и молодежи. Увы, путь этот пока еще почти совершенно свободен!..

Беседы, связывающие музыку с литературой, напротив, — явление самое обычное в любом лектории, в любой детской филармо-

нии, словом, всюду, где есть люди, стремящиеся вовлечь детей в мир искусства.

Сейчас я хочу привести лишь один пример из практики первой в СССР Филармонии школьника, созданной в начале 60-х гг. в Ереване и накопившей большой опыт работы со школьниками всех возрастов. Такие темы, как «Музыка и театр», «Музыка и кино», «Как дружат слово, музыка, краски» (это для учащихся младших классов), были обычным явлением в ереванской Филармонии школьника. И. А. Карагезян — создатель и бессменный руководитель Филармонии — писала мне, что у них собралась «чудесная группа молодых лекторов, любящих свое дело, помощников-энтузиастов». Надо думать, что эта «чудесная группа» и обеспечила успех ереванского начинания. Ведь не секрет, что даже там, где есть в избытке первоклассные артистические силы, хороших лекторов (не говоря уже о «чудесных группах») всегда не хватает.

Теперь о примере, который я хотел привести. Это программа «Писатели о музыке и музыкантах» из абонемента недавних лет для старших школьников:

1. Ромен Роллан — портрет Бетховена, Л. Бетховен — увертюра «Эгмонт».
2. К. Паустовский — «Корзина с еловыми шишками», Э. Григ — сюита «Пер Гюнт».
3. А. Виноградов — из книги «Осуждение Паганини», Н. Паганини — «Кампанелла».
4. Т. Ахумян — воспоминания о Романосе Меликяне, Р. Меликян — «Роза». Детские песни.
5. М. Горький — из воспоминаний о Шаляпине (об исполнении «Блохи»), М. Мусоргский — «Блоха».
6. П. Севан — из книги «Несмолкающая колокольня», Комитас — песни.
7. М. Горький — из книги «По Советскому Союзу» (о танцах армян), армянские народные танцы — «Танец сасунцев», «Танец девушки».

Великолепная программа! Первоклассные литераторы в своих рассказах о первоклассной музыке, вероятно, раскрылись перед слушателями с новой для них стороны и, несомненно, приблизили к ним музыку.

Своеобразие этой программы (к сожалению, я не могу припомнить другого такого же примера) в том, что о музыке, прозвучавшей в тот день перед ребятами, им рассказывал не лектор, а его устами — выдающиеся писатели. «Все исполнялось лучшими артистическими силами, — писала мне И. А. Карагезян. — Концерт шел «в темпе», каждый номер принимали горячо, ушли довольные, в листках отзывов было написано много хорошего». Пример, заслуживающий самого широкого подражания!

А вот прекрасный образец слияния музыки с литературой — уже не в устной беседе, а в книжке для детей. Автор этой книжки — Мария Львовна Гольденштейн, один из самых одаренных и опытных специалистов по музыкальному воспитанию. Как увлекательного лектора-рассказчика ее знали в Ленинграде, где она жила и трудилась. Впрочем, не только в Ленинграде, но и во многих городах, в разных республиках СССР.

В серии «Рассказы о музыке для школьников» вышел ее увлекательный рассказ о том, как Аркадий Гайдар любил музыку, какое место занимала она в его творчестве¹. Уже эпиграфом к первой главе автор вводит читателя в атмосферу (а не только в тему!) своей книги:



...Он дальние страны для нас открывал,
Военные тайны он нам доверял.
О горных вершинах он песню любил,
И нас эту песню он петь научил...

Н. Саконская. Памяти Гайдара

Чтобы читатель хоть приблизительно представлял себе, как написана эта книга, я не в силах преодолеть в себе желание привести довольно значительный отрывок, которым она начинается, тем более что издана была ничтожно малым тиражом и через день стала библиографической редкостью. Итак:

Глава I

На моей книжной полке стоят четыре зеленых томика сочинений Гайдара. Часто я снимаю с полки какой-нибудь из них наугад. Ничего, что я знаю все наперед: как уснет спрятавшийся в сундук Гек, как Тимур, взломав замок сарая, домчит Женю на мотоцикле в Москву, а запутавшийся, обманутый Сережа-барабанщик победит страх и слабость и все окончится хорошо. Знакомое горячее чувство охватывает меня с первых строк, и я уже не в силах оторваться от книги.

Снова я живу жизнью гайдаровских героев, волнуясь их волнениями, печалюсь, радуюсь, возмущаюсь. Знаю, конечно, что этих людей придумал писатель, но для меня они — живые. С ними трудно расстаться. О них долго думаешь. И кажется, встретил бы и сразу узнал каждого — его речь, голос...

¹См.: Гольденштейн М. Аркадий Гайдар и музыка. — М., 1977.

И еще одно заставляет меня снова и снова возвращаться к зеленым топикам. Читаешь книгу и вдруг начинаешь замечать, что за печатными строками звучит музыка. И вот вместе с героями Гайдара обступают тебя песни — мужественные, печальные, задорные, смешные...

В книгах Гайдара много поют: поют солдаты — «дружно, весело и грозно» («Клятва Тимура»), Ольга и Георгий выступают в самодеятельном концерте («Тимур и его команда»), пионеры в лагере спускаются к морю с песней о юном барабанщике («Военная тайна»), малыш Гек — растеря и разиня, но зато умеет петь («Чук и Гек»).

Так и звенит в ушах задорный мальчишеский голос Жигана («Р.В.С.») и голос отца Сережи — бывшего солдата («Судьба барабанщика»). «Он пел хорошие песни, от которых земля казалась до грусти широкой».

Далеко от дома на полянке, заросшей цветами, маленькая Светлана («Голубая чашка») распевает обо всем, что видела по дороге: о стороже, о Саньке, который лез за морковкой в огород, о Красной Армии и о том, из-за чего они с отцом в обиде ушли из дому, — о разбитой голубой чашке. Цветы слушали песню и кивали Светлане пышными головками. А отец угостил ее свежей водой, яблоками и пряниками. «За хорошую песню ничего не жалко», — кричит он дочке.

«Не сам ли Гайдар выкрикнул эти веселые и добрые слова?» — задает вопрос М. Л. Гольденштейн. И, чутко проследившая звучание музыки в книгах Гайдара, она вместе со своими читателями приходит к выводу, что эти слова действительно могли принадлежать ему.

Ссылаясь на свидетельства друзей писателя, М. Л. Гольденштейн рассказывает о том, что самым любимым его музыкальным произведением был «Жаворонок» Глинки.

«Солдат, боевой командир, — пишет она, — и вдруг нежная, как цветок, мелодия? Видно, именно в ней для Гайдара открывалось то прекрасное, благородное, что больше всего он ценил в жизни, в человеке.

Об этом Гайдар и повел речь в «Судьбе барабанщика». Сережа применил, как дороги отцу солдатские песни: отец даже зимой распахивал окно, когда с улицы слышалась песня красноармейцев. Но когда мальчик попросил отца спеть солдатскую песню, тот запел «Жаворонка» Глинки. Сережа удивился: пусть это и замечательная песня, но вовсе она не солдатская. «Как не солдатская?» — возражает отец. И он рисует сыну фронттовую картину. Весеннее утро перед боем. Уже залегли солдатские цепи. А в ясном небе льется песня жаворонка. Лежит солдат, слушает и мечтает: может быть, и про него кто-нибудь вспомнит и вздохнет украдкой¹. Мальчику трудно согласиться с отцом: к чему в солдатской песне такая нежность? Марш — вот это подходит солдату. А отец хочет убедить Сережу, что в душе солдата живет большая любовь к людям, к жизни, к ее красоте — ко всему, чем так богата прекрасная мелодия «Жаворонка»².

¹Напомню, что в романсе Глинки «Жаворонок» есть такие слова: «...Кто-то вспомнит про меня и вздохнет украдкой...». — Дм. К

²Гольденштейн М. Аркадий Гайдар и музыка. — М., 1977. — С. 7—9.

Нельзя не согласиться с Марией Львовной, когда она замечает, что в отце Сережи «угадывается сам Гайдар». И не случайными уже кажутся слова, взятые для эпитафии ко второй главе из письма самого Гайдара: «Я сижу, обдумываю заранее сюжет, положения, события. Все еще пока туманно, но за этим туманом уже слышны и зовы, и крик, и неясная музыка»¹. И, дойдя до слов о том, что «когда Аркадий Петрович сочинял «Комманданта снежной крепости», в его дневнике появилась запись: «Интересно, а что если образ Нины — это русская широкая песня?» — мы ощущаем глубокую музыкальность творчества Гайдара, такую глубокую, что остается лишь удивляться, как это мы не замечали этого раньше...

Не случайно остановился я так подробно на книге М. Л. Гольденштейн, так много привел цитат из нее. В высшей степени мудро и тонко учит Мария Львовна юных читателей не только вчитываться в книги, но и вслушиваться в них, слышать звучащую в них музыку. Сегодня это книги Аркадия Гайдара, а завтра, может быть, «Война и мир» Льва Толстого или «Жан-Кристоф» Ромена Роллана. Не услышать в этих книгах музыку — значит не прочитать их, а только проследить за внешним развитием их сюжета. А ведь музыка пронизывает великое множество произведений мировой литературы!

Книга «Аркадий Гайдар и музыка» обладает еще одним ценным качеством: она написана таким живым, разговорным языком, что ее можно читать вслух и это будет не чтением, а рассказыванием. Как великолепно можно было бы сделать это по радио! Рассказывать главу за главой! И конечно, с музыкой.

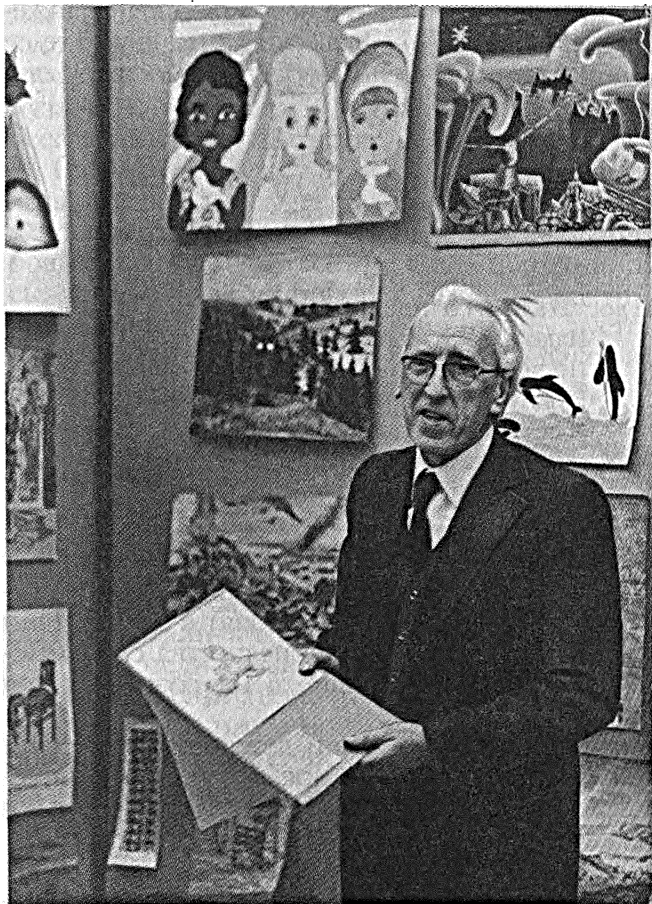
* * *

Беседы, в которых музыка сочетается с другими искусствами, встречаются в практике нашей музыкально-просветительской работы редко, слишком редко (исключение, как я уже говорил, составляет лишь литература). И до чего же это обедняет результаты наших усилий!

Особенно «не везет» здесь, пожалуй, изобразительному искусству, хотя вряд ли можно сомневаться в том, что именно в сочетании (а не в раздельном существовании!) музыки, литературы, изобразительного искусства таятся огромные возможности развития художественной культуры учащихся. Именно этот традиционный школьный «триумvirат искусств» естественно и органично способен расти и обогащаться за счет постепенного присоединения к нему таких синтетических искусств, как театр и кино.

Написал я слова «триумvirат искусств» и мысленно сразу же пе-

¹Гольденштейн М. Аркадий Гайдар и музыка. — М., 1977. — С. 19.



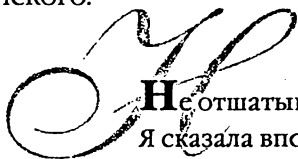
В художественной студии Н. И. Осташинского. Киев, 1975 г.

ренесся в Киев, в Детскую художественную студию Дома пионеров Ленинского района. Удивительная это студия. Много лет возглавлял ее талантливый художник и мудрый педагог-воспитатель Н. И. Осташинский. Не раз бывал я в этой студии и каждый раз уходил глубоко взволнованный, словно побывал в нашем завтрашнем дне.

Не только все виды изобразительного искусства изучались и осваивались в студии ребятами от дошкольного до старшего школьного возраста. Одновременно здесь зарождался и рос интерес студийцев и их любовь к литературе, поэзии и, быть может, особенно к музыке.

Стихи (и прозу тоже) писали и маленькие, и большие. Как-то в радиопередаче о юных поэтах я читал стихи тогда еще четырнадцатилетней девочки, воспитанницы Киевской студии Инны Муллер. Она

не только писала стихи, но и лепила. Больше всего любила оранжевый пластилин: «В нем больше солнца», — говорила она. А вот те ее давние стихи, чудесным образом передающие общую атмосферу студии Осташинского:



Не отшатывайтесь в испуге—
Я сказала вполне серьезно.
У меня предлинные руки,
И достать ими солнце можно.
Надо только на гору подняться,
Посильнее вытянуть руки,
Ухватиться крепко за солнце
И снести это солнце людям.
Хоть подъем на вершину труден,
Я должна снести солнце людям.

Музыка звучала в студии постоянно. У ребят был неписанный закон: художники и скульпторы не должны «иллюстрировать» услышанное в музыке и тем более (если музыка вокальная) в стихах. Они должны передать средствами изобразительного искусства свои мысли, свои чувства, свои ассоциации, возникшие в их сознании под влиянием услышанной музыки.

Дорогой частью моей домашней коллекции детских работ стали рисунки киевских студийцев, сделанные ими после того, как они слышали в концертном зале филармонии мой «Реквием» на стихи Р. Рождественского, посвященные «тем, кто погиб в борьбе с фашизмом».

А теперь хочу хоть вкратце рассказать о почти десятилетнем опыте существования клуба московских старшеклассников «Музыка — живопись — жизнь», организованного Союзом композиторов СССР и Государственной Третьяковской галереей. Хочу сразу же оговориться, что, хоть в названии клуба обозначены лишь два искусства, почти ни одна беседа не обошлась без литературы, особенно без поэзии, а живопись часто «прихватывала» скульптуру, а иногда и архитектуру.

«Собрания» клуба происходили ежемесячно в каком-либо зале Третьяковской галереи в соответствии с задуманной темой (рояль «кочевал» по всей галерее!).

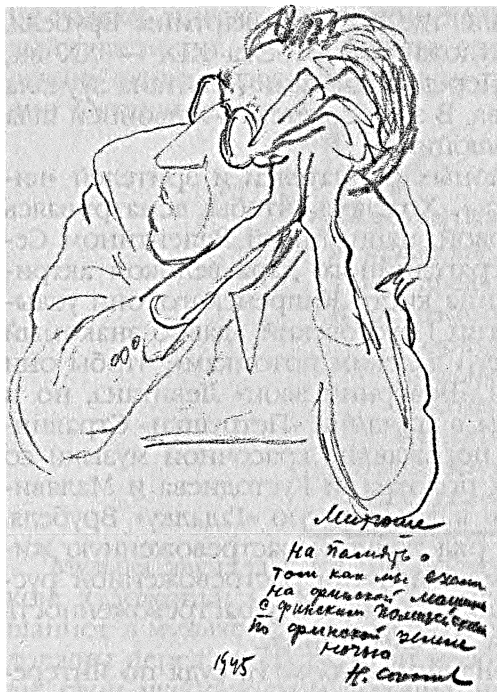
В зале, где размещены работы русских художников конца XVIII и начала XIX в., среди которых сразу же привлекает внимание зрителей портрет Пушкина работы Кипренского, звучала музыка Глинки, его младших современников и предшественников и, конечно, поэ-

зия Пушкина, Баратынского... В зале, где собраны картины Врубеля, Кустодиева, Малявина и других художников рубежа XIX — XX вв., звучали Скрябин и Стравинский. Перед пейзажами Левитана звучала музыка Чайковского и Рахманинова. В зале советской живописи шла беседа на тему «Искусство и Революция».

Нам хотелось научить наших юных слушателей и зрителей «видеть музыку» и «слышать живопись». Хотелось, чтобы, всматриваясь в поразительный портрет Ермоловой, написанный Валентином Серовым, они почувствовали силу трагедийного дара великой актрисы; чтобы, глядя на портрет Пушкина кисти Кипренского, они услышали, как об этом писал Константин Паустовский, «давно знакомый голос поэта, обращенный к нам, его далеким потомкам»; чтобы они не только увидели поэтичнейший «Вечерний звон» Левитана, но и услышали его. Нам хотелось, чтобы в звучании «Петрушки» Стравинского они уловили родство этой поражающе красочной музыки со столь же поражающе красочными полотнами Кустодиева и Малявина. Хотелось, чтобы, всматриваясь в знаменитую «Гадалку» Врубеля, они сумели бы поставить в один ряд изнутри растревоженную живописную манеру художника со всей изнутри растревоженной русской жизнью кануна первой революции, чтобы эту растревоженность они услышали в музыке Скрябина и Рахманинова.

Такие цели ставили мы перед нашим клубом. И, судя по интересу, с каким слушатели-зрители относились ко всем собраниям клуба, они видели в них много интересного, увлекательного и уж, во всяком случае, находят нечто новое и необычное, чего никогда не давала им школа.

Однако с каждым годом жизни клуба я все больше и больше укреплялся в мысли о том, что значение его деятельности существенно снижает то обстоятельство, что все беседы проводятся двумя специалистами: музыкантом и художником. Это в каком-то смысле легче и, возможно, более профессионально-квалифицированно (конечно, о живописи художник скажет лучше музыканта, равно как о музыке более точно расскажет музыкант). Однако в таком «разделении труда» есть, если можно так выразиться, «запрограммированная» разьединенность обоих искусств. Это я очень ясно ощутил на первом же «собрании», которое положило начало жизни нашего клуба: первую половину беседы, включающую не только «официальную церемонию» открытия клуба, но и разговор о наших главных задачах, о связях разных искусств друг с другом и с жизнью, вел я. Вторую часть вел художник. Не берусь судить, чьи позиции были «ближе к истине», ибо никаких унифицированных позиций здесь быть не может. Но то, что мы пошли разными путями и потому неясной стала конечная цель беседы, — это не вызывало у меня никаких сомнений.



Н. Соколов. Д. Б. Кабалевский.
1945 г. Дружеский шарж с автографом художника

Конечно, тут нужно внести поправку и на необычную сложность задачи, и на отсутствие опыта. Во всяком случае, в следующих беседах, которые мне приходилось воспринимать в роли слушателя, стали появляться несомненные успехи и удачи. Но сам я только присматривался и прислушивался, пока наконец не попытался провести беседу один без помощи художника (точнее, без его участия, так как обойтись без помощи профессионала-художника я не рискнул и мне щедро оказали ее старые добрые мои друзья Кукрыниксы). О том, что из этой попытки вышло, читатель получит некоторое представление из записи беседы, помещенной во второй части этой книги.

Не сомневаюсь в том, что «живописную» часть беседы художник провел бы лучше, более квалифицированно, но убежден я и в другом: никогда не удалось бы вызвать в сознании слушателей-зрителей ощущение внутренней близости двух «Александров Невских», если бы о Прокофьеве говорил я, а о Корине — какой-либо художник. И уж наверняка не удалось бы выдвинуть идею о «симфонизме» архитектурно-скульптурного сооружения Б. Иофана — В. Мухиной (советский павильон со скульптурой «Рабочий и колхозница» на Всемирной выставке в Париже). Не удалось бы и многое другое, что, независимо от того, насколько это окажется убедительным, может возникнуть лишь в мыслях и чувствах одного человека, будь то слу-

шающий музыку художник или всматривающийся в живопись и скульптуру музыкант.

Не скрою, мне было не так-то уж просто подготовиться к этой беседе. Советы друзей-художников, конечно, очень помогли мне, но и самому пришлось серьезно подумать и поработать. Я не жалею — эта работа очень много дала мне самому и очень помогла в последующих беседах (а позже и в школьных уроках), даже когда изобразительное искусство темой беседы не предусматривалось.

К тому же мне думается, что ведение беседы двумя специалистами с воспитательно-педагогической точки зрения уязвимо и дает поэтому гораздо меньший эффект.

В системе профессионального образования было бы просто нелепо ставить этот вопрос. Но когда речь идет об общем эстетическом образовании, не лучше ли будет, если лектор своим личным примером покажет, что человек способен разбираться не только в одном искусстве, которое является его профессией, но и в других искусствах также. Иначе ведь нетрудно и такой вывод сделать, будто только профессионал и способен разобратся в искусстве. И не возникает ли в глубине души у наших слушателей мысль, что в каждом из них мы хотим увидеть то, что сами можем продемонстрировать лишь совместными усилиями?!

Я не вижу ничего дурного в том, что музыкант, проводящий беседу о музыке и живописи, будет опираться более всего на музыку и через музыку пойдет к живописи. Или если поэт в разговоре о поэзии и музыке будет исходить прежде всего из поэзии и через нее проложит путь к музыке. Но мне трудно представить себе, как юный слушатель-зритель сможет осознать и почувствовать внутренние связи, к примеру, между Пророковым и Шостаковичем, Сарьяном и Хачатуряном, как поймет он единство Чюрлениса-композитора и Чюрлениса-художника или как уяснит, что сближает, а что разъединяет Стравинского и Пикассо, если каждую из этих тем «поделить» между двумя специалистами — музыкантом и художником. И неужели придется втроем (!) вести беседу, если захотим, например, сопоставить трех «Александров Невских» — Эйзенштейна, Прокофьева и Корина или три «Войны и мира» — Толстого, Прокофьева и Бондарчука?!

Ведь есть уже опыты такого рода, возможно, не во всем безупречные, но во всяком случае интересные уже по своему замыслу. К сожалению, мне самому не удалось послушать организованные Москонцертом беседы М. Кончаловского, но темы этих бесед вызывают несомненный интерес: «Французский импрессионизм в живописи, поэзии и музыке»; «Скрябин — Блок — Врубель»; «Гоген — Бодлер — Равель»; «Микеланджело — Бах». Возможно, подобные беседы проводятся где-нибудь еще, но мы просто о них не знаем. Одно предпо-

ложение, однако, можно высказать без особого риска ошибиться: они слишком редко обращены к детям.

Я уверен, что беседы, которые в той или иной форме будут выявлять связи между разными искусствами, постепенно начнут занимать все большее место среди всех типов бесед с детьми об искусстве.

Но несомненно и то, что, повышая уровень требований к художественной культуре нашей молодежи, мы прежде всего (или, во всяком случае, одновременно) должны предъявлять эти требования к себе!..

* * *

Очень давно, в первые же послереволюционные годы возник у нас особый тип бесед о музыке, рожденный самим характером новой жизни. В течение длительного времени беседы эти были ограничены рамками небольших аудиторий и обычно представляли собой разного рода «встречи с музыкантами». Часто такие встречи устраивались в школах, техникумах, вузах, пионерских лагерях, на предприятиях. Концертами они не назывались. Одна-две рукописные афиши, и слушатели только «свои» — учащиеся, студенты, рабочая молодежь. В пионерских лагерях было еще проще: никаких афиш; вожатые строят свои отряды и ведут на встречу — обычно на костровую площадку.

Сама обстановка — простая, лишенная всякой официальности, вызвала у проводивших эти встречи музыкантов-исполнителей, композиторов потребность не только играть и петь для своих слушателей, но и побеседовать с ними о музыке, послушать их самих, ответить на их вопросы. О лекторах-музыкантах я уж не говорю: разговор о музыке со звучащими музыкальными примерами — основа их встреч со слушателями.

Встречи со слушателями, получившие чрезвычайно широкое распространение, — одно из принципиально новых и важнейших завоеваний нашей художественной культуры. Значение этих встреч неосцидимы: миллионы людей получают счастливую возможность непосредственного общения с деятелями искусства, что, несомненно, очень помогает их духовному развитию, а деятели искусства, в свою очередь, получают не менее счастливую возможность непосредственного общения со своими слушателями, и полученные при этом впечатления в высшей степени обогащают их творческую фантазию, способствуют их собственному духовному росту.

В начале 60-х гг. на почве, взрыхленной и подготовленной многочисленными творческими встречами, возник тип бесед, получивших название «Беседы у рояля». Беседы эти впервые появились на телевизионном экране. Исполнитель — поначалу это были пианис-

ты, — не связанный никакими традициями, ибо их не было, свободный от каких-либо трафаретов, поскольку они, к счастью, не успели сложиться, рассказывал слушателям-зрителям то, что ему самому в связи с данной программой казалось самым важным, то, чем, с его точки зрения, он мог наивернейшим образом заинтересовать, увлечь невидимую им аудиторию. Так же свободно, по своему усмотрению, он чередовал рассказ о музыке с самой музыкой.

Один из первых участников этих телепередач пианист Алексей Скавронский писал позже: «...Сразу же оказалось, что все это для нас безумно трудно... Переход от разговора к игре и, наоборот, от игры к разговору, как выяснилось, требует совершенно особой психотехники: от максимальной сосредоточенности, углубления в себя — к раскрытости непринужденного разговора и обратно. Такая гимнастика порой приводила к ощутимым потерям: то ли человек говорил непонятно, весь зажавшись, то ли играл ниже своих возможностей. Мне было нелегко, но интересно, и я старался»¹.

Старался, конечно, не один Скавронский. Появились интереснейшие телепередачи, в которых слушатели знакомились не только с искусством, но и с высказанными вслух мыслями о музыке таких первоклассных артистов, как Лев Оборин, Яков Флиер.

Позже к «Беседам у рояля» добавились выступления дирижеров, если так можно назвать их — «Беседы у дирижерского пульта». С такими беседами мы увидели на телевизионном экране лучших наших дирижеров — Геннадия Рождественского, Евгения Светланова, Евгения Мравинского.

Изредка на телевизионном экране стали появляться наши выдающиеся композиторы (Арам Хачатурян, Кара Караев, Родион Щедрин) с рассказами о своем творчестве и о творчестве своих любимых композиторов. Эти беседы я бы назвал «Беседами у раскрытой партитуры».

Принципиальное значение этих бесед, которое можно услышать уже не только с экрана телевизора, но и в концертном зале, было огромно. Их возникновение означало, что многие, в том числе самые выдающиеся, музыканты увидели в слове о музыке своего надежного помощника и союзника, убедились в полной несостоятельности достаточно широко распространенного в музыкальных кругах взгляда, будто «музыка говорит сама за себя» и ни в каком слове не нуждается.

Вот так писал об этом, обращаясь к читателям своих «Мыслей о музыке», Геннадий Рождественский: «...в последние годы я часто выступаю с небольшими словесными комментариями, либо предваря-

¹Скавронский А. Преодоление четвертой стены // Сов. эстрада и цирк. — 1975. — № 9. — С. 4.

ющими мои концерты, либо их сопровождающими. Опыт убедил меня в том, что комментарий полезен широкой аудитории и может способствовать более глубокому и тонкому восприятию музыки»¹.

Надо ли говорить о том, как велико значение этой новой тенденции в развитии нашей музыкальной жизни именно сейчас, когда все большее значение приобретает массовое музыкальное воспитание, массовая музыкально-просветительская деятельность, формирование высокого музыкального вкуса в самых широких кругах народа!

Одно, однако, с грустью и досадой должен я констатировать: среди всех этих бесед («у рояля», «у дирижерского пульта», «у раскрытой партитуры») почти не встретишь беседы, обращенной к юным слушателям, тем более к детям. Не берусь сейчас обстоятельно разбираться в возможных причинах этого явления, но не могу не высказать предположения, что основная из этих причин коренится все в той же широко известной формуле М. Горького, которую на этот раз придется перефразировать так: «Рассказывать детям о музыке надо так же, как взрослым, только лучше». Вот до этого самого «лучше» очень часто не удастся дотянуться даже тем, кто со взрослыми умеет разговаривать хорошо и даже отлично.

Я не оговорился, произнеся слово «дотянуться». Да, дотянуться, подняться надо до детей, а не «пригнуться к ним», «опуститься до их уровня», как это часто думают взрослые люди. Нет ничего труднее и сложнее, чем сделать трудное легким, сложное — простым! Вот в чем, несомненно, главная причина того, что если у нас вообще не хватает хороших лекторов, то нехватка хороших лекторов для детей ощущается особенно остро.

Тем более заслуживают поддержки и доброго слова те, кто захотел и сумел выйти с «Беседами у инструмента» (будем их сейчас называть так), рожденными на телевидении, в живую детскую, юношескую аудиторию.

Первым был Алексей Скавронский. Двадцать четыре беседы-концерта в самых разных аудиториях, включая музыкальные и общеобразовательные школы на Дальнем Востоке, — таков итог этого первого опыта. Опыт оказался удачным. Появились последователи, единомышленники. И вот уже целая группа отличных музыкантов — пианисты А. Скавронский и А. Бахчиев, скрипач С. Снитковский, виолончелист Л. Евграфов и баянист Ю. Козаков — выступает с беседами-концертами в десятках школ разных районов страны, перед тысячами учащихся музыкальных и общеобразовательных школ.

Отдельные беседы-концерты перестают удовлетворять и исполнителей, и слушателей, и тех, кто организует это доброе дело. Воз-

¹Рождественский Г. Мысли о музыке. — М., 1975. — С. 19.

никают абонементные циклы. Они с успехом проходят не только в областных, но и в районных городах и рабочих поселках Пермской, Новгородской, Владимирской областей.

Очень убедительный пример приводит А. Скавронский, систематически проводивший беседы о музыке в шести, а потом в десяти средних школах г. Владимира: «...всего во Владимире средних школ — тридцать. И если один человек, нимало не напрягаясь и не жертвуя творческими интересами, сумел охватить треть школ областного центра, какие же, значит, громадные резервы еще не приведены в действие нашей музыкальной пропагандой»¹.

В завершение разговора о «Беседах у инструмента» (в данном случае это будет опять «Беседа у рояля») я не могу не назвать имя еще одного музыканта — композитора и пианиста, также одного из первых, кто вышел на эстраду перед юными слушателями с «Концертами-беседами у рояля».

Д. Благой предпочитал строить программы своих выступлений по монографическому принципу, преимущественно с опорой на музыку, сочиненную специально для тех, кто составлял его аудиторию. И программы эти почти всегда не были похожи на привычные концертные программы.

Я не могу отказать себе в удовольствии привести программу одной из «Бесед у рояля» Д. Благого, которую он посвятил моей музыке. Если мне позволительно высказать суждение об этой программе, то, отвлекшись (насколько это вообще возможно) от того, что речь идет о моей музыке, должен сказать, что уже сам замысел программы интересен и необычен. Вот как раскрывает этот замысел сам Д. Благой в письме ко мне.

Тема — Родина в мирное время и в годы военных испытаний и два поколения — военное и послевоенное. Возникает своего рода историческая панорама войны и мира и судьбы поколений.

Вот основные вехи:

- 1) детство людей 30-х годов — ряд «программных» детских пьес;
- 2) пионерская пора — цикл «Из пионерской жизни»;
- 3) напоминание о битвах, в которых была завоевана новая жизнь — «романтика» Гражданской войны, с другой стороны — «если завтра война»; одним словом, гайдаровские настроения предвоенных лет. Им, как мне кажется, созвучны, например, «Новелла» и «Драматический фрагмент» (из соч. 27);
- 4) война. Ее вторжение, картины битвы, вера, геройство, ликование победы, достигающей до последних дней ценою новых жертв и схваток

¹Скавронский А. Преодоление четвертой стены // Сов. эстрада и цирк. — 1975. — № 9. — С. 5. (В 1987 г. во Владимире было 36 общеобразовательных школ. — *Прим. ред.*)

с врагом. Соната № 3 — произведение о тех, кто расстался с детством в 1941 году и отвоевал пору мирного детства для новых поколений в 1945-м;

5) обобщенный образ Родины — несколько прелюдий (на темы русских народных песен) и, быть может, несколько пьес, отражающих дружбу с другими народами мира (скажем, вариации на французскую, американскую и японскую народные темы).

В тексте, конечно, будут использованы стихотворные и прозаические фрагменты «большой» литературы.

Эта программа, в которой необычный тип концерта сочетается с необычной темой, может, по-моему, представить интерес и для младших слушателей, и для слушателей взрослых. Содержание программы (именно самой программы, а не только лишь сопровождающего слова!) выходит далеко за пределы музыки. Это музыка и жизнь. Идея, казалось бы, достаточно обычная, но необычность ее преломления, думаю, очевидна даже по тому беглому авторскому изложению, которое я привел.

* * *

Думается мне, что некоторые типы бесед о музыке, о которых шла речь в этой и частично в предыдущей главе, показывают, как безграничны возможности музыкально-воспитательной, просветительской работы с детьми, с молодежью. Конечно, эти типы бесед несколько не умаляют значения и других, более привычных, традиционных типов, прежде всего «Вступительного слова» к концерту.

Однако, судя по всему, «Вступительное слово» слишком уж преобладает над всеми другими типами разговора о музыке со слушателями. Наибольшую же тревогу вызывает, конечно, не количество, а качество этих «вступительных слов».

В своих содержательных «Записках лектора» старейший наш лектор Г. А. Поляновский справедливо сетует на «скороспелые лекции», представляющие собой не что иное, как компиляцию из нескольких популярных брошюр, без своей позиции, своего взгляда, своей оценки предмета, о котором идет речь. «Лектор должен в первую очередь исходить не из литературы о предмете, а из самого предмета», — справедливо утверждает Г. А. Поляновский¹.

Увы, не только «скороспелость» и «книжность» — беда многих «вступительных слов», которые можно наряду с первоклассно прочитанными, увлекательными словами встретить иной раз даже на крупнейших концертных эстрадах. Беда и в стандартности, сухости таких «вступительных слов», возникающих зачастую вовсе не по вине лектора, а по вине организаторов концертного дела, требующих от лектора представления предварительно написанного текста «Вступи-

¹Поляновский Г. Записки лектора. — М., 1962. — С. 33.

тельного слова». О том, какие уродливые формы принимает иногда такая практика даже в недрах столичной концертной организации (Москонцерт), можно судить хотя бы по свидетельству известного нашего виолончелиста Евгения Альтмана, много разъезжавшего по стране и выступавшего в разных аудиториях с концертами, которым предшествовало «Вступительное слово».

«Трудно представить себе такую ситуацию, когда лекцию, скажем, по высшей математике, написанную профессором, читает перед аудиторией человек, знакомый лишь с четырьмя арифметическими действиями. А в музыке такое, оказывается, возможно. Текст для концертов цикла заказывается музыковеду, и тот создает его, ориентируясь на некоего средне-статистического слушателя. Потом этот текст выучивает чтец, не знающий досконально предмета, о котором ему предстоит говорить, и в неизменном виде читает его перед любой публикой — будь то концерт в зале филармонии или же выступление в обеденный перерыв в красном уголке цеха»¹.

Не начинают ли тут путаться очень несхожие, во многом даже принципиально различные формы существования (предназначения) слова: написанное слово для чтения и произнесенное слово для слушания?! К этому вопросу — коренному для темы этой книги — я вернусь в заключительной главе...

Глава шестая

Беседа на уроках в начальной школе²

Сорок лет я встречался со школьниками разных возрастов, в том числе и с первоклассниками. Рассказывал им о музыке, играл им на фортепиано, отвечал на их вопросы, пел с ними их любимые песни. И стало это казаться мне таким привычным, что я даже не слишком тревожился о том, как проведу свой первый урок, когда осенью 1973 г. пришел в роли учителя музыки в 1 А класс 209-й московской средней школы.

¹ Альтман Е. «Филармоники» Москонцерта // Сов. музыка. — 1975. — № 2. — С. 74.

² Речь идет о беседах на уроках музыки в трехлетней начальной школе (*прим. ред.*).



Будем дружить!

Сказать, что я был мало подготовлен к этому уроку, не могу: я ведь шел со своей собственной программой, которую долго вынашивал, обдумывал, которая зрела сперва в артековских и школьных беседах, потом в годы писания книги «Про трех китов и про многое другое». В процессе работы над программой, естественно, расширял и углублял свои педагогические познания, находя наибольшую опору для своих исканий во взглядах и убеждениях выдающегося советского музыканта-педагога Б. В. Асафьева. Формированию программы способствовала и неизбежно возникшая полемика с педагогами-методистами, отстаивавшими «традиционные» школьные программы, которые, с моей точки зрения, давно устарели, как устарели и лежащие в их основе педагогические и методические воззрения.

Словом, я хорошо знал, с чем иду в школу и для чего я в нее иду. Но одного я все же боялся. Очень боялся! Ведь для семилетних первоклассников я должен был казаться неправдоподобно старым. Учитель почти семидесяти лет! Да таких учителей в школе вообще не бывает! Я ведь ровесник их дедушек и бабушек и даже, вероятно, постарше многих из них. Как они примут такого учителя, да и примут ли вообще?! Вот чего я по-настоящему боялся...

Но все получилось совсем иначе. Как состоялось наше знакомство и в какой атмосфере начался урок, я не очень хорошо понял, даже после того, как вечером прослушал сделанную на пленку запись. Во всяком случае, мы очень быстро нашли общий язык и уже после первого обмена вопросами и ответами почувствовали себя вполне просто и свободно. Так отпало мое главное опасение.

Зато я хорошо помню, как сразу же ощутил необычность собственного положения в новой для меня роли: передо мной был не такой первый класс, с каким я и раньше встречался не раз, но, прощаясь, был почти уверен, что больше с этими же ребятами никогда не встречу. Сейчас это был «мой» класс, «мои» ребята, и я знал, что снова встречу их на следующем уроке и буду постоянно встречаться на протяжении, быть может, многих лет. И с этого дня на мне лежит частица ответственности за то, как будут расти эти сорок пока еще неизвестных мне ребят.

В отличие от прежних встреч с первоклассниками музыка становилась теперь не просто темой беседы и, конечно, не только предметом изучения, но и постоянно действующей волшебной силой, под воздействием которой ребята способны расцвести, раскрыть творческие способности своего ума и сердца.

Я знаю, что час в неделю — это ничтожно малое время. Но знаю и то, что сила, которой обладает музыка, может сделать этот час более весомым, нежели многое другое, чем ребята занимаются в школе и дома ежедневно. И все же, разрабатывая новую программу, я особенно много думал о том, как сделать, чтобы движение музыкальной мысли и музыкального чувства, начавшееся на школьном уроке, не прекращалось в течение остальных дней недели и, более того, во время каникул, включая долгий летний перерыв между занятиями.

От традиционных формальных заданий типа писания нотных знаков или заучивания песенных текстов я решительно отказался, тем более что они ни в какой мере не помогали бы решению главной задачи: сделать музыку естественной и потому необходимой частью жизни ребят. В конце концов я пришел к элементарно простому решению и предложил такое «домашнее задание»: слушать музыку, где бы ее ни удалось услышать, и о самых интересных «встречах с музыкой» рассказать всему классу на очередном уроке. О том, какие отличные плоды принесет эта простейшая идея, как она свяжет школьные уроки с жизнью и сколько интересных, неожиданных, незапрограммированных моментов внесет в уроки, я даже не предполагал.

Сейчас я, естественно, не собираюсь говорить вообще о школьных уроках — это увело бы далеко за пределы темы этой книги. Я попытаюсь лишь рассказать о некоторых особенностях беседы как важнейшей формы проведения урока, о том, правомерно ли вообще говорить о беседе применительно к школьному уроку. И конечно, поделюсь некоторыми эпизодами из своего личного опыта.

Начну с первого урока. В программе сказано: «...Урок следует начать со вступительной темы — из чего состоит музыка: сочинение (*композитор*), исполнение (*исполнитель*) и слушание (*слушатель*). Написанная, исполненная, но никем не услышанная музыка тоже еще не вполне музыка. Настоящей музыкой (искусством как частью жиз-

ни) музыка становится лишь тогда, когда она написана, исполнена и услышана. Музыка существует для людей, а не только для тех, кто ее сочиняет и исполняет»¹.

Вот как может выглядеть эта часть урока, если провести ее в форме беседы с участием самих ребят².

Учитель. Вы все хорошо знаете, что такое музыка. А вот как по-вашему, из чего складывается музыка? Чтобы музыка получилась как живое искусство, кто для этого нужен прежде всего?

Голоса. Композитор!

Учитель. Верно. А что это значит — композитор?

Голоса. Композитор — это тот, кто сочиняет музыку.

Учитель. Тоже верно. Значит, для того чтобы получилась музыка, прежде всего нужно, чтобы ее кто-то сочинил. А теперь представьте себе: композитор сочинил музыку, и она лежит у него в портфеле или в ящике стола. Получилась музыка или не получилась?

Тот же голос. Получилась.

Учитель. Получилась? Ты уверен? А откуда ты это знаешь? Ты ее слышал? Она ведь лежит у композитора в столе или в портфеле. Может ее кто-нибудь услышать?

Голоса. Нет, не может.

Учитель. Ну, а кто же нужен для того, чтобы можно было услышать эту музыку?

Голоса. Дирижер!

Пианист!

Оркестр!

Певец!

Хор!

Баянист!

Учитель. Правильно. А как, по-вашему, называются все эти музыканты, которые умеют исполнять музыку? (Как это ни странно, никто из ребят не смог или не решился ответить на этот вопрос. Это меня удивило: ведь первое обобщение — о композиторе — было, по-моему, сделать значительно труднее, чем второе — об исполнителе. Пришлось мне помочь им.)

Учитель. Все музыканты, которых вы назвали, — пианист, баянист, певец, оркестр, хор, дирижер — словом, все, кто исполняет музыку, называются исполнителями.

Вот теперь есть композитор, есть и исполнитель. Как вы думаете, это уже все, что нужно для музыки, для того, чтобы она по-настоящему получилась? Представьте себе такую картину: я сочинил музыку, кто-то ее исполнил, но никого из вас в классе нет — только мы вдвоем с исполнителем. Получилась ли теперь музыка, или, может быть, кого-нибудь еще не хватает?

¹Программа по музыке для общеобразовательной школы (с поурочной методической разработкой). 1—3 классы. — М., 1985. — С. 36—37.

²Примеры взяты из записей, сделанных на моих уроках.

Голоса. Не хватает!

Учитель. Кого же не хватает? Для кого музыка сочиняется и исполняется?

Голоса. Для нас!
Для детей!
Для всех!
Для людей!

Учитель. Молодцы! Очень хорошо! Ну, а как же мы назовем тех, кто слушает музыку?

Весь класс. Слушатели!

Учитель. Отлично! Значит, теперь мы твердо знаем: чтобы получилась музыка как настоящее, живое искусство, сперва нужен...

Весь класс. Композитор!

Учитель. ...потом нужен...

Весь класс. Исполнитель!

Учитель. ...и, наконец, обязательно нужны...

Весь класс. Слушатели!

Так прошла наша первая «микробеседа». Конечно, все могло быть гораздо проще: учитель мог пересказать своими словами или даже просто прочитать абзац, открывающий программу первого урока I класса (абзац этот приведен выше), предложить учащимся запомнить то, о чем в нем сказано. Он сэкономил бы две минуты, несомненно, облегчил бы свою задачу, но при этом в класс вошел бы самый злой и самый опасный враг всякого обучения и воспитания — пассивность учащихся. Одновременно в атмосфере возник бы опаснейший (чтобы не сказать — смертельный) для занятий «микроб скуки».

А сейчас ребята с первых же минут урока были вовлечены в разговор, в *беседу* (в самом точном смысле этого слова) и, вместо того чтобы только слушать и запоминать слова учителя, начали самостоятельно думать, размышлять и высказывать вслух свои суждения. В атмосфере класса возникли и от урока к уроку стали расти активность и интерес.

Вот теперь я думаю: если бы мне пришлось провести с первоклассниками какой-нибудь школы только одну беседу и тема этой беседы была бы та же — «Композитор — исполнитель — слушатель», как все повернулось бы по-иному. Я имел бы возможность целый час рассказывать о творчестве композитора, об искусстве исполнителя и о том, что слушатель тоже очень важный участник музыкального искусства; о том, что если бы музыкант занимался музыкой не для многих людей, а только для себя, он был бы подобен врачу, лечащему только свои болезни. Словом, рассказывал бы им о многом и, главное, конечно, играл бы им какую-нибудь музыку. Самое большее, на что я мог рассчитывать в итоге такой беседы, — это вызвать хоть каплю интереса к музыке у тех ребят, у которых интерес этот

еще не пробудился. Но удалось ли это мне или нет, я бы не знал: слишком мала вероятность попасть вторично в ту же школу, в тот же класс.

А сейчас у меня был не час, а всего три минуты. Зато я знал, что впереди (даже если иметь в виду только начальную школу) три года занятий, на которых тема «Композитор — исполнитель — слушатель» будет непрерывно углубляться, расширяться, обрастать новыми именами и фактами, обогащаться новой музыкой.

Надо ли говорить, какая несоизмерима разница между этими двумя беседами? Предельный лаконизм, точность постановки вопроса, запоминающиеся образы и примеры — вот главные особенности и главные трудности беседы на школьном уроке. В построении этих бесед очень наглядно должны ощущаться три момента: первый — четко сформулированная *учителем задача* (в описанном выше примере: «Из чего складывается музыка?»); второй — постепенное *совместно с учащимися* решение этой задачи, сопровождающееся обычно повышением активности класса (в данном случае выяснение трех слагаемых музыки: сочинение, исполнение и слушание) и, наконец, третий, окончательный вывод, сделать который и произнести должны всегда, когда это только возможно, *сами учащиеся* («Композитор! Исполнитель! Слушатель!»).

Конечно, далеко не всегда удастся каждую классную («внутриурочную») беседу построить в такой логичной и ясной форме, но стремление к этому в большой мере может не только облегчить труд учителя, но и поднять уровень его педагогического искусства и уж, конечно, в большой мере помочь развитию мыслительной деятельности учащихся, ускорить это развитие.

Необходимость в таких «микробеседах» возникает едва ли не на каждом уроке, да еще, как правило, по нескольку раз. Это очень важно для того, чтобы ребята все время ощущали себя не пассивными приемниками готовых, преподанных учителем знаний, а активными участниками бесед и даже споров, в которых общими усилиями, вместе с учителем (и, конечно, с его помощью) эти знания ими самими добываются.

Беседы эти, затрагивая самые различные стороны музыки, никогда не должны превращаться в лекции по теории или истории музыки. Они всегда должны быть связаны со звучащей музыкой и носить характер живого разговора, обмена мыслями.

Доля участия учителя и учащихся в разных беседах будет, разумеется, различна. К примеру, историю о «мальчике, который терпеть не мог музыки», учитель рассказывает сам как некую «вставную новеллу», и только в конце, когда надо выяснить, что мальчик этот вов-

се не был «музыконенавистником», а просто так свыкся с песней, танцем и маршем, что, видя в них проявления обычной жизни, перестал даже воспринимать как музыку (а к другой музыке никогда не прислушивался), — только здесь учитель вовлекает в свой рассказ учащиеся и завершает его общей беседой, где главные выводы опять делают сами учащиеся.

Рассказ о дружбе Чайковского и Грига (это уже в III классе) учитель ведет тоже сам, но в конце этого краткого рассказа, когда надо выяснить самое главное: если Чайковский не знал норвежского языка, а Григ — русского, то какой же язык помогал им понимать друг друга, — ребята сами дают ответ на основной вопрос этого рассказа: «Музыкальный!» — без капли сомнений, громко, радуясь своему открытию, скандируют они...

Во многих внутриурочных беседах, напротив, решительно преобладает роль самих ребят, а учитель уподобляется при этом дирижеру (или, если хотите, режиссеру), направляющему беседу в нужное русло. Но какова бы ни была роль учителя, на его ответственности остается главное: четкая постановка вопроса и подведение класса к верному решению. И еще об одном он должен всегда помнить: беседы внутри урока никогда не должны быть специально придуманными, нарочитыми. Они должны возникать сами по себе, как естественная часть урока, только там, где сам учитель ощутит в них необходимость. *Беседу на уроке надо рассматривать не как часть урока, а как норму проведения урока, максимально способствующую активизации учащихся.*

Но при этом, как в любой беседе, в любом разговоре с ребятами о музыке учитель не может с абсолютной точностью и во всех подробностях составить план проведения урока и не должен идти по этому плану, как ледокол по намеченному курсу. Он должен быть готов к любым неожиданностям, чутко реагировать на настроение и поведение ребят, подхватывать на лету случайно (часто по их инициативе) возникающие возможности для непредвиденных ни программой, ни планом ходов в течение урока. Учитель не должен пропускать мимо своего внимания ни одного ответа, ни одного вопроса учащихся, уметь извлечь пользу на общее благо даже из ошибок учеников и, конечно, своих собственных.

Вот несколько примеров из моего недолгого личного учительского опыта.

На одном из уроков во II классе, после того как ребята неплохо усвоили рондообразный принцип построения музыки (не только прослушали, но и спели несколько сочинений в форме рондо и по-сильно разобрались в их строении), я в завершение обобщающей очень короткой беседы собирался дать им послушать в записи «Спящую княжну» А. Бородина — классический образец слияния формы

рондо с содержанием поэтического текста и музыки. Ребята, по моему замыслу, должны были сделать окончательный вывод об особенностях новой для них формы.

В последний момент выяснилось, что я забыл заготовить эту запись и у меня (к счастью, это я не забыл) оказались лишь ноты. Петь самому — об этом смешно было и думать. Играть на фортепиано без пения — неинтересно и пропадет весь замысел (поэзия и музыка слиты в одну форму). А то, что «мы сейчас прослушаем «Спящую княжну», я, кажется, уже успел сказать. Во всяком случае, я оказался стоящим перед классом с нотами бородинского романса в руках. Решение, как обычно в таких случаях бывает, пришло с той стороны, откуда его меньше всего ждешь.

Я прочитал ребятам весь текст романса, соответствующим образом интонируя его, меняя темп и силу звучания. А потом спросил: «Если бы вы были композиторами и решили написать на эти слова музыку, какую вы избрали бы для этого форму?»¹ Большая часть ребят подняли руки и по привычному для них моему дирижерскому «жесту вступления» четко и уверенно ответили: «Рондо!»

Это было одним из моих школьных праздником, хоть и случился он из-за моей организационной ошибки (забыл заготовить запись). А ребята, мне кажется, именно в этот момент на всю жизнь закрепили свое ощущение рондообразности не только в музыке, но и в поэзии.

Вот еще один такой же праздник. И тоже незапланированный, непредусмотренный, возникший совершенно случайно. Завершалась тема «Куда ведут нас киты?». Ребята (это было еще в I классе) уже хорошо поняли, что песня приводит нас в конце концов в такую сложную область музыки, как опера, а танец — в балет. Знали и то, что марш, поскольку он связан с шагом, с поступью человека, может появиться в любой области музыки (в том числе и в опере, и в балете), потому что в центре музыки всегда стоит человек, с его мыслями, чувствами, поступками.

По плану урока, завершая разговор о том, «куда ведет нас марш», я должен был сыграть ребятам марш из балета («Щелкунчик») и марш из оперы («Кармен»). К этому моменту я почувствовал в классе какую-то вялость — приближались каникулы, ребята, видимо, устали. И я попытался немножко встряхнуть их, решившись на достаточно рискованный эксперимент.

Я сказал, что сыграю им два марша: один из оперы, один из балета, а они, внимательно вслушавшись в музыку обеих маршей, должны будут сами сказать, какой марш из балета, а какой из оперы.

¹К этому времени ребята были знакомы с одночастной, двухчастной, трехчастной, вариационной формой и формой рондо.

Трудное задание, показывающее, насколько учитель верит в их духовные силы и интеллект, как всегда, собрало ребят, насторожило их и сразу же сделало сосредоточенно-внимательными.

Сперва я сыграл экспозицию марша Чайковского, потом среднюю часть марша Бизе. Дав некоторое время на размышление (перед ответом ребятам всегда надо дать возможность подумать!), я попросил поднять руки тех, кто считает, что первый марш был из оперы. Ни один человек не поднял руки! Признаться, я был даже поражен, хоть и знал, что музыкальная культура ребят развивается успешно. Зато почти весь класс «проголодовал» за то, что это был марш из балета, а второй — тот был из оперы! Лишь очень немногие ребята не имели своей точки зрения и честно признались в этом, не подняв руки ни в том ни в другом случае. Один из ребят отлично аргументировал свое мнение: «Первый марш мне хотелось танцевать, а второй — петь» (хороший пример верного решения, исходя из жизненного восприятия музыки, а не из каких-либо теоретических соображений!). Эти слова первоклассника навели меня на мысль о необходимости завершить беседу о марше не только тем, что марши бывают и в опере, и в балете, а тем, что между этими маршами есть существенная разница: марши «песенные» и марши «танцевальные».

И еще об одном случае, уже из практики III класса, я хочу рассказать. Тут произошло сложное сплетение моей ошибки и ошибки моих питомцев (в наибольшей мере и прежде всего моей).

К середине III класса ребята, как правило, безошибочно определяли автора незнакомой им, впервые услышанной музыки при условии, конечно, если данный композитор был им уже достаточно хорошо знаком, а новая музыка содержала те характерные для стиля композитора черты, на которые в классе обращалось внимание.

Во II и в начале III класса это делалось обычно так: я играл три-четыре небольших фрагмента музыки разных композиторов, называя их имена, конечно, не в том порядке, в котором звучала их музыка. Естественно, что пока это «ощущение стиля» (чисто интуитивное, опирающееся лишь на слуховой опыт, а не на аналитический разбор) основывалось на вслушивании в немногие, но самые характерные черты музыки нескольких композиторов: Глинки (музыка певучая, в духе русской песни), Чайковского (музыка лирическая), Бетховена (мужественная музыка), Дунаевского (бодрые, жизнерадостные песни), Хачатуряна (восточный колорит музыки, преобладание танцевальности). Определяли ребята и народные песни — по принципу «групп национальностей»: славянская группа (Россия, Украина, Белоруссия), «восточные» группы (Закавказье, Средняя Азия).

И вот на одном уроке третьей четверти в III классе я решил провести очередную проверку «чутья стиля» моих ребят и сыграл им

фрагмент из «Гаянэ». На вопрос: «Кто, по-вашему, сочинил эту музыку?» — подняли руки все ребята! Все, кроме одной девочки!¹

Я поразился и, не удержавшись, даже сказал: «Ну, либо все правы, либо все ошиблись!» И даю привычный «жест вступления», о котором уже говорил. (Когда поднимают руки многие, тем более все, и ответ ожидается однозначный, я предлагаю ответить всем одновременно. В таких коллективных ответах есть две возможные стороны: во-первых, все, кто готов к ответу, получают возможность его высказать и испытать от этого удовольствие; во-вторых, те, кто к ответу не готов и руки не поднял, мысленно все же примут участие в ответе и не испытают чувства неловкости от своего незнания.) И что же я слышу? Решительно все ребята громыхнули: «Бетховен!..»

Я оторопел от неожиданности. Потом подошел к девочке — единственной (!), не присоединившейся ко всему классу, наклонился к ней и спросил, почему она не подняла руку. Должен сказать, что это была одна из самых скромных и застенчивых девочек в классе. Первые два года занятий она была совсем молчаливой, даже замкнутой, а в третьем классе стала расцветать, поражая и радуя меня точностью и чуткостью своих высказываний. Сейчас, когда я подошел к ней, она встала и так тихо, что, кроме меня, могли услышать разве что двое сидевших рядом с ней мальчиков, даже не проговорила, а прошептала: «Это Хачатурян...» Ну, разве это не замечательно!..

Остальные ребята молчали, явно смущенные своей ошибкой. (То, что они ошиблись, они поняли из реакции присутствовавших на уроке группы учителей, которые после «промаха» ребят громко засмеялись. Это была еще одна ошибка на уроке — уже и не моя, и не моих учеников. Смеяться над ошибкой ребят, как бы она ни была смешна, — большая педагогическая бестактность!) Я попросил ребят еще раз прислушаться и сыграл несколько тактов — наиболее «хачатуряновско-танцевальных». Одна за другой стали подниматься руки. Не знаю, сколько их было, но за половину класса могу поручиться. Остальные, очевидно, не пришли в себя от до сих пор не осознанной ими ошибки. И тогда все поднявшие руки по моему знаку произнесли одно имя: «Хачатурян!»

Вот тут я наконец попытался выяснить, почему же они сначала решили, что это Бетховен. Точно ответить смогла одна девочка (любопытно, что это тоже одна из самых замкнутых учениц). Ответ поразил меня: «Она мужественная (!)». И только тогда я понял свою ошибку: я забыл, что до сих пор ребята слушали музыку Хачатуряна только в оркестровом звучании, а я стал играть ее на фортепиано,

¹ Можно ли привести более убедительный пример того, что в классе решительно преобладает атмосфера внутренней правдивости, а не «массового гипноза» («Все подняли руки, подниму и я!»).

лишив тем самым всей яркой хачатуряновской красочности, да еще в стремлении придать ей оркестровый характер играл с явным динамическим пережимом. Так ушли с поверхности восприятия тембровая красочность и танцевальность, на первый план вышли мужественное, сильное фортепианное звучание и связанная с ним ассоциация — Бетховен. Но до чего же интересно, что, исправляя свою (а точнее, мою) ошибку, ребята назвали только Хачатуряна и никого другого. А ведь я предložил им подумать, взглядевшись в портреты всех знакомых композиторов, висящих в классе (среди них и Рахманинов, и Прокофьев, и Дунаевский, и Григ, и Глинка, и Чайковский, и Моцарт, и Бетховен, и... Хачатурян)!

Сняв при вторичном исполнении (всего лишь несколько тактов) излишний налет мужественности и подчеркнув танцевальный характер, я вернул ребятам верное представление о знакомом композиторе. Закрепить это пришлось небольшой, непредвиденной заранее беседой.

Какая поучительная педагогическая ошибка! Но с тех пор ребята всегда без колебаний называли Хачатуряна — Хачатуряном, Бетховена — Бетховеном.

* * *

Из множества различных проблем, встающих перед учителем в беседах на школьном уроке, я остановлюсь сейчас на одной, тем более что она имеет большое значение не только для школы, но и для любой беседы, любой лекции, любого разговора о музыке с любыми слушателями независимо от их возраста и уровня подготовки.

Я имею в виду проблему истолкования музыки, мимо которой не проходит ни музыкознание, ни педагогика, ни психология, ни просто реальная жизнь музыки в реальной среде воспринимающих ее людей. Убежден в том, что нет лектора, педагога, пропагандиста музыки, который не задумывался бы над этой проблемой. Тем более она все время встает перед школьным учителем. И тут мы встречаемся с двумя диаметрально противоположными точками зрения, равно как, разумеется, и с различными попытками их примирения.

Согласно одной из этих точек зрения, музыка всегда должна быть и оставаться только музыкой. Никаких «истолкований», никаких «внемзыкальных ассоциаций», «программных трактовок»! Все это ведет только к вульгаризации, обеднению, опрощению музыки! Надо ли говорить, что эта точка зрения (по существу своему формалистическая) вырывает музыку из ее жизненного окружения, превращает в своего рода красивую звуковую завесу, за которой остается невидимым, неслышимым и потому непознанным не только мир, оплодотворивший эту музыку, но и творческое воображение художника,

переплававшего жизненное содержание в форму художественного произведения.

Сторонники второй, противоположной точки зрения упрощенно трактуют известные слова П. И. Чайковского о том, что «вся музыка, в сущности, программна», и забывают о различии между сюжетной программностью, присущей, разумеется, далеко не каждому произведению, и жизненным содержанием, которое, напротив, присутствует в любом произведении музыкального искусства (конечно, если это подлинное искусство, а не плод формального конструирования), хотя далеко не всегда поддается точному определению и познанию. Но ведь «непознанное», как известно, неравнозначно «непознаваемому»!¹

В основе обеих крайностей, первую из которых мы сегодня встречаем преимущественно в «академических» музыкальных кругах, а вторую — в музыкальной и особенно в общеобразовательной школе (впрочем, с каждой из них можно встретиться и тут и там), лежит, очевидно, непонимание одного из фундаментальных законов психологии восприятия музыки. Я имею в виду то, что, слушая музыку, мы всегда слышим (во всяком случае, можем услышать) не только то, что в ней самой содержится, что заложено в ней композитором (и, конечно, исполнителем), но и то, что под ее влиянием рождается в нашей душе, в нашем сознании, то есть то, что создает уже наше собственное творческое воображение.

Так, прослушанное произведение рождает в нас сложный сплав объективного содержания музыки и субъективного ее восприятия. К творчеству композитора и к творчеству исполнителя присоединяется творчество слушателя!

Однако это вовсе не означает (как нередко приходится слышать), что «каждый слышит в музыке то, что он хочет». Вовсе нет! Субъективное, личное, свое всегда вписывается в рамки, predeterminedенные композитором. В том и заключается огромная сила музыки, что она способна увлечь, охватить единым чувством любое количество людей, оставляя при этом для каждого свободу своего, личного, субъективного восприятия. Миллионы людей могут петь одну и ту же песню, переживая и выражая ее основные, общие для всех чувства и

¹Об этих двух точках зрения в педагогике Б. В. Асафьев писал еще в 20-е гг.: «Педагога подстерегают обычно две наиболее зловредные опасности: излишний музыкальный пуризм и соблазнительная привычка подтасовывать под музыку литературные, живописные и прочие аналогии, чтобы облегчить ее усвоение (а на самом деле облегчить работу самому себе)» (Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. — Л., 1973. — С. 70).

мысли и в то же время находя в ней самого себя. В этом с музыкой не может сравниться ни одно другое искусство.

Уже на ранних ступенях музыкального развития детей легко обнаружить, что восприятие музыки протекает именно таким путем, который я сейчас пытался обрисовать.

Не раз приходилось мне читать рассказы школьников (одна-две тетрадные странички, а то и вовсе несколько фраз), в которых они излагали свои впечатления от прослушанной музыки. Интересную серию таких рассказов получил я как-то от учащихся V—VI классов одной из далеких от Москвы школ. Темой рассказов была моя фортепианная пьеса «Драматический фрагмент». Фигурирующее в названии слово «драматический» вряд ли можно рассматривать как указание на какую-то конкретную программность. И без этого названия даже начинающий музыкант, даже совсем неопытный слушатель ощутит драматизм (напряженность, взволнованность, тревогу — много эпитетов приведет здесь любой школьник!) в самой музыке. Он не поверит, если ему скажут, что пьеса эта называется «Веселая прогулка» или «Пионерский сбор»...

Какие же впечатления вызвала музыка «Драматического фрагмента» в сознании ребят? Одни услышали здесь события военных лет: «гибель разведчика», «подвиг Зои Космодемьянской», говорили о «мужестве», «бесстрашии». Другие связали эту музыку с глубокими внутренними переживаниями: «потеря близкого человека», «разлука», а одна девочка — она была чуть постарше других — написала так: «Почему-то представляю себе кульминацию, острый накал страстей в пьесе Островского «Гроза», все переживания главной героини — Катерины...»

Вот отличные примеры разбуженного музыкой творческого воображения, когда в непрограммном сочинении никакая трактовка не навязана извне. В рамках, predetermined композитором, самой музыкой, каждый услышал нечто единое, общее для всех (драматизм!) и вместе с тем нашел «себя», «свои мысли и чувства». Музыка, перестав быть только лишь звуками, стала частицей собственной жизни каждого из этих ребят...

Когда в связи с темой урока в I классе («О марше») мне пришлось сыграть первые такты траурного марша Шопена, все сорок ребят сразу же сказали, что это «похоронный марш» и что музыку эту они раньше уже слышали. Потом один мальчик стал рассказывать, как под эту музыку в деревне хоронили его дедушку.

Конечно, вовсе не обязательно, чтобы у всех возникали подобные же ассоциации (само по себе понятие «похоронный марш» уже содержит более чем достаточно пусть даже неосознанных ассоциаций). Но вряд ли можно сомневаться, что для этих двух мальчиков шопеновская музыка была содержательнее, богаче, чем для тех, для

кого она была просто «похоронным маршем». Для них это была не только музыка, но и частица их собственной жизни, поэтому волновала больше и в сознание входила глубже. Разве в этих «внемузыкальных» ассоциациях было что-нибудь вульгаризирующее музыку, опрощающее, обедняющее ее?!

Приведу еще пример. Он хоть и выходит за пределы общеобразовательной школы, но имеет прямое отношение к рассматриваемой теме.

Один педагог музыкальной школы попросил меня прослушать его пятнадцатилетнего ученика, подготовившего к экзамену мою Третью фортепианную сонату. Мальчик показался мне очень талантливым (будущее подтвердило это), но исполнение его крайне огорчило меня. Сыграл он Сонату технически безупречно, что было удивительно для его возраста, но так, словно это был виртуозный этюд, в котором блестящие пассажи изредка уступали место тусклым, бесцветным медленным эпизодам.

Я спросил у юного виртуоза: «Что ты чувствуешь, о чем думаешь, когда играешь эту музыку?» Он посмотрел на меня с крайним удивлением и с какой-то задиристой убежденностью, не задумываясь, словно ответ был давно уже заготовлен, заявил: «Когда я играю музыку, я ни о чем не думаю, кроме музыки, даже если она программная!..»

Сознаюсь, поначалу я просто растерялся, но все же решил попытаться вызвать в мальчике хоть какие-то мысли, хоть какие-то эмоции, выходящие за пределы клавиатуры. К первой мысли он сам пришел быстро, после того как я обратил его внимание на дату сочинения Сонаты, обозначенную на последней странице, — 1946 г. (сам он ее до сих пор не замечал, точнее, не обращал на нее внимания). Затем я спросил у него, знает ли он о том, что автор сочинения значительную часть своего творчества посвятил образам детства, юности, молодости. Это он, оказывается, знал («Нам рассказывали на уроках музлитературы...»), но тоже не задумывался над этим.

После этого очень краткого разговора я попросил его заново вслушаться, вдуматься и вчувствоваться в музыку Сонаты: не услышит ли он теперь по-новому ее драматургию, вырастающую из сопоставления и столкновения светлых, чистых образов детства, юности с мрачными, напряженно-зловещими образами войны...

Через несколько дней мы снова встретились. Я услышал прекрасное исполнение. Техника, сделавшись еще более отточенной, куда-то «исчезла», уступив место подлинной яркой контрастной драматургии. Я узнал себя, узнал свой замысел, услышал все то, чем жил, сочиняя эту музыку. И в то же время это исполнение не было похоже на многие другие, слышанные мною раньше. Вероятно, в сознании одаренного юноши родились какие-то свои мысли, ассоциации.

Какие — я не спрашивал — мне это было неважно. Он был самым молодым из всех известных мне исполнителей этой Сонаты, и его пусть еще незрелое, но свежее восприятие жизни окрасило музыку особым очарованием юности.

Что же произошло? Я ведь не предлагал и тем более не внушал ему никакой «программы» — да ее и нет в этой музыке; тем более не разбирал с ним никаких деталей ее построения. Мне просто удалось дать толчок его ассоциативному мышлению, его творческому воображению. Полагаю, что и здесь нельзя говорить ни о какой вульгаризации, ни о каком упрощении. Я уверен, что и любому слушателю — не только неопытному любителю, но и самому искусственному профессионалу — музыка этого сочинения раскроется наиболее полно, если он будет хотя бы в самых общих чертах знать о ней то, о чем я рассказал тому юному музыканту.

Здесь будет уместно вновь вспомнить слова Б. В. Асафьева, много размышлявшего и много ценного внесшего в практику педагогической, музыкально-пропагандистской, просветительской работы.

«Не надо лицемерить! — писал он. — Разве музыканты, слушая, только и думают о том, где «главная» и где «побочная партия», и разве то, что они знают об этом, есть их эстетическое удовольствие? Не наоборот ли, т. е. они имеют живое эстетическое удовольствие, когда забывают о «партиях», «модуляционных планах» и т. п.»¹

И разве не перекликаются с этими словами слова Ромена Роллана — не только великого писателя, но и мудрого, тонкого музыканта:

«Профессиональные музыканты, вы привыкли относиться с пренебрежением ко всяким истолкованиям. Но никто не стал бы слушать ваших произведений, если бы ткань их ритмических и звуковых комбинаций не вызывала в сердце слушателей ряда последовательных и связанных эмоций. Вы сами (я говорю о тех, которые возвышаются над самым низким уровнем ремесла) никогда не напишете чего-нибудь долговечного, если все силы вашего существа, мысли и эмоции (хотя бы без вашего ведома) не примут в этом участия»².

Опасность вульгаризации и упрощения музыки (а опасность эта, конечно, существует и дает знать о себе достаточно часто) заключается вовсе не в ее «истолкованиях», которые представляют собой не что иное, как более или менее глубокое и точное вникание в ее жизненное содержание, и не во «внемузыкальных ассоциациях», если

¹ Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. — Л., 1973. — С. 89 (Примечание).

² Роллан Р. Бетховен. Великие творческие эпохи // Собрание музыкально-исторических сочинений. В 9 т. — М., 1938. — Т. 7. — С. 68—69.

они являются продуктом осмысленной деятельности творческого воображения.

Опасность эта возникает, прежде всего когда слушатель (это относится не только к детям младшего возраста, но и ко взрослым) приписывает свои субъективные ассоциации, возникающие в его сознании при слушании того или иного произведения, самой музыке этого произведения. Именно так рождаются хорошо знакомые каждому учителю музыки ответы младших ребят о характере прослушанной ими музыки. Как правило, ответы эти зависят не столько от характера самого произведения, сколько от его программного названия. Если в названии упоминается слово «осень», можно не сомневаться: в ответе речь пойдет о «листочках, падающих с деревьев», о «серых тучах», о «мелком дождичке». Ребятам и в голову не приходит, что в самой музыке нет ни «листочков», ни «туч», ни «дождичка», а есть только сопоставление и связное развитие определенных музыкальных образов и эмоций, которые в сочетании с заголовками вызывают в их памяти и воображении те или иные картины осенней природы.

Многолетние наблюдения за ребятами заставляют меня сильно усомниться в правильности широко распространенного в музыкальной педагогике мнения, будто дети легче усваивают программную музыку, нежели музыку, не имеющую программных названий. Я склонен думать, что они легко усваивают не программную музыку, а программные заглавия. В этих случаях программа не только не активизирует музыкальное восприятие детей, но зачастую парализует его, так что в конце концов лишённая программного названия музыка начинает казаться им бессодержательной и потому, естественно, неинтересной.

Вот почему для творческого развития детей, играя им программную музыку (это, конечно, должна быть очень хорошая, ярко образная музыка, с очень точным авторским названием), лучше не сообщать предварительно ее названия, с тем чтобы они сперва определили характер самой музыки, а уж потом попытались дать ей свое название, исходя из того, что ими было услышано, почувствовано и осмыслено. Тут и может выясниться очень интересный для них факт, что одна и та же пьеса может быть словесно определена по-разному, хотя по существу своему определения эти будут сходиться в одной и той же содержательной точке (или, вернее, «зоне»).

И уж конечно педагог (это относится и к лектору) не должен навязывать учащимся (слушателям) в качестве программы сочинения свои собственные толкования, основанные на субъективных ассоциациях. К сожалению, это весьма нередко встречается в беседах, особенно с ребятами младшего возраста.

«Некоторые педагоги, — писал в свое время Б. В. Асафьев, — идут в этом направлении так далеко, что просто не считают возможным подносить музыку без этикеток («шум моря» или «шум леса», «птичка», «ручейки», «снег идет», «капли дождя», «сон в бурю», «детская ссора» и т. д. без конца). Музыка — живое, самобытно-выразительное искусство — представляется им горьким лекарством, которое никак нельзя проглотить, если нет подсахаренной оболочки».

Но для верного понимания мысли Б. В. Асафьева цитату эту надо продолжить:

«Я бы не хотел быть понятым ложно. Я вовсе не возражаю против разумного окружения музыкального произведения общехудожественными, историко-социальными и бытовыми темами для бесед. Это не только желательно, но и безусловно необходимо, нужно, потому что нельзя мыслить музыку витающей вне времени и пространства. Но такого рода окружение — нечто совсем иное, чем навязывание этикеток, о которых я говорю»¹.

Полностью соглашаясь с Б. В. Асафьевым, я все-таки добавил бы, что догматизировать высказанные здесь соображения не надо. Всякая догма способна вступить в противоречие с жизнью. Так и в данном вопросе: я думаю, что чуткая «подсказка» хорошего педагога может оживить творческое воображение, интеллект и память ребят и тем самым, естественно, принести добрые плоды. В равной мере это относится и к лектору.

Возвращаясь к своему личному опыту, я должен сказать, что изредка — там, где я искренне убежден в истинности своих истолкований, — я прибегаю к таким «подсказкам», и у меня есть основания полагать, что они не только не мешают, но, напротив, помогают восприятию музыки.

Вот несколько лаконичных примеров из различных бесед, которые я вел в разное время по радио и телевидению.

Перед исполнением первой части Седьмой («Ленинградской») симфонии Д. Шостаковича я сказал, что главная тема первой части — тема Родины звучит, как «могучий утес», а после эпизода нашествия и жестокой схватки с врагом эта же тема вновь предстает перед нами, но уже как «утес, обгаренный кровью тех, кто погиб, защищая и отстаивая его...».

Говоря о музыке С. Прокофьева, сопровождающей сцену отъезда Золушки на бал, я назвал ее не просто вальсом, а «восторженным устремлением Золушки к счастью, когда она впервые поняла, что вовсе не «золушка», а такая же девушка, как и все другие...».

¹Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. — Л., 1973. — С. 72.

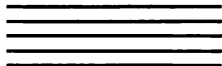
Пытаясь приблизить к слушателям музыку симфонической поэмы Я. Сибелиуса «Финляндия», я не только рассказал о борьбе финского народа за освобождение от шведского гнета и о финской природе (любовь к своему народу и к родной природе — в этом ведь весь Сибелиус!), но и сказал, что начинается это сочинение, как пейзаж суровой финской природы: каждый аккорд — «словно скала, словно могучая глыба гранита...».

По отношению к своей музыке я, разумеется, позволяю себе иногда еще более конкретные «подсказки». Но при этом никогда не забываю о том, как осторожно и ненавязчиво нужно это делать, чтобы приблизить слушателей к музыке, а не увести их в мир, далекий от наивных фантазий.

* * *

Если не считать нескольких отклонений в различные родственные сферы, я вел в этой главе речь преимущественно об особенностях беседы на уроках в младших классах школы. Понимая, что тем самым я оставляю незаполненным очень важный раздел темы, связанный с беседами на уроках в средних и старших классах, я не вижу сейчас способа заполнить этот пробел. Я ведь пишу в этой книге прежде всего о своем собственном опыте и своих наблюдениях, а мой опыт школьного учителя не так уж велик. Но я надеюсь, что все сказанное в этой главе о беседах в младших классах в сочетании с тем, что в других главах сказано о внеклассных и внешкольных беседах с ребятами среднего и старшего возраста, сможет хоть в какой-то мере помочь учителю, и не только в рамках начальной школы.

*Глава
седьмая*



Как вести рассказ о музыке

Ко мне часто обращаются с просьбами прочитать лекцию или доклад, провести беседу с детьми, студентами или другой какой-нибудь аудиторией на темы, связанные прежде всего, конечно, с музыкой. Когда по тем или иным причинам я вынужден отказываться, обычно слышу в ответ: «Ну что Вам стоит, ведь это отнимет у Вас не больше сорока минут, мы за Вами заедем и привезем обратно...» И если я, обороняясь, говорю, что дело не в сорока минутах (хотя,

по правде говоря, и их почти всегда недостает), а в тех душевных силах, которые возьмут у меня эти сорок минут, и в том времени, которое потребуется для подготовки к ним, то чаще всего встречаю искреннее удивление: «Как, неужели Вам надо готовиться? Ведь у Вас такой опыт! Это же не возьмет у Вас никаких сил — Вы всегда выступаете с такой легкостью!..»

Ну как объяснишь, что легкость эта кажущаяся, что стоит она огромных сил, огромной затраты времени и, главное, что любое выступление всегда связано с волнением и берет много нервной энергии.

Один из лучших дирижеров нашего века Шарль Мюнш говорил: «Когда, выходя на эстраду, я почувствую, что не волнуюсь, — это будет означать, что как музыкант я кончился».

Разве же эти слова относятся только к музыканту-исполнителю? Убежден, что под ними подпишется не только любой артист, но и любой лектор, любой оратор. Конечно, волнением своим можно научиться управлять, но вовсе от него избавиться нельзя, да и не нужно. И бояться его не следует — его надо любить.

Иное дело — страх перед аудиторией. Это болезненное состояние, которое лишило возможности стать подлинным артистом не одного талантливого музыканта. И не одному мудрому, эрудированному музыканту оно помешало стать хорошим оратором-лектором. Волнение и страх — совсем разные чувства, и их последствия тоже разные.

Если ты не подготовлен к своему выступлению, не знаешь того, о чем тебе предстоит говорить, или не выучил должным образом то, что собираешься исполнять, — волнуйся не волнуйся, тут уж ничто не поможет. Остается только трястись от страха или ко всему быть абсолютно равнодушным (трудно сказать, что хуже). Если же ты к своему выступлению подготовлен хорошо, то волнение становится не только естественным, но и необходимым чувством при любом публичном выступлении, одухотворяет его, вызывает все лучшее, на что ты способен. И, что очень важно, такое подлинное артистическое волнение передается слушателям, их тоже вдохновляет, в них тоже возбуждает самые лучшие чувства и мысли, на какие они способны.

Вот почему я прежде всего хочу сейчас сосредоточить внимание на подготовке к беседе, снова напомнив о том, что буду рассказывать преимущественно о своем опыте, не навязывая его никому, зная, что каждый ищет наиболее подходящие для себя формы не только проведения бесед, но и подготовки к ним.

Как бы тщательно ни был проработан план лекции, беседы, как бы ни был обилён заготовленный лектором материал, сколько бы эффектных фактов ни подобрал он из литературы и собственного

жизненного опыта, сколько бы ярких и убедительных цитат ни припас, не получится ни беседа, ни лекция, ни доклад, если не осознана лектором *идея*, основная мысль, которую он хочет внушить своим слушателям, ради которой он сегодня выходит перед ними и берет на себя смелую ответственность вести с ними публичный разговор. Мало знать, *о чем* ты поведешь этот разговор и *как* ты его поведешь, — надо знать, *во имя чего* решил ты его повести!

В главе «О темах бесед» я рассказывал о том, как мы — организаторы «Музыкальных вечеров для юношества» — пытались каждую программу, а потом и все программы годового цикла пронизать определенной идеей именно для того, чтобы наши слушатели поняли и почувствовали не только о чем и как ведется с ними разговор, но, главное, во имя чего он ведется.

В качестве примера расскажу о том, как рождался один из циклов последних лет, все концерты которого были построены по одному типу: во втором отделении — музыка какого-либо советского композитора, в первом — музыка отечественного или зарубежного классика, теми или иными своими чертами близкая данному советскому композитору.

Программы сформировались без особых затруднений, хотя, конечно, можно представить себе и другие их варианты. Легко определились композиторы, легко отобраны их произведения, составившие цельную и одновременно контрастную программу, лишенную однообразия. Там, где это было практически возможно, органично включились в качестве исполнителей сами композиторы (А. Хачатурян, Т. Хренников, Р. Щедрин). Все, казалось, было ясно: о чем говорить, как говорить, что с чем сопоставлять, какие находить связи и какие различия. Но всего этого было мало. Во имя чего должен был вестись разговор перед этими концертами, какую идею, какую основную мысль, объединяющую весь годовой цикл, должны были ощутить и впитать в себя наши слушатели? Как сделать, чтобы цикл не распался на отдельные самостоятельные, хотя по типу своему и похожие концерты?

Тут и родилась, вышла на поверхность обобщающая идея — «традиции и новаторство», и ее простая, наглядная расшифровка: «Традиции — это связь с прошлым, новаторство — устремленность в будущее». В свете этой идеи простое сопоставление современной советской музыки с музыкой прошлого превратилось в увлекательное и очень важное для понимания современности вообще выяснение того, что связывает музыку композиторов, живущих и творящих в наши дни, с музыкой их великих предшественников, а что наши современники внесли своим творчеством нового в отечественную и мировую музыкальную культуру и куда направлены их дальнейшие поиски. Надо ли говорить, что эта идея придала всему циклу тот

смысл и ту целеустремленность, которые помогли даже неискушенным слушателям охватить своим сознанием музыку, прозвучавшую во всех концертах этого цикла.

Приведу еще один пример. Цикл «Музыкальных вечеров для юношества» в сезоне 1975/76 г. мы решили посвятить теме «История запечатлевает себя в искусстве». Жизненная важность такой темы для учащихся определяется прежде всего тем, что школьный курс истории (за исключением, пожалуй, истории Древнего мира) почти полностью исключает из сферы своего внимания художественную культуру, искусство. В то же время искусство не только запечатлевает в себе события, идеалы, дух и атмосферу истории человечества, но, сохраняя историческую ценность, становится реальной, живой частью культуры последующих поколений, воздействуя на их сознание, на весь их духовный мир, на новую, творимую ими культуру. Отсюда и закономерность интереса, который проявляется в педагогических кругах к новой, подлинно новаторской программе курса мировой художественной культуры для старшеклассников, разработанной ленинградским учителем истории Л. М. Предтеченской и прошедшей успешную экспериментальную проверку во многих школах Ленинграда и ряда других городов¹. Наш очередной цикл ставил своей задачей расширить представление учащихся о мировой художественной культуре с естественным акцентом на музыку, поскольку «Вечера» посвящены именно музыке.

Однако программу первого же вечера, которую по традиции (открытие сезона) я должен был вести сам, пришлось изменить. За два месяца до этого вечера советская и вся мировая музыкальная культура понесла тяжелейшую потерю: скончался наш великий современник Д. Д. Шостакович. Его творчеству я и решил посвятить первый «Музыкальный вечер для юношества» нового сезона.

Мне предлагались разные варианты программы. Они включали такие прекрасные произведения Шостаковича, как Пятая и Шестая симфонии, скрипичный и виолончельный концерты. Но ни один из этих вариантов меня не удовлетворял. Ни в одном из них я не находил той идеи, той основной мысли, которая давала бы мне возможность максимально сблизить прекрасную, но не всегда легкую для восприятия музыку Шостаковича с нашими юными слушателями и, главное, заставить их почувствовать сердцем, душой, а не только понять рассудком, современниками какого выдающегося музыканта

¹Курс «Мировая художественная культура», разработанный кандидатом педагогических наук Л. М. Предтеченской, был одобрен Всероссийским съездом учителей и по решению коллегии МП РСФСР введен в VIII—X классах общеобразовательной школы в качестве обязательного предмета с 1987/88 учебного года (*прим. ред.*).

та они были и какую невосполнимую потерю понесли вместе со всеми людьми, живущими в наше время.

То, как ребята слушали рассказ о музыке Шостаковича, а главное, саму музыку, убедило меня, что программа точно вела к решению поставленной задачи. Как обычно бывает, наилучшим решением оказалось самое простое. Ребята услышали Шостаковича — почти своего сверстника. А это всегда оказывает огромное воздействие на молодых слушателей (я уже рассказывал, как восторженно в свое время восприняли наши слушатели Первый фортепианный концерт Прокофьева, написанный им в девятнадцатилетнем возрасте).

В первом отделении концерта была исполнена Первая симфония Шостаковича, написанная, когда ему было восемнадцать лет, и вскоре завоевавшая едва ли не все концертные эстрады мира. Во втором отделении прозвучал Первый фортепианный концерт, написанный хоть и позже на пять лет, но по характеру музыки своей, пожалуй, еще более «молодой», чем Первая симфония.

Возраст композитора, в котором он создал эти два произведения, очень сблизил его со слушателями, и в то же время и симфония, и концерт с удивительной наглядностью показали, что юность с ее эмоциональной возбудимостью, предрасположенностью к веселью, шутке, озорству вовсе не свободна от глубоких раздумий, от нежной лирики, от драматических, даже трагических переживаний.

Короче говоря, Дмитрий Шостакович предстал в этом концерте перед своими слушателями как гениальный юноша с богатым, многосторонне развитым духовным миром, невероятно рано ставший мастером мирового уровня. Вряд ли какая-либо другая программа дала бы возможность Шостаковичу предстать в тот вечер перед слушателями именно таким. А ведь в этом и заключалась идея, основной замысел, главная мысль беседы-концерта. Во имя этого я и захотел провести ее.

Я хорошо понимаю, что далеко не всегда лектору удастся принять участие в составлении программы, реализовать свои собственные замыслы, высказать свои, в собственном сознании созревшие идеи.

Лектор, располагающий такими возможностями, скорее редкое исключение, и думать об этом невозможно без крайнего сожаления. Ведь, строго говоря, лектор имеет моральное право выступать перед слушателями лишь тогда, когда, как говорится, он «не может молчать», когда в нем есть непреодолимая потребность поделиться своими мыслями и чувствами, рассказать о своих восторгах и тревогах, увлечь своими идеалами и вызвать неприязнь к тому, что этим идеалам противостоит.

Но так как, повторяю, это бывает осуществимо лишь в очень редких случаях, то надо искать какой-то удовлетворительный выход. Где же его искать?

Я уже говорил о том, что формирование «Вступительного слова» порой бывает похоже на детскую игру составления как можно более складного «рассказика» из заранее заданных, ничем между собой не связанных слов. Но что же делать — в жизни приходится иной раз выходить и из более сложных положений.

В конце концов «рассказик» может получиться не только удовлетворительный, но даже увлекательный и для самого рассказчика, и для его слушателей. Тут я хочу рассказать об одном приеме, которым самому не раз приходилось пользоваться и который обычно давал вполне хорошие результаты.

Если, к примеру, симфоническая, или камерная, или песенная программа настолько пестра, что при всем желании нельзя найти какую-либо тему, объединяющую эту пестроту, то надо выйти за пределы этой программы и выдвинуть проблему, не ограниченную данными произведениями. Например, в симфонической программе можно говорить о симфонизме как вершине инструментальной музыки; в песенной программе — о песне как зеркале народной жизни; в камерной программе — о грандиозной исторической эволюции камерных жанров, представлявших собой еще сравнительно недавно (в пору Гайдна, Моцарта, Шуберта) нечто весьма близкое к музыке для домашнего музицирования, а в нашу эпоху превратившихся в музыку, способную воплощать идеи широкого симфонического масштаба — от простодушной лирики до напряженной трагедийности. При таком подходе к программе вовсе не обязательно говорить о всех включенных в нее сочинениях. Зато любимыми из этих сочинений можно воспользоваться как примерами, подкрепляющими основную мысль. Именно в эту, основную мысль переместится центр тяжести всего выступления.

Опыт, владение материалом и гибкость ума помогут лектору найти не один выход если и не из любого, то, во всяком случае, из многих, даже самых сложных положений. Более того, вероятно, каждому из нас случалось проводить беседы, читать лекции почти (а иногда и вовсе) без всякой подготовки. Такие выступления-экспромты хорошо знакомы каждому лектору. Бывает, что возникающее при этом острое напряжение всех внутренних сил, в частности памяти, которая должна молниеносно находить в своих запасах необходимые факты, компенсирует неподготовленность выступления, делает его иногда даже более живым и эмоциональным. Но относится это все же к выступлениям, темы и объем которых в той или иной мере зависят от нас самих и, конечно, когда материал нам достаточно хорошо знаком. И безусловно, многое решает наша заинтересован-

ность, увлеченность данной темой, желание разделить эту увлеченность со слушателями.

Сегодня дело обстоит зачастую гораздо сложнее. Благодаря радиомикрофону и телевизионной камере наша аудитория разрастается до невероятно больших масштабов и включает слушателей самых различных уровней: от вовсе неподготовленных, ждущих от нас простого, доступного, понятного слова, до самых квалифицированных, требующих от лектора уровня знаний не ниже, чем их собственный, не склонных прощать ни нарочитого упрощения, ни фактических неточностей, ни погрешностей литературного стиля. Выступления перед такой аудиторией требуют, разумеется, особо тщательной подготовки. В моей практике к выступлениям такого рода я в первую очередь отношу выступления на «Музыкальных вечерах для юношества» в Колонном зале Дома союзов.

Какой-либо единой, раз и навсегда установленной системы подготовки к этим беседам у меня нет и никогда не было. Каждый раз многое зависело от разных обстоятельств, прежде всего от того, насколько уже раньше была продумана и прочувствована тема беседы, насколько определенно сформировались собственные взгляды на творчество данных композиторов, сколько накопилось фактов, касающихся их жизни и творчества, и, главное, конечно, насколько была ясна главная идея беседы. Не меньшую роль играло, конечно, и то «прозаическое» обстоятельство, сколько было времени, которое я мог отдать на подготовку.

Иногда я пробовал писать текст беседы таким, каким я представлял его себе в живом звучании, произнося вслух фразу за фразой, а потом заносил их на бумагу. Тут «меня хватало» обычно ненадолго — на несколько страниц. Но этого оказалось достаточно, чтобы войти в атмосферу беседы, в ее тон, стиль, чтобы, образно выражаясь, услышать себя «со стороны». Когда я обзавелся диктофоном, то иногда наговаривал начало беседы и слушал себя «со стороны» уже в буквальном смысле этого слова. Если складывалось самое начало, я знал, что вся беседа получилась.

По крайней мере за неделю до выступления я старался ежедневно слушать записи различных произведений тех композиторов, творчеству которых был посвящен вечер (я имею в виду не только произведения, включенные в программу). И дело здесь не в знакомстве с этой музыкой — я знаю ее и без того достаточно хорошо. Мне надо войти в мир этой музыки, пропитаться ею, сделать ее особенно близкой, своей. Это для меня самое важное звено в подготовке. Оно находится всецело в области эмоций, способных, однако, будоражить мысль.

Люблю я также перечитывать работы наиболее ценимых мною авторов и вникать в них с целью освежить в своей памяти то, что

они писали о данных композиторах, чтобы чужое по ошибке не выдать за свое, и в надежде, что их мысли — мысли умных и талантливых людей — натолкнут и меня на какие-либо новые размышления. Это звено подготовки можно было бы назвать преимущественно рас-судочным, если бы оно не сочеталось со слушанием живой музыки и потому всегда не было бы свободно от опасности превратиться в «книжное» восприятие музыки.

Вся эта подготовительная работа обычно воскрешает в памяти многое, связанное с темой беседы, что когда-то было воспринято в искусстве, познано в жизни, придумано самим, но со временем забыто. Тут происходит немало приятных находок в кладовых памяти, где многое от редкого употребления забывается, но никуда не исчезает.

Самым кратким образом, почти стенографически, с условными сокращениями, которые через несколько дней я сам не в состоянии расшифровать, я стараюсь сформулировать общий контур беседы. Теперь, когда есть идея и план, на первое место выходит владение импровизированной речью.

Осознанная ведущая идея, тщательно продуманный план и свободная импровизация — вот главные условия успешного проведения беседы.

Особенно хотел бы я подчеркнуть важность полной свободы от заранее заготовленного текста. На личном опыте, когда я долго и упорно стремился овладеть умением разговаривать с аудиторией, я понял, что нет ничего худшего и более опасного, чем выступление с заранее написанным и заученным наизусть (хотя бы приблизительно) текстом — в давние годы, по наивности и неопытности, я пробовал идти и по этому пути.

Когда *ясна идея и продуман план*, но не заготовлены слова, следишь за движением своей мысли, свободно направляешь это движение. Слова перестают играть решающую роль, каждое из них может быть заменено множеством других, аналогичных по смыслу и значению. Если же заучен текст — приходится следить за его точным произнесением, и достаточно одного забытого, выпавшего слова — сразу же теряется нить мысли, потому что речью в таких случаях управляет не мысль, а слово. И мы всегда это очень чувствуем.

В речи *импровизированной* возможны оговорки, случайные несогласования времен и падежей, слишком длинные периоды и тому подобные формальные несовершенства. Но зато это всегда живая речь, и увлекает она вас прежде всего тем, что оратор перед нами размышляет вслух и невольно заставляет нас размышлять вместе с ним, а не читает нам заранее написанный и выученный наизусть

текст, который мы с большей пользой и с большим интересом прочитали бы в напечатанном виде.

Я уже говорил о том, что каждый лектор, докладчик, выходящий перед слушателями, чтобы о чем-либо рассказать им, в большой мере уподобляется актеру, выступающему на театральной сцене.

О близости ораторского искусства к искусству актерскому говорит в своей книге «Размышления хирурга» С. С. Юдин: «Хирург-лектор и хирург-докладчик имеет задачи, безусловно сходные с актерскими в театре. В обоих случаях наряду с методичным, плановым повествованием возникают задачи массовой агитации и пропаганды. Разница в том, что лектор и докладчик один совмещает в себе роль автора, режиссера и актера»¹.

Истинность этого сравнения несомненна. Так же как актеру в спектакле, лектору-оратору недостаточно того, чтобы точно знать, о чем он будет говорить, как он будет это говорить и даже самого главного — во имя чего он будет говорить. Он должен ясно представлять всю линию развития своего выступления.

Эта линия прежде всего включает удачное начало, сразу же привлекающее внимание слушателей (как часто даже содержательные, интересные выступления теряют многое из-за того, что начинаются изложением общеизвестных истин, цитированием общеизвестных высказываний, ссылками на общеизвестные факты). Даже когда у меня не хватает времени на специальную подготовку к выступлению, я обязательно заготавливаю (!) первую фразу, которую изменяю лишь в силу каких-либо особых обстоятельств (неожидавшаяся аудитория, необычная обстановка, чье-то непредвиденное «вступительное слово» и т. п.).

Далее, линия развития выступления подразумевает возможно более точное распределение каких-либо особо привлекательных фактов (включая музыкальные примеры и цитаты), чтобы интерес их для слушателей непрерывно возрастал, чтобы каждый раздел имел свою кульминацию, каждая из которых должна быть не только сильнее предыдущей, но и более основательно утверждающей основную идею всего выступления. Тут все играет свою роль: и мимика, и жестикуляция, и сила звучания голоса, и темп, и особенно, конечно, интонационная осмысленность и интонационное богатство речи. Здесь действительно происходит творческая работа, подобная совместной работе драматурга, режиссера и актера. Она может быть определена как выстраивание драматургии выступления. При удачно построенной драматургии двухчасовое выступление может показаться коротким, при плохой драматургии и четверть часа уподобляется бесконечности, выдержать которую нелегко бывает даже опытному

¹Юдин С. С. Размышления хирурга. — М., 1968. — С. 21.

слушателю. Вот почему такую большую роль играет драматургия беседы даже в рамках школьного урока. Здесь открывается огромное поле для творческой деятельности учителя, свободной от трафарета, от штампа, нетерпимых на школьных уроках не в меньшей степени, чем на эстраде большого концертного зала или на трибуне учебной аудитории.

Наконец, весьма важным моментом в линии развития любого выступления, любой лекции и беседы должна быть последняя фраза. Ее тоже обязательно надо заготовить заранее, так сказать, «на всякий случай», если живое течение беседы само не приведет к более интересному заключению. Но это уже должно быть не кульминацией, а какой-то очень содержательной и проникновенной фразой — особенно если после нее начинается музыка. Яркий художественный образ всегда кажется мне здесь более уместным, чем любое логическое умозаключение.

Теперь, когда закончена подготовительная работа, выстроена драматургия, в одном кармане лежит записка-конспект, который в несколько секунд можно прочитать перед самым выступлением, а в другом (чтобы в нужный момент не перепутать!) — листок с выписанными цитатами. Теперь остается сущий «пустяк» — выйти на эстраду перед слушателями и произнести свою первую фразу...

Несмотря на большой опыт, я всегда очень волнуюсь. Волнуюсь и перед беседами на «Музыкальных вечерах для юношества», и перед уроками музыки в общеобразовательной школе, и перед любым другим публичным выступлением. Слово «перед» я употребил трижды вполне сознательно. Великому шахматисту Раулю Хосе Капабланке приписывают слова: «Угроза мата страшнее самого мата». Здесь я вижу пусть условную, но все же аналогию: сильное, иногда просто болезненное волнение я испытываю до того, как выхожу на эстраду, до того, как становлюсь перед аудиторией. Но достаточно мне увидеть глаза слушателей и произнести свою первую фразу, как вдруг наступает не только облегчение, но какое-то особенно радующее и волнующее ощущение прямого контакта со слушателями. Я моментально забываю даже о микрофонах и камерах, если они стоят в зале (хотя в студии, где нет живой аудитории, я их ужасно боюсь на протяжении всего выступления и за редчайшими исключениями из студии без слушателей никогда не выступаю).

И здесь мне еще раз хочется сказать, обращаясь прежде всего к молодым лекторам и учителям: радуйтесь, если, выходя на эстраду перед своими слушателями или даже входя в класс к своим ученикам, вы испытываете чувство волнения! Радуйтесь — это ведь означает, что вы свободны от самого страшного недостатка для любого артиста, лектора, педагога — вы свободны от безразличия

и равнодушия, от лишённой эмоций рассудочности, и, следовательно, вашим слушателям не угрожает опасность заразиться от вас этими же недостатками!

И вот вы начали свой рассказ, лекцию, беседу, урок. В конце пятой главы этой книги я затронул вопрос о принципиальном различии между словом, предназначенным для чтения, и словом, предназначенным для произнесения вслух. Думаю, читатель согласится со мной, что мы никогда не поставим в вину автору книги или статьи, если написаны они живым разговорным языком, но никогда не сможем примириться с ораторами, ведущими с нами разговор на книжном, газетно-статейном языке.

Волшебник разговорного жанра Иракий Андроников, отвечая на вопрос о работе над своими «устными рассказами», сказал: «Многое надо еще записать. И не на бумаге. На бумаге они теряют большую часть своих выразительных средств, а тем самым и содержания. Они просто пропадают без мимики, жеста, без мизансцен, но главное, без интонаций... Если бы устную речь можно было бы всегда без потерь переводить на бумагу, не было бы профессий и даже самих понятий: лектор, учитель, агитатор, проповедник, сказитель, то есть мастеров устной речи. Представьте себе свидетеля на суде, который дает показания по заранее написанному тексту, учителя, читающего урок по тетради, ашуга¹ с книгой в руке...»

Насколько различны слово написанное и слово произнесенное, становится особенно ясным, когда начинаешь читать стенограмму (даже очень точно записанную) своего выступления. То, что в устном произнесении звучало убедительно, даже увлекательно, имело успех у слушателей и вызывало одобрение строгих критиков, на бумаге выглядит зачастую до невероятия коряво. Меня всегда мучило и смущало то, что при необходимости подготовить стенограмму к печати я обычно клал ее слева, брал стопку чистой бумаги и писал, вернее записывал, все заново, вновь произнося каждую фразу, ничего, разумеется, не меняя по существу, но строго контролируя «читающим» глазом.

Мне всегда казалось это большим моим недостатком, и я стеснялся признаваться в нем, пока не прочитал в уже упоминавшихся «Размышлениях хирурга» С. С. Юдина:

«Много раз бывало, что стенограмма большого доклада или часовой лекции представлялась настолько плохой, что требовалось заново создавать большую работу. Не имея времени или чаще желания, я предпочитал уничтожить стенограмму и отказывался от издания, вопреки протестам и обидам заинтересованной организации...»

¹Ашуг — певец-поэт у кавказских народов.

Что же касается успеха самого доклада или лекции, то таковой был бесспорно значительным, судя по аплодисментам и многим отзывам. Но успех этот обусловлен двумя обстоятельствами: во-первых, качеством и количеством представленных фактических данных и научных материалов, допускавших самые заманчивые выводы; во-вторых, экспрессией при изложении, теми интонациями, ударениями и паузами, которые сами по себе могут скрасить далеко не безупречно построенные фразы, но совершенно пропадают в стенограмме, обнажая все несовершенство текста»¹.

Конечно, прав С. С. Юдин, когда говорит, что «чтение лекции или доклада по писаному тексту лишает изложение по крайней мере половины достоинств живого слова». Особенно остро ощущаем мы это, когда, например, по радио безупречно поставленный голос безупречно выразительно читает безупречно отредактированный текст, а потом деловой голос диктора сообщает: «Вы слушали беседу доктора таких-то наук (имярек), читал беседу артист такого-то театра (имярек)». Конечно, мы в таких случаях чувствуем, что нам читают статью, а не беседуют с нами. Но дело, в конце концов, не в названии (можно представить себе, что из печати вышел сборник бесед, лекций, докладов того или иного автора и какой-нибудь артист читает их с эстрады, по радио или телевидению). Дело в том, что автор, пишущий текст, предназначенный для произнесения вслух, должен отдавать себе отчет в том, что текст этот обращен к слушателям, а не к читателям. Эта часто почти неуловимая грань, кстати, пролегает и в литературе, предназначенной к постановке на сцене.

Вот почему еще и еще раз хочу повторить, что *искусство свободной импровизации*, опирающейся на идею и план, — основа ораторского искусства. И если вспомнить, что книга эта прежде всего посвящена беседам с детьми, надо подчеркнуть, что юная аудитория особенно чутко реагирует на непосредственность и эмоциональность (незаготовленность!) обращенного к ней разговора, решительно отвергая сухую, монотонную речь, в какой бы форме она ей ни преподносилась.

* * *

Многое должно быть учтено при беседе, чтении лекции, доклада. Но, разумеется, думать обо всем во время выступления невозможно, да и вовсе не нужно. Вместе с опытом приходит постепенно и овладение различными приемами ораторского искусства, которое, кстати, слишком индивидуально для того, чтобы пытаться подгонять его

¹Юдин С. С. Размышления хирурга. — М., 1968. — С. 52 и далее.

под какую-то единую для всех схему. Однако есть все же моменты, которые представляются мне настолько важными и обязательными для любого оратора, что я хотя бы вкратце постараюсь изложить и обосновать их.

Прежде всего — это уважительное отношение к аудитории, что имеет особенно большое значение для аудитории детской и юношеской. Юные слушатели с удивительной чуткостью, каким-то особым чутьем угадывают, как относится к ним разговаривающий с ними лектор: если без уважения и доверия — они будут оскорблены в глубине своих юных, хрупких, легкоранимых душ, замкнутся и в их сознании проявится своеобразная «защитная реакция», которая не пропустит, оттолкнет от себя все, даже разумное и важное, что, может быть, и будет содержаться в словах лектора.

В своей педагогической и лекторской работе я придаю этому очень большое значение. В одной из статей, посвященных «Музыкальным вечерам для юношества», я писал: «Принципы, на которых мы строим эти вечера, в сущности, очень просты. Мы верим в наших юных слушателей, верим в их духовные силы, верим в то, что в каждом из них живет потребность в большом, содержательном искусстве, вызывающем размышления и обогащающем мир чувств. Мы верим в то, что каждому из них доступна самая серьезная, даже очень сложная музыка, если только мы сумеем их по-настоящему заинтересовать».

Во мне возникает резкий протест, когда я слышу с эстрады или читаю в книге, обращенной к юным читателям, такие, например, сентенции: «Ваш вкус еще только формируется...»; «Вам не хватает культуры, знаний»; «Вы, далеко не всегда умея отличить настоящее искусство от подделки, мишуру — от подлинных ценностей, часто попадаете в западню, из которой потом довольно трудно выбраться» или «Начинающие пианисты, конечно, знают, сколько мучений доставляет разучивание даже самых несложных произведений Баха» (и тут же следует добавление: «Помню, сколько слез я пролила над прелюдией и фугой»)¹.

Недопустимо обращаться к слушателям с такими словами, говорящими о неуважении, о неверии в их духовные и интеллектуальные силы, пугающими и отталкивающими их от искусства.

Я никогда не позволю себе сказать: «Вы, вероятно, не читали этой книги, и поэтому я расскажу вам, о чем она написана». Я скажу иначе: «Я уверен, что вы читали эту увлекательную книгу, поэтому я лишь кратко напомню ее содержание». Или вместо слов: «Вы еще совер-

¹Я не указываю, откуда взяты эти «сентенции», так как в данном случае встаю не против их авторов, а против их стиля разговора с читателями.

шенно не знаете, что такое джаз» — я предпочту сказать нечто вроде: «Джаз — явление далеко не такое простое, как это иногда кажется. Попробуем сегодня поточнее разобраться в некоторых хотя бы основных особенностях этой музыки». Рассказывая о Бетховене и Фучике, я обычно начинаю этот рассказ так: «Всем вам хорошо известно имя мужественного чешского борца-антифашиста Фучика, и большинство из вас, вероятно, читали его удивительную, единственную в своем роде книгу «Репортаж с петлей на шее». Все вы, конечно, хорошо знаете и музыку Бетховена. Но вот как, разделенные целым столетием, связываются вместе эти два имени, может быть, не все вы помните. Об этом я и хочу сейчас рассказать вам».

Даже на занятиях с учащимися первых классов очень важно, не ставя их перед товарищами в неловкое положение, вызвать в них желание прочитать то, чего они еще не читали, послушать то, чего не слышали, спросить о том, о чем никого никогда не спрашивали.

В случае же какой-нибудь явной ошибки, высказанной вслух, вместо стандартного: «Неверно. Садись» — учитель должен попытаться выяснить ее причину. И нередко ошибки бывают весьма поучительными и помогают более глубоко разобраться в том или ином вопросе.

В завершении разговора об уважении к своим слушателям, о вере в них, в их интеллектуальные и духовные силы я хотел бы подчеркнуть, что каждый наш слушатель — даже дошкольник — в пределах своего возраста вполне полноценный человек со своим индивидуальным характером, своими особенностями мышления, своим типом эмоциональности, своим отношением к миру. И даже самый младший из них сам не воспринимает себя как малыша. Он воспринимает мир на пределе своих духовных возможностей, не осознает того, что он еще ребенок, и склонен относиться к взрослым не менее критически, чем взрослые относятся к детям. Вот почему наибольших успехов достигает тот педагог-воспитатель, чьи воспитанники выполняют то, что он от них требует, думая, что делают это они по своему собственному желанию, по своей доброй воле. Ум, такт и, конечно, талант педагога не заменяет здесь никакие «правила внутреннего распорядка», никакие «законы дидактики».

Надо ли говорить, что все это относится ко всем видам лекторско-пропагандистской работы: лектор не должен «навязывать» слушателям свое мнение, но если он абсолютно убежден в его истинности, ему надо суметь так построить свою речь, чтобы слушатели, приняв его взгляды, были убеждены в том, что это их собственные взгляды, к которым они пришли по своей доброй воле.

Это возможно, конечно, при условии, если лектор или учитель не будет занимать, увы, нередко встречающуюся позицию, смысл которой яснее всего может быть выражен в достаточно элементарной

форме: «Я (лектор, учитель) — умный и все знаю, а вы (мои слушатели) — глупые и ничего еще не знаете».

Я не раз обращал внимание на то, что, ведя беседу на одну и ту же тему с аудиторией взрослой и аудиторией детской, юношеской, почти ничего не менял ни в содержании беседы, ни в приводимых фактах и цитатах, ни в идейной направленности беседы. Не скрою — меня это порой смущало и заставляло искать какие-то просчеты в своих выступлениях. Но затем я понял, что главное в аудитории вовсе не возраст, а уровень опыта, которым слушатели располагают. И вот сегодня с одиннадцатилетними ребятами, с которыми я уже четвертый год занимаюсь музыкой в общеобразовательной школе по новой программе, я веду разговор на более высоком уровне сложности и с привлечением значительно более широкого круга музыкальных и жизненных фактов, чем с учащимися десятых классов, которые были лишены в школе серьезных музыкальных занятий и чья музыкальная культура оказывается сегодня значительно беднее, чем у четвероклассников.

Но означает ли это, что к этим десятиклассникам можно относиться с меньшим уважением и меньше доверять их интеллекту и эмоциям?

Уважительным должен быть разговор с любой аудиторией, и верить надо в духовные силы тоже любой аудитории, ибо в каждом человеке надо видеть не только то, что он представляет собой сегодня, но и то, каким он может стать завтра!..

* * *

Еще на два обстоятельства, играющие большую роль в лекторско-педагогической работе, я хочу обратить внимание.

Первое из них касается фактов, цифр и цитат. Невозможно отрицать, что без них не обойтись ни на школьном уроке, ни в беседе с самой квалифицированной аудиторией. Но невозможно также отрицать и то, что пользование фактами, цифрами и цитатами требует от лектора и учителя не только умения, но и чувства меры.

Приведу несколько простых примеров. Говоря о Бахе, можно, конечно, сказать: «Он жил с 1685 по 1750 год». Но не ярче ли (а не только проще!) прозвучит: «Он жил 250 лет тому назад»!

Когда я слышу из уст лектора, особенно в юной аудитории, что «Моцартом написано 15 опер, 18 месс, свыше 70 вокально-симфонических произведений, около 50 симфоний, около 40 оркестровых сюит, около 40 различных концертов с оркестром, более 50 камерных ансамблей, около 20 фортепианных и около 35 скрипичных сонат, свыше 30 песен и большое количество других произведе-

ний», — я понимаю, что ни один слушатель не в силах запомнить этот цифровой поток, вместо которого хотелось бы услышать всего лишь одну фразу: «Моцарт сочинил великое множество произведений в самых различных жанрах» — и, если в программе прозвучит его симфония, добавить: «В том числе почти 50 симфоний», а если исполняется какой-либо концерт, то уточнить: «В том числе около 40 различных инструментальных концертов с оркестром».

Или разве не лучше вместо точного указания на то, что «27 марта 1905 года в театре В. Ф. Комиссаржевской состоялось исполнение оперы Римского-Корсакова «Кащей Бессмертный», сказать так: «В разгар революционных событий 1905 года состоялось исполнение «Кащея Бессмертного» Римского-Корсакова». Ведь мало кто способен на слух запомнить новые даты, особенно если их в беседе не одна и не две. То же в полной мере относится и к именам — тем более не имеющим прямого отношения к основной теме беседы (право же, например, сегодняшним слушателям не так уж важно, в каком театре состоялся спектакль «Кащей Бессмертный», вызвавший столь шумные политические последствия).

Факты, цифры, имена, так же как и цитаты, надо отбирать очень тщательно, оставляя только те, которые наверняка врежутся в сознание слушателей. Ни одного имени, ни одного факта, ни одной цифры, без которых можно обойтись! Вот принцип, которого, мне думается, должен придерживаться лектор, если он думает прежде всего о своих слушателях, а не о себе, не о желании блеснуть своей эрудицией.

Есть закон, которого должен придерживаться каждый учитель, каждый педагог: если ты собираешься привести в беседе два-три музыкальных примера, то у тебя их должно быть припасено не меньше десяти; если хочешь сослаться на пять фактов, то у тебя их должно быть не меньше пятнадцати. Но...

К сожалению, знаю это не только по наблюдениям, но и по личному опыту, иногда хочется рассказать своим слушателям как можно больше, украсить беседу возможно большим числом ярких фактов, сделать ее возможно более ценной в познавательном отношении. Иногда забываешь о том, что для тебя все это знакомый, обжитой, давно усвоенный материал, и ты испытываешь удовольствие, делись им со своими слушателями, но твое удовольствие оборачивается тяжким, подчас непосильным грузом для слушателей. Я уже не говорю о том, что неумение быть экономным в материале ведет обычно к непомерному разрастанию масштабов беседы, лекции. Впрочем, не в масштабах заключено главное...

Чтобы не утомлять большим количеством примеров удачно по-

добранных фактов и цитат (каждый вспомнит их сколько угодно), приведу лишь один, в высшей степени понравившийся мне и запомнившийся. Это было на одном из «Музыкальных вечеров для юношества» сезона 1975/76 г. в беседе, которую вела Жанна Дозорцева. Она, так же как и Светлана Виноградова, умеет увлечь аудиторию (обе они разделяли со мной нелегкий труд по ведению «Музыкальных вечеров»).

Надо было подвести слушателей к пониманию существа музыки Великой французской революции, оказавшей влияние на творчество Бетховена. Ж. Дозорцева не «описывала» эту музыку и не имела возможности продемонстрировать ее звучание. Она привела две фразы из донесений революционных генералов. Первая — «Я выиграл сражение, «Марсельеза» командовала вместе со мной: без «Марсельезы» я буду всегда сражаться один против двух, с «Марсельезой» — один против четырех». И вторая — «Пришлите подкрепление в тысячу человек или 1000 экземпляров «Марсельезы».

Блестяще найденные фразы! Из какого литературного источника они взяты — не имеет в данном случае никакого значения: ведь первоисточником окажутся сами генералы Великой революции! Но уж такой факт, такие цитаты наверняка сохранятся в памяти слушателей на всю жизнь!

* * *

Второе и последнее обстоятельство, на котором я хочу сосредоточить внимание, — это вопрос о терминологии.

Вероятно, нет в области музыки ни лектора, ни педагога, перед которым не вставал бы вопрос о правомерности использования специальной музыковедческой терминологии в беседе, лекции, докладе. Чаще всего он решается в зависимости от уровня подготовки аудитории: чем выше, мол, этот уровень, тем свободнее и шире можно пользоваться специальной терминологией. Такое решение представляется мне принципиально неправильным. Разве дело заключается лишь в том, понятно ли слушателям значение того или иного термина или непонятно?!

Я, естественно, не касаюсь сейчас профессионального музыкального образования, необходимой частью которого является изучение всей сложной и богато развитой специальной терминологии, равно как и умение пользоваться ею в своей профессиональной работе. Каждое новое явление, каждый новый факт теории и истории музыки изучаются здесь одновременно с обозначающими их терминами. Музыкальный факт и термин в профессиональной музыке неотделимы друг от друга.

Но уже на занятиях музыкой в общеобразовательной школе вопрос с терминологией решается не так просто. «К терминологии (са-

мой необходимой) следует подходить с таким расчетом, — писал Б. В. Асафьев, имея в виду уроки музыки в общеобразовательной школе, — чтобы термин обобщал то, что уже совсем стало ясно из предшествовавших наблюдений над материалом и бесед. Никогда термин не должен дедуктивно предшествовать явлениям, которые он определяет, но которые еще неизвестны»¹.

Я бы добавил к этому очень важному и точно сформулированному положению то, что даже когда учащиеся накопили достаточный слуховой опыт, к специальному термину лучше подходить через образы, связанные с близкими им жизненными понятиями.

Так, появлению термина «интонация» должен предшествовать разговор о «музыкальном зерне», из которого вырастает мелодия, подобно тому как из зерна, брошенного в землю, может вырасти только какое-то определенное растение. Терминам «мажор» и «минор» хорошо предпослать сравнение музыки с живописью, с красками более яркими и менее яркими, светлыми и затемненными (глубоко ошибочно часто встречающееся в педагогической практике связывание терминов «мажор» и «минор» с понятиями «веселое» и «грустное»)².

Возвращаюсь, однако, к тому, что уже было сказано: вовсе не уровнем теоретической подготовки слушателей определяются возможность и необходимость пользоваться в беседе о музыке специальной терминологией.

Термин всегда остается термином, то есть обозначением того или иного технического приема, той или иной формальной категории в данной области науки или искусства. Термин необходим в специальном докладе, в учебной лекции, в любом научно-техническом общении. Но ведь есть еще и образы — форма изложения мыслей, в наибольшей мере присущая искусству, хотя, конечно, не только искусству. Многие выдающиеся ученые прибегают к образному выражению мыслей в самых различных областях знаний.

Выдающийся советский музыковед Л. А. Мазель, рассматривая соотношение конструктивной роли мелодии и гармонии в гомофон-

¹ Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. — Л., 1973. — С. 59.

² «Бодрая и веселая мелодия обозначается в музыке словом «мажор», а грустная и задумчивая — словом «минор»... Встречаются и исключения: «Сулико» написана в мажоре, а звучит грустно, песня «Яблочко» написана в миноре, а звучит весело» — вот с каким разъяснением мажора и минора встретился я однажды в книжке о музыке, обращенной к школьникам...

ном складе, пишет: «...да, гомофонная мелодия, конечно, королева; но это — английская королева; она царствует, но не управляет»¹.

В не раз уже упоминавшейся мною книге «Размышления хирурга» С. С. Юдин, рассматривая принципы построения учебно-медицинской лекции, пишет: «Запоминаются надолго лишь яркие примеры, притягивающие образы, «мифы».

Проблема «термин — образ» решается в беседе о музыке (об искусстве вообще) вне зависимости от того, знакомы наши слушатели с терминологией или незнакомы. Ведь в самом слове, предшествующем музыке, мы стремимся пробудить их творческое воображение, взволновать их, вызвать эмоциональную чуткость. А удастся ли нам сделать это, если речь наша будет оснащена всевозможными «ritenuto» и «accelerando», «poco a poco crescendo» и «molto diminuendo»; если она будет пересыпана всевозможными «Es-dur'ами» и «b-moll'ями»; если «arco» и «pizzicato» будут встречаться в нашей речи так же запросто, как «разработки», «репризы», «побочные» и «связывающие партии»?!

Профессионалу, конечно, все это будет понятно, но и он — умудренный знаниями и опытом музыкант — того ли ждет от нас?

Посмотрите последние работы Б. В. Асафьева, написанные им в те годы, когда, по его собственным словам, он научился писать просто о самом сложном: едва ли не во всех из них на сотни страниц, быть может, и попадается один какой-нибудь термин. Но если уж Борис Владимирович обращает внимание на какую-то формально-техническую деталь и приводит соответствующий термин, значит, это ему необходимо для какого-то важного идейно-эстетического обобщения.

Так, в статье о Восьмой симфонии Шостаковича упоминается интервал (интонация) секунды, но вот в каком контексте это происходит:

«Когда в музыке возникают страницы светлого спокойствия, в них слышится ценность жизни, завоеванная сердцем, постигшим необходимость и неизбежность роста через борьбу и страдания. Глубина идиллических размышлений пятой части, на постоянстве простейшей интонации секунд вверх — вниз, волнует неизбывнее, чем сложнейшие напластования: это значит, что Шостакович, подобно шекспировскому Просперо в «Буре», обладает теперь такой полнотой вызывающих и укрощающих волнения музыки ресурсов, что может вызывать в самых, казалось бы, хладнокровных созвучиях дыхание жизненности»².

¹Мазель Л. Проблемы классической гармонии. — М., 1972. — С. 75.

²Асафьев Б. В. Избранные труды. — М., 1957. — Т. 5. — С. 134.

А ведь это написано заведомо для профессионально подготовленного читателя!

Для такого же читателя писал свои работы о музыке и Ромен Роллан. У него был свой ярко индивидуальный стиль, в котором сплавлялись обнаженная, может быть, даже несколько преувеличенная, эмоциональность писателя со скрупулезной точностью музыканта-аналитика. Ярче всего черты этого стиля проявились, пожалуй, в великолепной его работе о Бетховене.

Лучшие страницы этой книги, с моей точки зрения, те, где образность писателя решительно вытесняет технологию музыковеда:

«...Ответный речитатив еще грустнее, в его личном характере не может быть сомнения (далее следует нотный пример. — *Дм. К.*). Небывалая исповедь в искусстве этой эпохи! Это очевидный предтеча гейлигенштадтского кризиса. Разбитая душа не борется, не имея сил даже ответить на приказание. Она смертельно устала...»¹.

Это о первой части Семнадцатой (первой «шекспировской») фортепианной сонаты с речитативами. Какие прекрасные слова! Слова, достойные музыки, о которой они сказаны! А вот о знаменитом Largo — второй части Седьмой сонаты, о «царственном раздумье над широкой равниной жизни», в которой «впервые проявляется величие бетховенской души». Здесь в образно-поэтическую, напряженно-эмоциональную речь начинает понемногу вторгаться музыковедческая технология:

«Во втором подъеме третьей части (имеется в виду третья часть Largo, а не третья часть сонаты. — *Дм. К.*) мощный ход басов с ударением (*sforzando*) на второй и пятой восьмой такта (нотный пример. — *Дм. К.*) выражает неумолимую силу судьбы, смиряющую и ломающую трепет бунтующей души, которая внезапно теряет силы и снова переходит от крика к слезам. И наконец, великая и печальная покорность опустошения, погребальный звон вздохов, дыхание, которое угасает (нотный пример. — *Дм. К.*). Целая огромная трагедия, сущность которой — душа народа, воплощенная в его корифее»².

Я очень люблю все написанное Ролланом о Бетховене, включая рожденную его преклонением перед этим композитором четырехчастную литературную симфонию «Жан-Кристоф». Мало кому удавалось так чутко вникнуть в самую глубину, в самую сердцевину творче-

¹Роллан Р. Бетховен. Великие творческие эпохи // Собрание музыкально-исторических сочинений. В 9 т. — М., 1938. — Т. 7. — С. 149. Замечу попутно, что, в отличие от работ Б. В. Асафьева (едва ли не единственное исключение — ранняя его статья о «Вальсе-фантазии» Глинки), в работе Р. Роллана о Бетховене без нотного примера не обходится почти ни одна страница.

²Там же. — С. 116—117.

ства великого музыканта. Но не скрою, мое читательское восприятие спотыкается о встречающиеся порой слишком уж жесткие смыкания поэтических образов с технической терминологией: «...снова ее («спокойную элегию». — *Дм. К.*) прерывает скорбь: стучится Рок, слезы струятся, и слышны прерывистые вздохи, сопровождаемые ритмом неуловимых шагов марша (нотный пример. — *Дм. К.*). Они затихают — *sforzando* — *pianissimo*, последняя вспышка *f*, *sf*, за которым следует *descrescendo* рыданий, приводящее к торжественности первой темы»¹.

«*Descrescendo* рыданий» — это мой слух, мое сознание решительно не воспринимают, такое словосочетание представляется мне неорганичным.

Думаю, что в русском переводе можно было бы спокойно избежать подобных «колючих» сопоставлений различных, по существу, сфер языка. Сделать это было бы очень легко. После слов «...неумолимых шагов марша» последующую фразу, вероятно, безболезненно для роллановской мысли и даже для его литературного стиля можно было бы изложить хотя бы так:

«Они затихают, становятся еле слышными; последняя громогласная вспышка. Удар, вслед за которым рыдания стихают и приводят к торжественности первой темы».

Все построение становится понятным любому читателю, любому слушателю. В нем, освобожденном от технических терминов, безраздельно господствует художественная образность.

Тому, кто захотел бы довести мои слова до абсурда и обвинить меня в желании «изгнать» из русского языка терминологию, итальянскую по происхождению, но давно уже ставшую международной, мне придется лишь сказать, что, очевидно, он не понял моей мысли.

Я решительно высказываюсь за то, чтобы специальная музыкально-ведческая терминология, независимо от ее происхождения — иноземного или отечественного — и независимо от того, знакома она слушателям или незнакома, применялась в беседах, лекциях и докладах о музыке (для массового слушателя особенно!) как можно осторожнее и там, где это возможно, заменялась художественным образом или вообще опускалась.

Мне, например, непонятно, для чего в концертах, рассчитанных на многомиллионную аудиторию, к словам о том, что будет исполнена симфония такого-то композитора, добавляется: *opus* такой-то, *Es-dur* (или любой другой *dur* или *moll*). Именно здесь, в этих «опу-

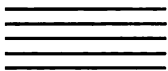
¹Роллан Р. Бетховен. Великие творческие эпохи // Собрание музыкально-исторических сочинений. В 9 т. — М., 1938. — Т. 7. — С. 115.

сах», «молях» и «дурах», заложен микроб той бессодержательной ремесленной «информационности», который зачастую разрастается до масштабов целого «информационного слова», именуемого по инерции «Вступительным словом».

Не лучше ли еще раз прислушаться к голосу мудрейших людей, призывающих к тому, чтобы даже о науке речь была художественно-образной. Пусть сейчас это будет голос академика А. Е. Ферсмана, последние его слова, сказанные им за несколько часов до смерти:

«Нет границ между подлинной наукой и творческими исканиями художника. И надо пытаться в одних и тех же словах и в тех же образах слить переживания ученого и творческие порывы писателя... Можно и нужно вне узких рамок сухих научных трактатов открывать перед людьми прекрасный мир природы камня»¹. Такую книгу о камне хотел написать А. Е. Ферсман, чтобы она могла «высечь искру из души человеческой»².

Если так говорит ученый о науке, что же после этого остается сказать нам — людям прекрасного искусства музыки? С какими словами, с какими образами обращаться к людям, чтобы открывать перед ними красоту и богатство этого искусства, чтобы «высечь искру из души человеческой»?!



Послесловие

В названии книги есть три слова, обещающие читателю совершенно точно обозначенное содержание: *Как рассказывать детям о музыке?*

Но похоже на то, что уже первое обещание не выполнено: речь у меня идет не только о рассказывании (о слове произнесенном), но и о книге (о слове написанном).

Не выполнил я как будто и второе обещание: в книге говорится не только о детской аудитории и юном читателе, но и об аудитории и читателях взрослых (во всяком случае, о молодежи).

Да и с третьим обещанием как будто не все в порядке: я касаюсь в книге не только музыки, но и литературы, и изобразительного искусства, отчасти и кинематографа, и театра.

¹Ферсман А. Е. Рассказы о самоцветах. — М., 1961. — С. 10 (Введение).

²Там же. — С. 8.

Итак, содержание книги как будто выходит за рамки, обозначенные ее названием. Однако в книге, кажется, не хватает многого, чего название дает право ждать.

Во-первых, в книге даже не упоминаются имена многих музыкантов, отлично умеющих разговаривать с детьми и писать для них о музыке.

Во-вторых, в ней слишком мало рассказывается о филармониях, лекториях, клубах, ведущих большую и интересную работу с детьми, включая разного рода беседы и лекции о музыке.

Вероятно, при чтении книги могут возникнуть и другие вопросы. Но, к счастью, я не критик, а автор и, воспользовавшись этим счастливым обстоятельством, попытаюсь со своих авторских позиций высказать некоторые соображения по существу тех вопросов, которые я назвал.

* * *

Сперва о том, что в книге речь идет не только о слове произнесенном, но и о слове написанном. Конечно, устное слово имеет весьма большие отличия от слова письменного — об этом не раз говорится в книге, но все же между ними нет непроходимой пропасти.

Существуют книги, которые отлично можно (и даже хочется!) читать вслух, и беседы, которые читать интереснее, чем слушать, — разделить одно от другого невозможно.

Вот почему в книге о том, *как рассказывать о музыке*, я не мог не коснуться, хотя бы вскользь, и того, *как писать о музыке*.

Теперь о том, что в книге речь идет не только о детях. Тут я не могу не провести параллели с творчеством. Конечно, тысячу раз был прав М. Горький, говоря, что для детей надо писать так же, как для взрослых, только лучше. Но слова эти, мне кажется, требуют дополнения: чтобы хорошо писать для детей, надо уметь писать и для взрослых.

Что такое творчество для детей, как не рассказ детям о мире.

Настоящее творчество для детей в значительной мере определяется формулой «Говорить просто о сложном». Но для того чтобы говорить о сложном, надо прежде всего это сложное знать и хорошо понимать его.

Я глубоко убежден, что, например, С. Прокофьев никогда не написал бы таких шедевров «детского искусства», как «Петя и волк», «Зимний костер», «Болтунья», если бы не владел высочайшим мастерством симфонического и оперного искусства! Конечно, формула эта необратима: бывает, что превосходный симфонист и оперный композитор не в силах написать что-нибудь мало-мальски увлека-

тельное и ценное для детей — он просто не умеет своим творчеством разговаривать с детьми.

А разве не относится это и к разговору с детьми в прямом смысле этого слова? Если композитор решил посвятить свое творчество детям, он должен овладеть композиторским мастерством в полном его объеме и учиться этому должен у больших мастеров, даже тех, кто сам, быть может, никогда для детей ничего не писал (это, конечно, вовсе не означает, что каждый композитор, пишущий музыку для детей, обязательно должен сочинять и симфонии, и оперы).

То же можно сказать о тех музыкантах, которые выступают перед ребятами с рассказами о музыке.

Наконец, заметим, что содержание книги не исчерпывается музыкой, а включает также литературу и другие искусства.

Я убежден, что большой бедой художественного воспитания детей и юношества является почти полная разобщенность при изучении даже тех трех искусств, которые входят в традиционный школьный цикл эстетических предметов, — литературы, музыки и изобразительного искусства.

Разобщенность эта приводит школьников зачастую к полной беспомощности, когда перед ними возникает необходимость сопоставить факты отечественного, а тем более зарубежного искусства между собой и другими фактами истории.

Изучение мировой художественной культуры становится сейчас важнейшей задачей каждого педагога и лектора, в той или иной мере соприкасающегося в своей деятельности с искусством. Я понимаю, что задача эта не проста и не одно поколение, вероятно, потребует, чтобы решить ее в полном объеме. И все же мне хотелось поддержать всех тех, кто пытается в своей лекторской и педагогической работе решать ее хотя бы частично. А у тех, кто не решается еще вступить на этот путь, хотелось вызвать желание хотя бы взглянуться в открывающиеся увлекательнейшие перспективы и найти подкрепление в опыте своих коллег.

* * *

Теперь несколько слов о пробелах, которые в книге можно обнаружить. Прежде всего я очень надеюсь, что ни одному читателю не придет в голову рассматривать эту книгу как некое пособие, прочитав которое можно научиться вести беседы о музыке с детьми. Такого пособия, я думаю, вообще нельзя написать. Великий русский педагог К. Д. Ушинский выделял из всех областей человеческой деятельности медицину и педагогику и утверждал, что они представляют собой не науки, а *искусства, опирающиеся на науку*. Оратор —

тот же педагог. И не случайно мы говорим об *ораторском искусстве*, а не об ораторской науке.

В этой книге мне хотелось лишь высветить некоторые грани *ораторского искусства* в применении к музыке и к детской аудитории. На большее эта книга не претендует. И искать в ней какую-либо методическую систему так же неправомерно и бесперспективно, как в методическом пособии искать художественный замысел.

Тем более эту книгу нельзя рассматривать как обзор литературы по данной проблеме. Я ссылаюсь лишь на те источники, которые были необходимы по ходу развития мысли, не заботясь о том, чтобы в поле моего зрения оказалась вся литература по данному вопросу.

Чаще всего, особенно когда речь шла об отрицательных примерах, мне важен был сам факт, сама идея, тот или иной педагогический прием, а не личность человека, стоящая за этими фактами, идеями, приемами. Поэтому в ряде случаев я не упоминал имена авторов. Особенно не хотелось мне это делать в тех случаях, когда я приводил какой-либо отрицательный пример, в то время как у того же автора можно найти и много положительного, ценного.

Мне искренне жаль, что не удалось хоть кратко рассказать в книге о многих прекрасных педагогах-воспитателях — лекторах и писателях, которые, увлекательно рассказывая детям о музыке, формируют их идейный мир, их нравственные идеалы, их высокий художественный вкус. Они любят музыку не только как прекрасное искусство, но и как могучую жизненную силу, и поэтому их труд дает прекрасные всходы.

Если моя книга хоть в какой-то мере поможет моим коллегам, особенно молодым, не накопившим еще большого жизненного и творческого опыта, я буду счастлив и глубоко удовлетворен.

Начал я эту книгу эпиграфом — словами выдающегося советского педагога, удивительного воспитателя, огромного ума и прекрасной души человека — В. А. Сухомлинского.

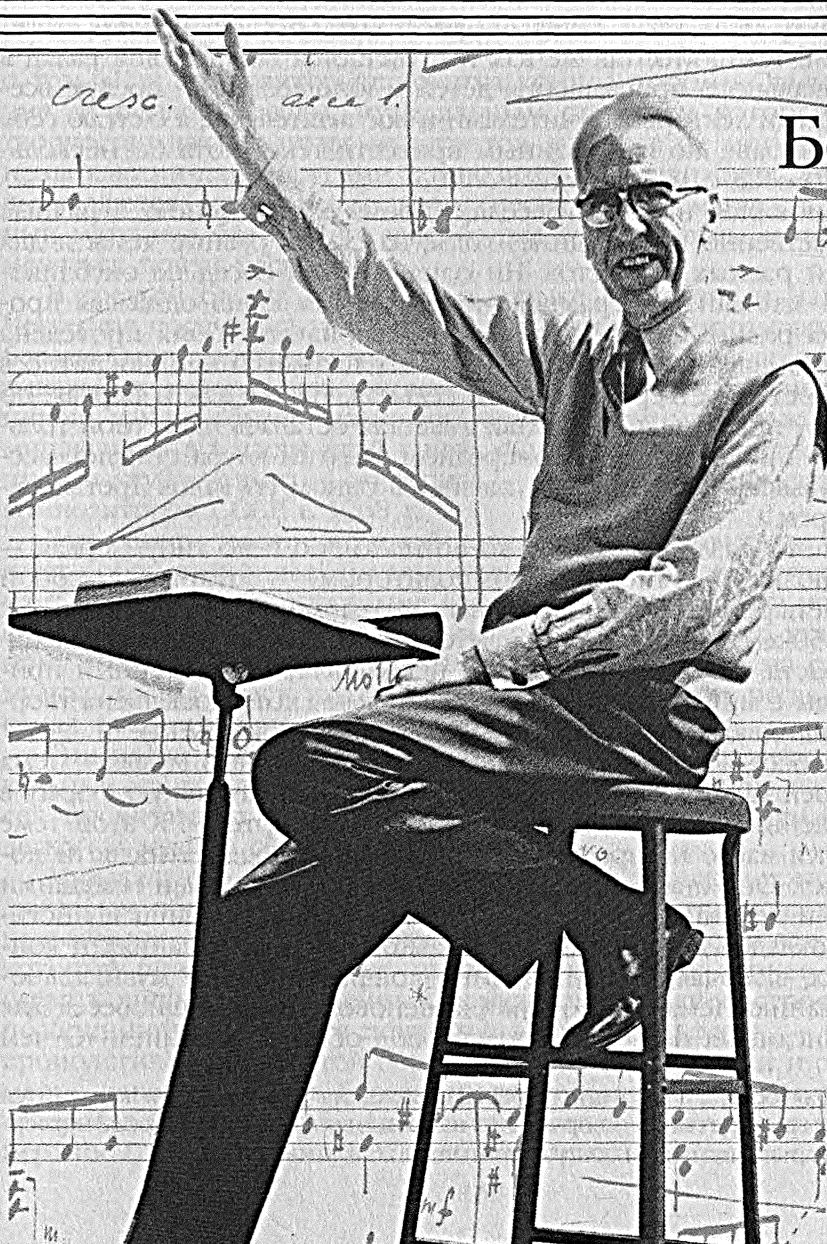
Его же очень близкими и понятными мне словами я хочу закончить эту часть книги и перейти ко второй.

«Слово никогда не может до конца объяснить всю глубину музыки, но без слова нельзя приблизиться к этой тончайшей сфере познания чувств. Я старался, чтобы слово, объяснение музыки было своеобразным эмоциональным стимулом, который пробуждает чувствительность к музыке как непосредственному языку души. Слово должно настроить чуткие струны сердца... Объяснение музыки должно нести в себе что-то поэтическое, что-то такое, что приближало бы слово к музыке»¹.

¹ Сухомлинский В. А. О воспитании. — М., 1985. — С. 174.

часть 2

Беседы





Предисловие

Поскольку цель этой книги — рассказать о своем опыте, поделиться им с теми, кто, так же как и я, пытается внести свой вклад в дело музыкального просвещения детей и юношества, — прежде всего с молодыми лекторами, учителями и воспитателями, я считаю себя не только вправе, но и обязанным привести текст хотя бы нескольких своих бесед о музыке.

Я остановился на семи беседах, прочитанных мною в разные (преимущественно в последние) годы, на самые разные темы и для слушателей разных возрастов. Ни одна из этих бесед не опубликована и не записана на грампластинки. Первая лишь однажды прозвучала по радио, вторая в различных вариантах была проведена мною в нескольких общеобразовательных школах и неоднократно в «Артеке», третья, четвертая, пятая и седьмая, так же как и первая, по одному разу прозвучали по радио, а шестая осталась известной только тем, кто прослушал ее на очередном занятии клуба старшеклассников «Музыка — живопись — жизнь» в одном из залов Третьяковской галереи.

Беседы эти различны не только по темам, но и по типу. Первая — «Как композитор становится композитором» — открывала собой цикл из четырех бесед, прочитанных в разное время (в конце 40-х и начале 50-х гг.) по радио для детей младшего и среднего школьного возраста. По типу своему она представляет характерный пример «беседы с музыкальными иллюстрациями», хотя посвящена творчеству лишь двух композиторов (Моцарта и Прокофьева)¹.

Вторая беседа посвящена теме «Про трех китов в музыке». Тема эта постепенно вызревала и получила свою окончательную форму в многочисленных беседах, преимущественно в «Артеке». К этой теме я обращался часто на протяжении по крайней мере пятнадцати последних лет. Она становилась основой и бесед с самыми младшими ребятами, и лекций для студентов педагогических училищ и институтов, и докладов для педагогов на разного рода совещаниях и конференциях, включая Международные конференции по музыкальному воспитанию. Тема эта послужила основой цикла радиобесед для детей, записанных на грампластинки под общим названием «О чем

¹ Вторая беседа этого цикла была посвящена теме «Чему и как учится композитор», третья — творчеству начинающих композиторов, четвертая — творчеству начинающих поэтов.

говорит музыка», затем ее разработке я посвятил книгу «Про трех китов и про многое другое», и, наконец, в опоре на «Трех китов» несколько лет тому назад я начал разработку новой программы музыкальных занятий в общеобразовательных школах.

Текст, помещенный в этой книге, представляет собой обработку записи одной из бесед, проведенной в артековском Дворце пионеров в середине 60-х гг. для младших ребят. По своему типу это также пример «беседы с музыкальными иллюстрациями», как и беседа о том, «Как композитор становится композитором». Однако в отличие от первой беседы, музыкальным стержнем которой является творчество двух великих музыкантов, которые не могут быть заменены какими-либо другими композиторами, стержнем второй беседы являются «три типа музыки» (песня, танец, марш), а музыкальный материал без всякого ущерба для ясности темы может видоизменяться почти бесконечно.

В третьей беседе речь идет о музыке Бетховена и Чайковского. Четвертая посвящена творчеству лишь одного композитора. Обе эти беседы были проведены мною в Колонном зале Дома союзов на «Музыкальных вечерах для юношества» («Музыкальных вечера ровесников», как их обычно называли), организованных (так же как и упоминавшиеся в I части этой книги «Музыкальные пионерские собрания», и клуб «Музыка — живопись — жизнь») по инициативе Союза композиторов СССР в 1968 г.

Эти беседы носят уже иной характер, чем первые две, представляют собой типичные «беседы-концерты», где беседа столь же важна и необходима в программе вечера, как и звучащая в исполнении симфонического оркестра музыка, хотя, разумеется, по художественному значению и силе эмоционального воздействия на слушателей музыка всегда будет играть несравненно большую роль, чем даже самая талантливо проведенная беседа.

Тип пятой беседы опять иной. Здесь в центре стоит один музыкальный жанр, одна область музыки — вальс. Это одна из цикла бесед, прочитанных мною по радио под общим названием «О музыке легкой и музыке серьезной».

Музыкальный материал, пронизывающий беседу, может изменяться любым образом (почти всегда, беседуя с ребятами на эту тему, я пользовался разной музыкой). Однако сделать это в том варианте, который приведен в книге, не слишком просто, вернее — можно сделать лишь в определенных рамках, поскольку построена беседа по принципу, которым я почти никогда не пользуюсь, — историко-хронологическому. В этой беседе соотношение музыки и слова примерно такое же, как в беседах радиотелевизионных «Музыкальных вечеров для юношества», однако там построение традиционно концертное (два отделения, каждое из которых начинается словом, под-

водящим к музыке), а в радиобеседе о вальсе слово все время чередуется с музыкой.

Следующая, шестая беседа по своему типу вовсе не похожа ни на одну из предыдущих. Ее особенность определяется прежде всего специфичностью общего замысла: объединить музыку с изобразительным искусством. Музыка выступает здесь на равных правах с живописью и скульптурой, быть может, даже иногда уступая им первое место, поскольку беседа проходит в зале художественной галереи, а не в концертном зале. Отсюда ее специфическое содержание и форма.

Наконец, последняя, седьмая беседа по типу своему также отличается от всех предыдущих. Она не связана ни с определенным жанром, ни с творчеством какого-либо одного или хотя бы близких друг другу композиторов. В ней, вероятно, неожиданно для слушателей вслед за песнями Микиса Теодоракиса звучит музыка из фортепианной сонаты Бетховена, а в заключение — из Шестой симфонии Чайковского. В беседе возникают имена Орфея и Садко, Фурманова и Чапаева, Юлиуса Фучика и Владимира Маяковского, Юрия Гагарина и Романа Роллана. Если к этому перечню имен добавить еще имя Жана-Кристофа, занимающее в беседе довольно значительное место, то станет ясно, что столь разнородные явления жизни и искусства могут быть объединены лишь какой-то очень широкоохватной темой. Так и была задумана эта беседа. Я мог бы назвать ее по-разному: «Музыка помогает человеку в борьбе», «Музыка и жизнь», «Музыка — могучая сила» и т. п. Название «Сила музыки» показалось мне самым точным.

Приведенные в книге тексты бесед не являются расшифровкой записей на пленку, хотя некоторые из них и были записаны. Текст всех бесед, за исключением некоторых фрагментов, представляет собой запись по памяти, которую я по давней своей привычке делал вечером и ночью непосредственно после беседы. Позже, когда я имел возможность сравнить эти записи с расшифрованными записями на пленку (если таковые делались), я обычно обнаруживал, что между ними нет мало-мальски существенных расхождений.

Разумеется, для этой книги я подверг свои записи некоторому редактированию, внес в них те или иные небольшие поправки. И все же окончательный текст, который читатель найдет здесь, очень мало отличается от текста, прозвучавшего в свое время перед слушателями. В подавляющей части он точно совпадает с ним, и уж, во всяком случае, в нем нет никаких, даже самых незначительных, отклонений от смысла, содержания первоначального текста, от приводившихся в нем фактов, примеров, оценок.

Наиболее существенные отклонения я допустил в двух беседах. В конце беседы «О вальсе» добавил то, чего в данной прочитанной

по радио беседе не было, но чего я не мог избежать в некоторых беседах на ту же тему с «живой аудиторией», когда не был связан жесткими рамками хронометража, то есть беседы в прямом смысле: отвечая на мои вопросы, ребята сами пытались определить, к какого рода музыке относятся прослушанные вальсы — легкой или серьезной. Текст последней беседы «Сила музыки» впитал в себя материал двух бесед, проведенных в разное время со старшеклассниками в одной из московских школ и в Концертном зале имени П. И. Чайковского.

Включая в книгу все эти записи, я вовсе не думаю, что даю читателю какие-то образцы бесед о музыке для детей на данные темы. Нет, это, конечно, ни в какой мере не образцы. Не образцы даже для меня самого. Я знаю, что следующие беседы на те же темы я проведу наверняка совершенно иначе или, во всяком случае, во многом иначе. Эти записи — всего лишь примеры, на которых я не хочу показать ничего другого, кроме своего понимания того, как на данную тему можно провести беседу.

Таким образом, я даю записи бесед ни в коем случае не для того, чтобы им подражать и тем более воспроизводить в таком же виде, а лишь в надежде на то, что они, возможно, помогут другим педагогам-лекторам в формировании собственных бесед, быть может, вовсе даже не похожих на те, которые они прочитают в этой книге.

*Беседа
первая*

Как композитор становится композитором

Представьте себе хоть на минуту, что из нашей жизни исчезла музыка. Совсем исчезла, навсегда! Матери не поют колыбельных песенок своим малышам; не звучит веселая, жизнерадостная музыка на праздниках; духовые оркестры перестали играть бодрые, героические марши на торжественных парадах и в боевых походах; закрыты все музыкальные театры и концертные залы; музыка не звучит ни по радио, ни по телевидению, ни с грампластинок; нет больше ни музыкальных школ, ни училищ, ни консерваторий; даже в пионерских лагерях не слышно ни горна, ни барабана...

Какая бедная, унылая и скучная картина! Ведь музыка так глубоко входит в нашу жизнь, что сама становится частью этой жизни. Мы

порой даже не замечаем ее, как не замечаем воздух, которым дышим. А вот если бы она исчезла, все сразу заметили бы это и примириться с такой потерей никто не смог бы. Музыка нужна всем людям, без нее не смогли бы жить даже те, кто думает, будто не любит ее...

Что же говорить о тех, кто сделал музыку своей профессией, делом всей своей жизни, о тех, для кого музыка и жизнь неразсторжимо слиты в единое целое!

Сегодня я вам расскажу о композиторах, то есть о музыкантах, сочиняющих музыку, о том, как композитор становится композитором.

В биографии каждого человека, даже если она похожа на биографии других людей, обязательно есть что-то отличное от них, что-то свое, неповторимое. Это, конечно, относится и к биографиям композиторов. Они все очень разные, но, за редчайшим исключением, мы обязательно найдем в них одну общую черту: как правило, композиторы проявляли свою любовь к музыке очень рано и с особой силой. Еще не осознавая своего стремления к музыке, они тянулись к ней всем своим существом.

Глинка, например, живший в самом раннем детстве в деревне, очень любил слушать крестьянские песни и перезвон церковных колоколов. А самую большую радость испытывал, когда ему удавалось послушать игру оркестра, составленного из крепостных музыкантов его дяди.

О любви к музыке в ранние годы другого композитора — Бородин один из близких ему людей выдающийся критик Стасов писал так: «Саше было 8 лет. На плацу (семья Бородиных жила тогда в Петербурге около Семеновского плаца, то есть места учения солдат Семеновского полка. — *Дм. К.*) играла иногда военная музыка, и Саша непременно отправлялся ее слушать. Он перезнакомился с музыкантами, рассматривал их инструменты, следил, как на каждом из них играют. А дома садился за фортепиано и по слуху наигрывал, что слышал. Видя такую его любовь и способность к музыке, мать устроила для него уроки на флейте. Солдатик из военного оркестра Семеновского полка приходил учить его, по полтиннику за урок».

О Шопене известно, что когда он был еще совсем маленьким мальчиком, то готов был часами просиживать у ног своей матери, когда она играла на фортепиано разные танцы и напевала польские народные песни.

Нечто подобное, во всяком случае схожее, можно прочесть в биографии почти любого композитора. Непреодолимое стремление к музыке заставляло иногда совсем юных мальчуганов вступать в мужественную борьбу с невероятными трудностями, особенно в те далекие от нас времена, когда музыкальная профессия не пользова-

лась уважением, когда к музыкантам относились как к слугам, призванным развлекать своих господ.

Вот пример из детства великого австрийского композитора XVIII в. Иозефа Гайдна. Ему было совсем трудно: родители, отец — каретник, мать — кухарка, были бедны и не могли платить за уроки своего сына. И будущий знаменитый композитор, обладавший, к счастью, прелестным, чистым голосом, отправляется один в большой, чужой, незнакомый город и поступает там певчим в церковный хор мальчиков. Но давать ему бесплатно уроки композиции никто не хочет. А денег нет. Как же быть? И Гайдн, сделав невероятные усилия, заводит знакомство с крупным музыкантом того времени, композитором и педагогом Н. Порпорой. Знакомство это было весьма своеобразным. Гайдн вынужден был (конечно, бесплатно!) прислуживать почтенному музыканту — чистить по утрам его костюм и башмаки, приводить в порядок его старомодный белый парик. С трудом добывается он расположения старика и в виде награды изредка получает от него полезные музыкальные советы. Оставаясь слугой, Гайдн становится внимательным, трудолюбивым учеником...

Не будем слишком строго судить старого Порпору за «бессердечие». Ведь и сам-то он жил в доме одного богача тоже почти на положении слуги, да и то только потому, что его музыка нравилась возлюбленной этого богача...

Так было и в старой, дореволюционной России, где богатые вельможи и помещики содержали у себя целые оркестры, хоры и даже театры, составленные из крепостных музыкантов, которых зачастую перепродавали друг другу, словно породистый скот. Как видим, в жизни будущих композиторов наступал момент, когда любовь к слушанию музыки неизбежно переходила в стремление самому начать заниматься ею.

Иногда тянувшиеся к музыке дети, ставшие впоследствии великими музыкантами, придумывали себе такие музыкальные забавы, что без улыбки о них и читать сегодня невозможно. Любимым занятием Глинки, когда он был совсем еще ребенком, было битье чем попало по медным тазам разной величины. Таким способом Глинка силился подражать так нравившемуся ему колокольному перезвону. А Римский-Корсаков в своих воспоминаниях пишет, что в три-четыре года он отлично бил в игрушечный барабан, сопровождая барабанным боем музыку, которую его отец играл на фортепиано. И как бы сложна ни была музыка, маленький барабанщик всегда попадал точно в такт.

Все это было, разумеется, занимательными музыкальными играми. Но не только забавными, а и очень полезными — они возвращали интерес и любовь к музыке.

А вслед за играми начинались уже настоящие, серьезные занятия. Обычно игра на фортепиано или каком-нибудь другом музыкальном инструменте, пение в детском хоре. У одних такие занятия начинались раньше, у других — позже, но чаще всего это происходило где-то в возрасте около восьми — десяти лет. Эти уроки были уже, если так можно сказать, второй ступенью в развитии будущего композитора. Часто к игре на инструменте добавлялись попытки подобрать по слуху какую-нибудь знакомую музыку и даже наигрывать что-то свое, импровизировать собственные мелодии, даже целые песенки и пьески. Называть эти первые попытки сочинением музыки было бы, конечно, преждевременно. Но наступала и третья ступень развития композитора — сочинение собственной музыки и постепенное овладение техникой записи ее на нотную бумагу.

Не правда ли, это немножко напоминает то, как все мы овладеваем своим родным языком? Сперва, не умея еще произнести ни одного осмысленного слова, мы внимательно прислушиваемся к тому, как говорят взрослые, потом постепенно начинаем говорить сами и уж только после этого учимся писать. Но это вовсе не означает, что все мы становимся писателями и поэтами. Точно так же, конечно, далеко не все, кто в детские годы занимается музыкой, становятся музыкантами. Но непреодолимое, ненасытное стремление сочинять свою музыку — все же первой важности признак композиторской одаренности.

Как же композитор начинает сочинять музыку? Вероятно, я удивлю вас, если скажу, что большинство детей пытается сочинять музыку так же, как рисовать и лепить, строить какие-то дворцы и замки, сочинять какие-нибудь истории, рассказы, даже стишки, разыгрывать какие-нибудь сценки «вроде театра»...

Вспомните самих себя, когда вы были совсем маленькими, или понаблюдайте за своими младшими сестренками и братишками, если они у вас есть. Разве вы никогда не напевали себе, как говорится, под нос какие-то никому не известные песенки, никому не знакомые мелодии? Ну-ка, девочки, признайтесь себе, кто из вас не пел каких-то колыбельных песенок своим любимым куклам? А кто из вас, мальчики, играя в солдатики, не пытался подражать барабану — «тра-та-та» — и воинственному маршу — «там-та-та-там»? И ведь чаще всего это бывали не кем-то раньше уже сочиненные, а собственные, вами самими придуманные мотивчики, песенки, мелодии...

Вот и будущий настоящий композитор начинает свою музыкальную жизнь точно с таких же робких, неуверенных первых шагов. Он тоже напевает пришедшие ему в голову мелодии, а если дома есть инструмент, старается хоть одним пальцем подобрать их на клавишах, сыграть и послушать, как они звучат на инструменте. Он, так же как все ребята, еще не умеет записывать свои мелодии, но они

возникают в его голове все чаще и чаще, все сильнее начинает сказываться его влечение к музыке.

Так дают о себе знать музыкальные способности будущего композитора. Но теперь надо развивать их, надо начинать учиться, в том числе овладевать музыкальной азбукой. Такая азбука существует так же, как существует азбука в нашем обычном языке. Изучив эту музыкальную азбуку, будущий композитор начинает все более свободно и точно записывать на нотной бумаге свои первые музыкальные сочинения. Но это только начало.

Предстоят долгие годы серьезных занятий, упорного труда. Конечно, самый настойчивый труд не сделает композитором того, кто лишен композиторского дара, но и самый талантливый человек ничего не достигнет, если не будет по-настоящему учиться и работать.

Можно даже так сказать: чем больше талант, тем большего труда требует он для того, чтобы полностью раскрыть себя. Разумеется, это относится не только к профессии композитора, но и к любой другой.

* * *

Удивительным было музыкальное развитие великого Моцарта, жившего тогда же, когда жил и его соотечественник Гайдн, о котором я вам только что рассказывал. Но детство Моцарта сложилось гораздо счастливее. Ему, можно сказать, повезло: он родился в семье музыканта, и отец его сам мог дать своему гениальному сыну хорошее музыкальное образование.

Все, кто знал Моцарта, уже в самые ранние годы смотрели на него как на чудо, называли волшебником, чародеем. Да вот судите сами: ему было всего три года, когда он, с трудом взбираясь на стул у клавирина (клавесин — предшественник нашего фортепиано), мог повторить обеими руками только что сыгранную отцом пьесу. В четыре года он уже сочинял собственные пьесы, но, еще не умея записывать ноты, «диктовал» их, то есть играл на клавесине своему отцу, который и записывал их на нотную бумагу.

К шести годам Моцарт стал настоящим виртуозом-клавесинистом и автором многих сочинений для разных инструментов. В этом возрасте он совершил свою первую концертную поездку и с огромным успехом выступал перед публикой и как исполнитель, и как композитор.

В семь лет маленький музыкант был уже известен во многих странах Европы. По словам его отца, в восемь лет он знал и умел все, чего можно требовать от профессора сорока лет.

К девяти годам Моцарт без чьей-либо помощи научился свобод-

но играть на скрипке. Теперь он был и композитором, и клавесинистом, и скрипачом. Это поистине было чудом!

К этим же годам относятся и первые напечатанные сочинения Моцарта. Среди них есть «Тема с восемью вариациями» для фортепиано (в свое время Моцарт писал их еще для клавесина).

Сейчас я сыграю вам это сочинение. А вы вслушивайтесь в то, как сперва прозвучит тема, похожая на простую, незатейливую песенку, а потом начнутся вариации. В каждой из них тема будет видоизменяться, звучать по-разному, словно надевать на себя разные наряды. Но в каждой из восьми вариаций мы всегда будем узнавать главную тему, хотя бы и не целиком, а только по некоторым характерным чертам, по общему ее контуру. (*Исполняются «Тема и восемь вариаций» Моцарта.*)

Вот ведь какую красивую музыку сочинял Моцарт — этот единственный, неповторимый по своей гениальности и необычайно раннему развитию композитор. Ему ведь было тогда всего лишь девять лет!..

* * *

А вот еще один пример. Теперь уже из жизни крупнейшего музыканта нашего времени — выдающегося советского композитора, пианиста и дирижера Сергея Прокофьева.

С самых ранних лет он полюбил музыку, слушая, как играла на фортепиано мать. Особенно хорошо было лежать в постели в темноте перед сном и слушать, как из другой комнаты доносятся красивые, ласковые звуки...

В своих воспоминаниях Прокофьев пишет: «...вскоре я стал подсаживаться к роялю, самостоятельно пытаюсь что-то подобрать. Когда мне было пять с половиной лет, я подобрал пьеску и играл ее несколько раз. Мать решила записать ее... Процесс записывания произвел впечатление, и вскоре после того я овладел им в какой-то мере. В шесть лет я уже сам записал вальс, марш и рондо, а в семь лет — марш в четыре руки».

В девять лет Прокофьев поразил своих родителей и знакомых смелостью замысла: он сочинил оперу. Конечно, она была по-детски наивна, но все-таки это была опера. «Великан» — так назвал ее начинающий композитор. Общими усилиями всей семьи Прокофьевых и их друзей оперу разучили и исполнили в доме Сереежиного дядюшки.

Сам девятилетний автор, волнуясь и от волнения ошибаясь, исполнял главную роль.

В одиннадцать лет Прокофьев стал наконец брать первые серьезные уроки композиции. Его учителем был впоследствии выдаю-

щийся советский композитор, а тогда совсем еще молодой музыкант Глиэр. В годы занятий с Глиэром Прокофьев сочинил много разной музыки, в том числе несколько десятков фортепианных пьес, которые называл то «песенками», то «собачками». Такое странное название («собачки») Прокофьев объяснял тем, что они «кусаются» своими необычными, острыми, колючими созвучиями, склонность к которым Прокофьев проявил уже в своих ранних, детских сочинениях.

Три из таких пьес, написанных Прокофьевым, когда ему было двенадцать лет, я вам сейчас сыграю. (*Исполняются три «Песенки» для фортепиано.*)

Вот какую своеобразную музыку сочинял Сергей Прокофьев уже в таком юном возрасте.

* * *

«Вариации» девятилетнего Моцарта и «Песенки» двенадцатилетнего Прокофьева — примеры, показывающие первые шаги двух великих композиторов, жизнь которых была разделена целым столетием: один жил в XVIII в., другой — в XX.

Если вы спросите меня, сколько лет надо было еще учиться Моцарту и Прокофьеву, чтобы овладеть таким высоким композиторским мастерством, которое позволило им сочинять прекрасные симфонии и оратории, оперы и балеты, песни и инструментальные пьесы, воплощающие такие значительные мысли и такие глубокие чувства, какие способны взволновать, увлечь и восхитить великое множество людей, как это уже два века делает музыка Моцарта и как это за несколько десятилетий уже успела сделать со своими современниками музыка Прокофьева, я отвечу вам так: композитор учится всю свою жизнь до самого ее последнего дня, потому что в музыке, как во всяком серьезном деле, чтобы не отстать от непрерывно и бесконечно движущейся жизни, надо самому неустанно двигаться вперед.

Какой же огромный заряд такого устремления вперед, в будущее заложен в музыке Моцарта, если она, живя уже два столетия, ничуть не стареет и звучит так свежо и молодо, излучает такую жизненную энергию, словно создана сегодня, в наше с вами время!

Музыка Прокофьева гораздо моложе, она не прожила еще и полвека, но, вслушиваясь в то многое, прекрасное и могучее, что им создано за эти годы, можно с уверенностью сказать, что ей предстоит такое же бессмертие, как и музыке Моцарта.

Про «трех китов»

О музыке можно говорить очень много и очень по-разному. Можно рассказывать о пионерских и комсомольских песнях и о том, какую роль играют они в жизни Артека; можно рассказывать о великом русском композиторе Чайковском, чьим именем названы и международные музыкальные конкурсы, которые раз в четыре года проводятся в Москве, и ваши артековские конкурсы, в которых участвуют лучшие музыканты лагеря; а можно рассказывать о том, как учатся и работают музыканты — композиторы и исполнители; о музыкальных инструментах и оркестрах, о певцах-солистах и хорах; о песне, о симфонии, об опере и балете...

Перечислить все интересные темы, связанные с музыкой, невозможно — число их бесконечно велико. Но вы, должно быть, очень удивитесь, если я скажу вам, что сегодняшней наш разговор о музыке начнется... с «трех китов»! Да, с «трех китов»!..

В давние-давние времена, когда едва лишь занималась заря человеческой цивилизации и культуры, люди еще не умели объяснить себе многие окружающие их явления жизни, не могли ответить даже на такие вопросы, на которые сегодня без всякого труда ответит любой школьник, даже учащийся самых младших классов.

Долго люди не могли, например, понять, как же устроена сама Земля, на которой они живут. О том, что она представляет собой шар и что шар этот вращается, да не только сам по себе, а еще и вокруг Солнца, — об этом люди долго не могли догадаться. А пока не догадались, придумывали разные объяснения, одно невероятнее другого.

Вот и придумали, например, будто Земля — это большой круглый блин, окруженный со всех сторон океаном. А за океаном находится будто бы рай, и берут в этом раю свое начало четыре великие реки: Нил, Ганг, Тигр и Евфрат. А прежде чем попасть на Землю, протекают эти великие реки под океаном. Но уж коли придумали люди такую легенду про свою Землю, надо было хоть как-нибудь объяснить, почему же все-таки Земля — этот гигантский круглый блин — никуда не падает, ни в океане не тонет, ни в какую бездну не проваливается. Ведь должна же она на чем-то держаться! И придумали тогда, будто держится Земля на спинах трех могучих китов!

Сегодня нам эта сказка-легенда кажется смешной, не правда ли? А ведь когда-то люди всерьез верили в существование этих трех ки-

тов, как верили и многим другим сказкам и легендам, заменявшим в те давние времена науку, настоящие знания. Сейчас вам, должно быть, уже хочется спросить меня: почему разговор о музыке я начал с легенды про трех китов? Уж если музыка — так при чем же тут киты, а если киты — при чем же тут музыка?..

А вот при том, что, как это, может быть, ни странно вам покажется, в музыке существуют свои «три кита». И существуют они на самом деле, а не как сказка, придуманная потому, что мы чего-то в музыке не понимаем или не можем чего-то в ней объяснить. На этих «трех китах», можно сказать, почти вся музыка держится с тех незапамятных времен, когда едва лишь зарождалось это волшебное искусство звуков. Держится и в наши дни. Что же это за «киты» и почему их три, а не два или пять? Конечно, выражение «три кита», как вы и сами, конечно, уже догадались, выражение условное, образное. Это три основные, очень важные, широко распространенные области, или, как мы часто их называем, три основных жанра музыки. А еще точнее — *три основных типа музыки*.

Знакомство с ними не отнимет у нас много времени, так как (готов поручиться!) все вы без исключения давно уже отлично с ними знакомы. Да вы сейчас в этом сами убедитесь.

Вот послушайте — я сыграю вам сейчас маленький отрывок наверняка неизвестной вам музыки, а вы, внимательно послушав, скажете мне, что это за музыка. Только имейте в виду: мне надо не название музыки (я ведь сказал, что она наверняка незнакома вам), а характер, тип этой музыки, к какой области она относится. Только давайте сразу же договоримся так: пока звучит музыка, никто из вас не поднимает рук, даже если он уже понял, как нужно ответить на мой вопрос, и ему очень хочется поскорее ответ этот сказать. (*Звучит небольшой отрывок из марша.*)¹

Теперь ответьте все вместе: какая это была музыка? Ну конечно *марш*. Это — первый наш «кит».

Давайте так же внимательно слушаем еще два отрывка. Это будет тоже незнакомая для вас музыка. (*Звучит небольшой отрывок из вальса, а потом из польки.*) Конечно, сперва был вальс, а потом полька. Ну а как мы можем назвать такую музыку, как вальс, полька?.. Правильно, конечно, это танцы. *Танец* — это наш второй «кит».

Послушайте еще один музыкальный отрывок и определите, к какой области музыки он относится. (*Звучит отрывок песенной мелодии без сопровождения.*) Теперь, пожалуйста, назовите этого треть-

¹Чтобы быть абсолютно уверенным, что исполняемая музыка совершенно незнакома ребятам, я всегда импровизировал несложные примеры.

го нашего «кита». Ну, разумеется, *песня*¹. Это вы все тоже услышали и почувствовали единодушно. Вот видите, как хорошо вы, оказыва-ется, знакомы с «тремя китами» музыки!

Но почему все-таки мы можем назвать песню, танец и марш «ки-тами» и сказать, что на них держится вся музыка?

А вот почему. На свете есть еще великое множество людей, кото-рые никогда не слышали музыки, сочиненной композиторами, и даже не знают, что есть такие профессии, как композитор, исполни-тель, вообще — музыкант; людей, которые никогда не видели нот и не знают, что существует нотная грамота; которые ни разу не были ни на одном концерте, не слышали ни хора, ни оркестра и даже не знают о том, что где-то кем-то устраиваются концерты, бывают хоры и оркестры. Таких людей в разных концах земного шара живет еще очень много, хотя, конечно, их становится все меньше и меньше.

Но я уверен — и вы, вероятно, согласитесь со мной, — что не было, нет и никогда не будет на Земле человека, не спевшего за свою жизнь хотя бы одну песню, не станцевавшего хотя бы один танец, не участвовавшего хотя бы однажды в каком-нибудь шествии-марше под звуки пусть даже самых простых народных инструментов, ка-ких-нибудь самодельных барабанов или даже просто палок, которы-ми можно бить одна о другую, выбивая резкий и громкий ритм.

А вспомним самих себя: разве мы еще задолго до школы не пели уже какие-то простенькие песенки, не плясали какие-нибудь полеч-ки и не маршировали в праздничные дни под музыку с красным флажком в руке вместе со взрослыми?!

Видите — выходит, что без «трех китов» ни один человек — ни взрослый, ни совсем еще малыш — просто не может обойтись.

Вот я расскажу вам такую историю. Однажды летом здесь, в Ар-теке, подошел ко мне один мальчик. Характер у него, видно, был

¹ Опыт убедил меня в том (это в наибольшей мере относится к млад-шим ребятам, но и не только к ним), что в беседе на тему о «трех китах» целесообразно ставить вопросы именно в таком порядке, как это сделано в данной беседе: марш, танец и лишь на третьем месте — песня. Если начать с песни, то при ответе на вопрос: «Что это за музыка?» или «Какая это музыка?» — ребята обычно думают, что должны произнести *название* этой музыки (песни). Если данная песня им незнакома, они, естественно, не могут этого сделать и молчат. Если же песня оказалась знакомой, не-медленно произнесут ее название или первые слова. Сказать просто, что это *песня*, им не приходит в голову. С маршем таких затруднений не воз-никает, так как авторов даже знакомых им маршей и их названий они обычно не знают и называют их просто маршами. После звучания танца (в зависимости от того, что прозвучало) всегда говорят «вальс» или «полька» и только на повторный вопрос: «А что такое вальс или полька?» — обязательно ответят: «Танец».



Отряд им. Д. Б. Кабалевского. Артек, 1980-е гг.

задиристый. Зная, что я музыкант, он сказал мне бойко, даже с самодовольством: «Я терпеть не могу музыку!..» Не правда ли, приятное начало для разговора с музыкантом?

Очень меня заинтересовал этот откровенный «музыконенавистник» — нечасто таких встретишь, особенно в Артеке.

Дня через два прохожу я через костровую площадь «Морского» лагеря. Там, вы знаете, по утрам ребята зарядку делают. Вижу — на площади какое-то замешательство, зарядку никто не делает, вокруг инструктора столпились и какой-то спор идет. Я заинтересовался, подошел. Смотрю — тот самый, который «музыку терпеть не может», что-то доказывает, в чем-то хочет инструктора убедить. Оказалось, что он отказался делать зарядку. Знаете, почему? Не пришел баянист, а без музыки он, видите ли, зарядку делать не может! Вот ведь до чего он «терпеть музыку не может»!..

Еще дня через два я снова встретил его на той же самой костровой площадке. Это было уже вечером. После того как ребята посмотрели какой-то фильм и оставалось еще время до вечернего горна, как это часто бывает — вы хорошо это знаете, — начались танцы. Баянист на месте, играет отлично, музыка через усилитель звучит как целый оркестр.

И вдруг я вижу, как под музыку нашего «Артековского вальса» в паре с очень славной девочкой танцует мой приятель — «музыконе-навистник». Танцует аккуратно, ритмично, даже, я бы сказал, музыкально и, судя по довольноному выражению лица его партнерши, на ноги ей не наступает.

Вот ведь как он «терпеть не может музыку»!..

А еще через день на дорожке, ведущей к морю, мы снова встретились с ним. Шел весь отряд, и пели ребята песню «Все мы любим лагерь этот над сверкающей волной». (Очень меня радует, что эта песня столько лет живет в Артеке!) И, можете себе представить, мой приятель не только пел вместе со всеми, но мне даже показалось, что пел увлеченнее, азартнее, чем многие другие ребята.

Вот ведь что может случиться с человеком, который «терпеть не может музыку»!..

Почему же это так случилось, как вы думаете? Уверен, что вы сейчас поймете без всякого труда. Какая музыка играет обычно для физкультурной зарядки? Да, конечно, марш! (Иногда, правда, и танцевальная музыка тут звучит, но чаще всего — вы правы — марш.) А что такое вальс, под который с таким удовольствием танцевал юный «музыконе-навистник»? Да, разумеется, танец! И наконец, какая музыка звучала, когда отряд шел на море купаться? Песня, конечно! Вы ведь без песен не можете жить, а уж ходить без песен совсем, по-моему, не умеете!

Так что же у нас получилось? На чем держались музыкальные интересы артековского мальчика, о котором я рассказал вам?

Конечно! Все вы без исключения, все до одного дали совершенно правильный ответ. Его музыкальные интересы держались на «трех китах».

Но почему же он все-таки говорил, что терпеть не может музыку? Да потому, что песня, танец и марш так глубоко входят в нашу жизнь, что мы зачастую перестаем их замечать. Они становятся частью нашей жизни, и мы даже перестаем воспринимать их как музыку, как искусство. Попробуйте-ка спросить маму, когда она поет колыбельную песню своему малышу, что она делает. Неужели она вам скажет, что «занимается музыкой, поет песни...»? Смешно, правда? Конечно, она скажет, что просто убаюкивает своего малыша.

А когда вы сами идете на первомайскую демонстрацию и поете свои веселые, бодрые, праздничные песни, неужели вы думаете, что

«занимаетесь музыкой»? Да никогда я этому не поверю, и вы сами никогда этого не скажете. Просто в атмосфере общего подъема, радости и веселья у вас возникает внутренняя потребность петь, так же как потребность смеяться, радоваться, весело переключаться друг с другом.

А когда вы собираетесь с друзьями, чтобы поразвлечься, повеселиться, потанцевать под музыку, неужели кто-нибудь из вас скажет, что вы «занимаетесь искусством» — музыкальным и танцевальным? Разумеется, такого чудака среди вас не найдется. Но оказывается, что без музыки, без танца ни веселье, ни развлечение, ни отдых у вас никак не получаются.

И уж тем более никому не придет в голову сказать, даже подумать, что «музыкой занимается» военный оркестр и марширующие под него солдаты. Просто под музыку легче маршировать, легче идти в ногу, а главное — музыка эта поднимает настроение, вселяет бодрость, придает силы даже очень уставшему в походе солдату.

Вот видите, какое большое и важное место в вашей жизни занимают «три кита». Но интересно то, что и песня, и марш, и танец то становятся частицей нашей жизни, то превращаются в настоящее искусство. Они, можно сказать, непрерывно переходят из искусства в жизнь и из жизни возвращаются в искусство. Поясню вам это очень простыми примерами. Вот шли пионеры к морю купаться и пели свою любимую песню — была эта песня частицей их обычной, повседневной пионерской жизни. А собрались они вечером на концерт здесь, в Доме пионеров или на костровой площадке своей дружины, и спели ту же самую песню с концертной эстрады для других ребят — для слушателей, сидящих тут в зале или на скамейках костровой площадки, — и стала эта песня уже номером музыкальной концертной программы, настоящим искусством.

Или возьмем какой-нибудь военный марш. Был он в походе или на параде частью повседневного быта армии, частью обычной военной жизни, а исполненный теми же музыкантами, только не марширующими, а сидящими на концертной эстраде перед слушателями, стал этот же марш концертной пьесой, тоже настоящим искусством.

Так бывает буквально на каждом шагу и с песнями, и с танцевальной музыкой, и с музыкой маршевой. И именно потому, что эти три основные формы музыки так незаметно, так легко срастаются с жизнью, ни один человек не может без них обойтись. Даже тот, кому кажется, что он музыку не любит.

Вот этим, очевидно, и объясняются те слова, которые мне сказал тот мальчик, который... Мне даже не хочется больше произносить эти слова. Когда он делал зарядку под маршевую музыку, танцевал под музыку вальса и шел купаться, распевая песню, ему и в голову не приходило, что он «занимается музыкой». Он просто пел, просто



Артек. Музыка и море

маршировал, просто танцевал. Словом, довольно прочно опирался на «трех китов». И было все это для него так же привычно и естественно, как и то, что он делал постоянно — просто ходил или бегал, просто ел или пил, просто спал, просто дышал...

А потом, когда мы с ним поближе познакомились и поговорили, что называется, по душам, он чистосердечно признался, что, кроме песен, танцев и маршей, с которыми часто сталкивается в своей жизни, никакой другой музыки толком и не знал. Ни разу не был ни на одном концерте, ни разу не был ни на оперном, ни на балетном спектакле, хотя в большом городе, где он живет, есть хороший музыкальный театр. Слышал, правда, какую-то музыку по радио, на грампластинках, но никогда в нее внимательно не вслушивался. Книжек о музыкантах и о музыке никогда не читал. Вот и получилось,

что музыки он почти вовсе не знает. А разве можно любить то, чего не знаешь?!

Вот почему, прежде чем говорить: «Я не люблю музыку» — а так если и почти никогда не говорят вслух, то, к сожалению, думают еще многие ребята, — надо спросить самого себя: «А знаю ли я музыку?» И ответить на этот вопрос надо самому себе очень честно.

И не надо забывать, что, какой бы силой, красотой и разнообразием ни обладали наши музыкальные «три кита», ими музыка еще не ограничивается.

Это точно так же, как всякий дом, всякое здание держится на фундаменте, но ведь не только же из фундамента оно состоит! Фундамент, можно сказать, связывает дом с землей, с почвой, на которой он построен. Так же и наши «три кита» — самые массовые, самые широко распространенные формы музыки — песня, танец и марш — связывают все огромное, богато развитое здание музыки с бесконечно большими массами людей, с народной почвой. Но не только из них состоит все это прекрасное здание.

С песнями, танцами и маршами вы будете встречаться в самых разных формах музыки: в опере и симфонии, в балете и хоровой кантате, в струнном квартете и фортепианной сонате, в музыке для симфонического оркестра и для джазового, для детских и взрослых хоров, для эстрадных ансамблей и народных инструментов. «Три кита» могут приблизить вас к самой сложной, самой богато развитой музыке, они могут стать надежными мостиками, по которым вы без особого труда сможете пройти в любую область музыкального искусства.

Вы сейчас убедились в том, что хорошо знакомы с «тремя китами», то есть с тремя основами музыки, твердо стоите на ее фундаменте. Теперь дело за вами: проявите желание узнать ту музыку, с какой еще незнакомы, проявите интерес к творчеству великих композиторов, и это принесет вам столько радости, так обогатит вас, как вы, может быть, и не представляете себе.

Музыка сделает еще ярче и радостнее вашу жизнь, она утешит вас, когда с вами случится что-нибудь грустное, печальное, придаст вам силы, если вам будет трудно... Она станет вашим настоящим, верным другом!..

* * *

Ну, дорогие мои друзья, давайте теперь, после разговора о музыке, предоставим слово самой музыке. По нашей давней хорошей артековской традиции давайте попоем. Согласны? Ну, вот и хорошо!

Только сперва я задам один вопрос, ответ на который очень расширит и обогатит ваше представление о «трех китах», то есть о главной теме сегодняшней нашей беседы.

Вот послушайте: я сыграю всем вам очень хорошо известную музыку, а вы скажите мне, какая это музыка. Точнее: какой это «кит»? Только не забудьте, пожалуйста: пока я сам не попрошу вас, рук не поднимайте.

(Звучит на фортепиано один куплет «Песни о веселом ветре» И. Дунаевского из кинофильма «Дети капитана Гранта».)

Вот теперь можете ответить мне: какой это был «кит»? Все подняли руки — отлично! Но что вы при этом произносите, я не могу понять. Одни говорят одно, другие — другое. Давайте разберемся в этом поточнее.

Пожалуйста, поднимите руки только те, кто считает, что я сыграл вам песню.

А теперь поднимут руки те, кто считает, что это был марш.

Так.. Приблизительно поровну, половина на половину. Как же будем решать, кто из вас прав? Придется сделать так: кто-нибудь из тех, кто считает, что это песня, — ну, хотя бы вот ты, — объясни, почему ты так решила. А потом ты — ты ведь поднимала руку вместе с теми, кто считает, что это марш, — дашь нам свое объяснение. *(Двое ребят обосновывают свое мнение.)*

Ну что же, оба объяснили очень хорошо, очень убедительно, даже точно назвали эту музыку.

Кто же прав? Правы вы оба, а значит, правы и все ребята, сидящие в зале. Только правы наполовину. Может быть, кто-нибудь хочет дать этой музыке еще какое-нибудь определение? *(Почти весь зал поднимает руки, несколько ребят высказывают свое мнение, говорят, что это «песня-марш», «марш-песня», «маршевая песня».)*

Вот теперь вы совершенно правы. В этой замечательной музыке, которую композитор Дунаевский написал на слова поэта Лебедева-Кумача, объединились два «кита»: песня и марш. Ее отлично можно петь, сидя на месте, под нее можно отлично маршировать, но при этом не петь, а лучше всего, пожалуй, она звучит, когда мы одновременно и маршируем и поем ее.

Давайте споем ее сейчас как песню. *(Исполнение.)*

А вы чувствовали, что хоть и пели песню, сидя на месте, но маршевый характер в самой музыке ощущался все время? Конечно, чувствовали. И не могли не чувствовать, потому что маршевость содержится в самой музыке. Это всегда очень важно понимать и чувствовать, потому что от характера музыки зависит и характер ее исполнения.

Вот послушайте теперь такую музыку. Я думаю, что вы ее знаете. *(Звучит один куплет песни «Наши край».)*

Подумайте и скажите, что это за музыка, какой это «кит». *(Все ребята поднимают руки, и звучат голоса: «песня-танец», «танцевальная песня», «песня-вальс».)*

Молодцы! Вот это вы сразу почувствовали. Здесь объединились уже два других «кита»: песня и танец вальс. Значит, и петь будем эту музыку по-другому. Вместо задорной, веселой маршевости должна звучать светлая, но нежная, плавная вальсообразная танцевальность. *(Исполнение.)*

Ну что же, очень хорошо, красиво спели. А ведь при желании можно и танцевать под эту музыку. Но танцевать тоже надо будет не резко, не подпрыгивая и не дрыгая ногами и руками, как это иногда с вами, вероятно, во время танцев бывает, а так же, как сейчас пели: нежно, мягко, плавно. И будет это очень красиво.

И в заключение нашей беседы давайте споем то, чем обычно кончается артековский день. Это будет песня. Только песня не маршевая и не танцевальная. Вы, вероятно, уже догадались, что я хочу закончить нашу встречу с вами песней... *(Почти весь зал произносит: «Спокойной ночи».)* Да, именно эту песню я и имел в виду. Ведь мы с поэтом Викторовым и написали ее специально для вас — артековцев, чтобы звучала она в вашем прекрасном лагере вроде колыбельной песни на сон грядущий.

Слышите, горн уже играет свой сигнал «Спать! Спать!..»¹. Самое время нам с вами петь «Спокойной ночи». *(Исполнение.)*

*Беседа
третья*

Бетховен и Чайковский²

Дорогие ребята!

Сегодня вам предстоит встретиться с музыкой двух гениальных композиторов, которых вы все, конечно, давно уже знаете и, уверен, очень любите, — Бетховена и Чайковского. Но, как бы хорошо вы ни знали музыку этих композиторов, вероятно, мало кому из вас довелось в течение одного вечера услышать два самых замечательных их произведения. Сегодня вы их услышите.

¹ Многие наши беседы с артековцами проходили после ужина, и звук вечернего горна действительно служил нам сигналом, что пора беседу завершать.

² Замена названия беседы «Ленин и музыка» и частичное ее сокращение вызвано тем, что этот материал утратил свою актуальность *(примеч. ред.)*.

В первом отделении концерта прозвучит Шестая («Патетическая») симфония Петра Ильича Чайковского.

Сам Чайковский признавался, что сочинял эту симфонию с особым подъемом и волнением. Он был убежден, что это самое лучшее из всех его сочинений, что никогда до этого он не писал и никогда уже не напишет ничего, что могло бы стать в один ряд с Шестой симфонией. Он вложил в эту симфонию всю свою душу. Он любил «Патетическую» и гордился ею...

Что же хотел Чайковский выразить в музыке этого сочинения? Он не скрывал, что в основе симфонии лежит какая-то совершенно определенная программа, но какая — он никому так и не сказал. Через девять дней после того, как сам композитор дирижировал первым исполнением симфонии (16 октября 1893 г.), он скончался. Шестая симфония стала его «лебединой песней». Только сама музыка может теперь ответить нам на вопрос, о чем же она написана. И судьба симфонии, ее жизнь, все то, что можно назвать «биографией сочинения», тоже, конечно, помогает нам получить ответ на этот вопрос.

Я приведу вам несколько фактов из «биографии» Шестой симфонии. В годы Великой Отечественной войны, когда на фронте наступил перелом и Советская армия стала одерживать над гитлеровской армией одну за другой все более блестящие победы, в радостных концертах после очередного победного салюта очень часто звучала одна из частей Шестой симфонии Чайковского.

А вот факт из совсем другой области жизни. Не так давно в книге Юдина — знаменитого советского хирурга, умершего вскоре после войны (книга называется «Размышления хирурга»), я прочитал глубоко поразившую меня фразу. Вот что написал Юдин, спасший своим талантом, волей и хирургическим мастерством жизнь многих людей: «...перед особо трудными операциями я привык у себя в кабинете перелистывать партитуру Шестой симфонии Чайковского».

Что же это за музыка, которая отвечала настроениям народа-победителя, звучала в унисон с самыми светлыми нашими мечтами, укрепляла силы хирурга перед сложными операциями?

Все дело здесь в том, что Чайковский безмерно любил жизнь, любил людей, свой народ, родную природу и в музыке, которую он создавал, отразилось его постоянное стремление к добру, к свету. Шестая симфония действительно завершается трагической картиной смерти, но главное в ней — вовсе не смерть, а борьба за жизнь, поразительное по силе устремление к свету, к красоте человеческой души.

Уже в музыке первой части симфонии, я уверен, все вы услышите эту страстную любовь Чайковского к жизни, почувствуете, как нужны ему свет и красота. Но пока это еще недостижимо. Музыка, от

которой ускользают свет и радость, становится грозной, страшной, она словно страдает, мечется и рыдает. Неудивительно, что Чайковский, по его собственному признанию, сочиняя Шестую симфонию, «очень плакал»...

Все, что ему удалось достигнуть к концу первой части, — это лишь успокоение от только что пережитых душевных бурь, от борьбы и страданий. Но все же успокоение это настолько очевидно, что вторая часть симфонии вводит нас в мир тихой, ласковой красоты и звучит почти как лирический вальс.

Почему же «почти»? Вы, конечно, хорошо знаете, что вальс пишется всегда в трехдольном движении, то есть со счетом на три: раз-два-три, раз-два-три. А эта музыка написана необычно, со счетом на пять. Прислушайтесь внимательно, и вы услышите, что она все-таки звучит, как вальс. Но вальс какой-то по-особому трепетный, неуравновешенный, взволнованный...

Вальсовая музыка чаще всего вызывает в нашем представлении образы светлой жизни, юности, надежд, любви. Именно эти образы вызывает в нашем воображении музыка второй части симфонии. Все грозы жизни как будто отгремели, и тучи уходят, небо светлеет.

Начинается третья часть — знаменитый марш (он-то и звучал в победных концертах во время войны!). Рождался этот марш постепенно, словно не сразу решается обнаружить себя. Окруженные журчанием оркестра, вихрями оркестровых пассажей, звучат сперва лишь коротенькие маршевые фразы. Но к концу части музыка превращается в настоящий марш и достигает такой ослепительной яркости, какой Чайковскому никогда еще не удавалось достичь. Это как гимн жизни и солнцу! Как сама жизнь и само солнце!..

И вдруг — четвертая, последняя часть. Силу падения здесь можно сравнить лишь с силой только что на наших глазах происшедшего взлета...

Вспомните один из самых прекрасных античных мифов — миф об Икаре. Икар взлетел в небо на крыльях, сделанных ему его отцом Дедалом, и достиг солнца. Но крылья, сделанные из перьев, скрепленных воском, не выдержали жара солнечных лучей, и Икар, упав со страшной высоты, погиб, поглощенный морскими волнами. Но солнца он все-таки достиг!

Как по-вашему, что дороже нам в этом мифе, что в нем важнее: полет Икара к солнцу или его падение и гибель?¹

Ну конечно же то, что Икар взлетел ввысь и достиг солнца, а не то, что он погиб, сделало миф о нем бессмертным. И имя Икара вот уже множество столетий звучит как символ полета смелой челове-

¹Это тот единственный прямой вопрос, с которым я обратился к аудитории и о котором подробнее рассказал в третьей главе этой книги.

ческой мечты, символ дерзновенных устремлений человеческого сердца и разума.

Когда-то один советский музыкант вспоминал миф об Икаре в своей работе, посвященной Шестой симфонии Чайковского. И я думаю, что он был совершенно прав. Ведь так же, как в этом мифе главная идея заключена не в падении Икара, а в его взлете к солнцу, главная идея симфонии Чайковского заключена не в смерти, звучащей в ее финале, а в могучих жизненных силах, стремящихся как можно дальше отдалить смерть — этот неизбежный конец всякой жизни, но, конечно же, не цель жизни, не главное, что в ней есть.

Чайковский наверняка не думал об античном мифе про Икара, сочиняя свою «лебединую песню», и я очень прошу вас тоже не думать, что его Шестая симфония посвящена этому мифу, рассказывает о нем или вообще как-то с ним связана. Я рассказал об Икаре только для того, чтобы помочь вам уловить то, что заложено в самой музыке симфонии, программа которой так и осталась нам неизвестной.

Рассказал я вам об Икаре и потому, что несомненное внутреннее родство мифа и симфонии в значительной мере помогает нам понять, почему симфония, кончающаяся смертью, не только не вселяет в слушателей уныния и печали, но, напротив, вызывает огромный подъем жизненных сил.

В книжке одного нашего музыкального писателя я прочитал волнующий рассказ о том, как советский солдат, попавший домой с фронта всего лишь на несколько часов, «побрислся, помылся и, что вы думаете, — завел пластинку! Шестую симфонию Чайковского! Слушал молча, серьезно... в конце как-то посветлел, хоть такая там грустная музыка! А потом сказал: «Теперь можно идти. Отлегло...» И ушел».

Как все это понятно! Такая музыка действительно делает нас и чище, и лучше, и сильнее... За это мы ее и любим.

И мне очень хочется, чтобы вы внимательно вслушались в эту прекрасную, непередаваемо прекрасную музыку и тоже на всю жизнь полюбили ее!.. *(Исполняется Шестая симфония П. И. Чайковского.)*

* * *

О самом главном — о том, что такое настоящее, большое, великое искусство, я рассказал вам перед исполнением Шестой симфонии Чайковского. Но еще важнее то, что вы только что услышали великолепный образец именно такого искусства. Искусства, которое заставляет нас о многом думать и многое перечувствовать.

Теперь мне остается рассказать вам о Пятой симфонии Бетховена, которая будет исполнена во втором отделении и завершит наш сегодняшний концерт.

* * *

Имена Чайковского и Бетховена ставятся в один ряд и связываются друг с другом очень часто. Один из самых крупных, самых замечательных советских музыкантов, зачинатель и глава советской симфонической музыки, учитель нескольких поколений советских композиторов Николай Яковлевич Мясковский написал еще до революции статью, так и назвав ее: «Бетховен и Чайковский».

Говоря, что Чайковский был первым после Бетховена композитором, который поднялся на такую же высоту музыкального искусства, как и его великий предшественник, Мясковский утверждал, что главное в творчестве этих гениальных музыкантов заключалось в том, что оба они своей музыкой «покоряли массы». Как это верно! Как подтверждается это в нашей стране, где народные массы впервые в истории человечества подошли к большому искусству: Бетховен и Чайковский стали любимейшими композиторами широчайших кругов слушателей, начиная с вашего школьного возраста.

В Пятой симфонии Бетховена, так же как и в Шестой симфонии Чайковского, четыре части, но, не уступая «Патетической» по глубине содержания, она лаконичнее, меньше по масштабам, по длительности.

По складу музыки она как будто ничем не будет напоминать вам симфонию Чайковского, воплощающую русский характер, пронизанную духом русской народной песенности. В симфонии Бетховена вы услышите нечто совсем другое, что напомнит вам и о другом народе — композитор был немцем, и о другой эпохе — об эпохе Великой французской революции, идеи которой и песни которой оказали на творчество Бетховена огромное воздействие.

Начинается симфония очень коротким мотивом, состоящим всего лишь из четырех звуков, про который сам Бетховен будто бы сказал: «Так судьба стучится в дверь». Этот короткий, но чрезвычайно яркий, остро ритмизованный мотив (вы его сразу же запомните!), претерпевая самые разнообразные видоизменения, пронизывает насквозь всю симфонию, все ее четыре части. Прислушайтесь внимательно, и вы обязательно будете каждый раз улавливать этот мотив своим слухом.

Так же как в Шестой симфонии Чайковского, в Пятой симфонии Бетховена вы услышите настойчивое, целеустремленное движение к свету (но заметьте: в обеих симфониях это *не просто движение* к свету, а напряженная, подчас мучительная трудная *борьба* за свет!). Это общее свойство, присущее творчеству обоих композиторов, род-

нит их, сообщая их музыке способность, как писал Мясковский, «покорять массы».

Но сейчас я хочу обратить ваше внимание не только на общность, но и на огромное отличие одной симфонии от другой. Вспомните: солнечный марш в Шестой симфонии Чайковского был вершиной сочинения, но не завершением его. А сейчас, слушая Пятую симфонию Бетховена, вы, конечно, обратите внимание на то, что солнечный, победный марш здесь является одновременно и ее вершиной, и ее завершением.

От напряженнейшей борьбы в первой части к ослепительному гимну победы в четвертой части развивается музыка одного из лучших среди лучших творений Бетховена. Если Солнце у Чайковского — прекрасная мечта, достигнув которой герой погибает, то Солнце у Бетховена — свет, озаряющий радость достигнутой победы.

Вам, я думаю, интересно будет узнать, что финал своей Пятой симфонии Бетховен задумал в таком ярком звучании, что ему не хватило тех инструментов, которые в его время обычно применялись в симфонической музыке. И Пятая симфония стала первой в мировом искусстве симфонией, в которой зазвучали тромбоны — инструменты, употреблявшиеся до того лишь в оперном театре для передачи каких-нибудь особых, необычных эффектов. Я уверен, что, слушая финал симфонии, вы почувствуете, какую большую роль в его торжественном ярком звучании играют эти могучие медные инструменты, ставшие после Бетховена обычными инструментами всех симфонических оркестров.

Когда Бетховена постигла трагическая участь и он, постепенно теряя слух, в конце концов совсем лишился его, он произнес такие слова: «Я схвачу судьбу за горло! Ей не удастся согнуть меня!» Не будет большим преувеличением сказать, что Пятая симфония — это повесть о том, как мужественно боролся Бетховен со своей трагической судьбой и как великолепно победил ее.

Но было бы большой ошибкой думать, что этим ограничивается содержание Пятой симфонии, что борьбой с трудностями личной судьбы исчерпывается все сказанное в ней композитором. Нет, музыка этой симфонии бесконечно шире. Она так могуча, так сильна, что оказалась способной воплотить борьбу всего человечества со всеми несправедливостями, встававшими на его пути. И не только борьбу, но и образ грядущей победы! *(Исполняется Пятая симфония Бетховена.)*

Бетховен

Незадолго до Первой мировой войны газеты всего мира сообщили о трагической гибели огромного океанского парохода «Титаник», предназначенного для регулярных пассажирских рейсов между Европой и Америкой. В открытом море «Титаник» наскочил на плавающую ледяную гору — айсберг и затонул.

В первые же минуты после катастрофы обнаружилось, что спасти удастся только женщин, детей, да и то не всех, так как лодок на всех пассажиров по каким-то причинам не хватает. Ужас охватил людей, находившихся на пароходе...

И тут произошло нечто невероятное. На верхнюю палубу вышли музыканты симфонического оркестра, дававшего по вечерам концерты для пассажиров «Титаника». Они вышли со своими инструментами, расселись в таком же порядке, как всегда сидели на концертах, и заиграли...

Заиграли Третью симфонию Бетховена. Героическую симфонию героического композитора. Симфонию великого музыканта, чья жизнь и чье творчество были насыщены неустанной, напряженной борьбой против жестоких ударов судьбы, сыпавшихся на него буквально с первых до последних дней его жизни, борьбой с горем, нуждой, унижениями и несправедливостью, борьбой за жизнь, за счастье, за радость...

Смертельно раненный «Титаник» погибал медленно, мучительно долго, словно не хотел расставаться с жизнью. А сотни людей, обреченные вместе с ним на гибель, слушали музыку бетховенской симфонии, и эта музыка укрепляла их волю, вливала в них мужество, уберегала от паники, от душевных мук, от сумасшествия, от всего, что неизбежно угрожало каждому, кто находился в эти минуты на тонувшем корабле.

Музыка Бетховена звучала мужественно и величаво, заглушая шум воды, заполнявшей тело корабля, и стенания гибнущих людей. Она звучала до той минуты, пока волны не накрыли палубу вместе с музыкантами, вместе с последними звуками бетховенской симфонии.

Какой могучей силой должна обладать музыка, способная оказать людям поддержку в такую трагическую минуту жизни, помочь им сохранить душевное равновесие, человеческое достоинство...

Вот еще одна, совсем другая страница из жизни этой музыки, связанная с хорошо всем вам известным именем Юлиуса Фучика¹.

Талантливый чешский писатель и журналист, неутомимый энергичный борец-антифашист, он готов был отдать жизнь за счастье своего народа, за освобождение его от ига гитлеровских поработителей. Фашисты напали на его след, арестовали и заточили в тюрьму, в камеру-одиночку.

Вероятно, многие из вас читали удивительную, единственную в своем роде книгу, написанную Фучиком в тюрьме, — «Репортаж с петлей на шее». Книга эта рождена мужеством Фучика, силой его воли, решимостью бороться до последней капли крови. Лишенный возможности участвовать в непосредственной борьбе с врагом, он превратил в оружие борьбы свою личную трагедию — обреченность на смерть. Из заточения своим словом и примером своего мужества он вдохновлял товарищей по борьбе, находившихся на свободе.

Но вот ему объявляют смертный приговор. Теперь он уже точно знает: наступает конец. Он не знает только одного — когда это случится: через час или через сутки, на рассвете или ночью... Это была самая страшная из всех возможных пыток... Она продолжалась две недели!

Я хочу напомнить вам, что Юлиус Фучик был человеком, которого всегда наполняла радость. Он излучал ее, как солнце свои лучи, она согревала всех, кто соприкасался с ним, кто хоть раз оказывался вблизи от него...

Теперь слушайте внимательно: бесстрашный, сильный духом борец-антифашист, узнав о том, что он приговорен к смертной казни, пишет из тюрьмы своим родным последнее письмо: «...Верьте мне: то, что произошло, ничуть не лишило меня радости, она живет во мне и ежедневно проявляется мотивом из Бетховена». И добавляет: «Человек не становится меньше от того, что ему отрубят голову». Через неделю он был казнен...

Задумайтесь над этими удивительными словами: через полтора столетия могучий революционер-музыкант словно протянул руку могучему революционеру-антифашисту и помог ему дойти до конца своего трагического, но мужественного боевого пути, не склонив голову даже на пороге смертного часа...

Можно ли найти более убедительный пример, говорящий не только о бессмертии бетховенской музыки, но и о неисчерпаемости душевных, нравственных, идейных сил, которые великий композитор подарил человечеству своей прекрасной музыкой?!

¹Ю. Фучик — национальный герой ЧССР. Казнен в берлинской тюрьме Плетцензе. Его книга «Репортаж с петлей на шее» в 1959 г. была удостоена первой Международной премии Мира (*примеч. ред.*).

Что же обессмертило музыку Бетховена, чье 200-летие¹ со дня рождения отмечается сейчас во всем мире как одно из самых замечательных событий в истории человеческой культуры? Почему, покорив своих современников, она с каждым новым поколением все глубже и глубже входит в жизнь великого множества людей, становясь их опорой в борьбе за счастье, справедливость, свободу, утешая их в горестях и страданиях, сопровождая в победах, радостях и веселье?!¹

Почему ее популярность растет такими быстрыми темпами, что сегодня она стала нам дорогой, близкой и любимой самыми широкими кругами нашего народа, начиная со школьников, с вас, для которых имя Бетховена и его музыка неотделимы от всей вашей духовной жизни, вашей культуры, от мира ваших мыслей и чувств?!

Я не буду рассказывать вам историю жизни великого немецкого музыканта. Уверен, что хотя бы в общих чертах она всем вам известна. Но все же сегодня — в концерте, посвященном 200-летию со дня рождения Бетховена, я должен хоть кое-что, хоть самое главное рассказать вам о его жизни.

* * *

Жизнь Бетховена представляет собой непрерывную цепь печальных событий, тревог и страданий. Родился он в бедной, почти нищей семье. Отец его был человеком опустившимся, пьяницей, грубым и жестоким в обращении с измученной женой и детьми. Тяжелые, изнурительные болезни всю жизнь преследовали Бетховена, подтачивая его здоровье. Ему не было еще тридцати лет, когда он ощутил первые признаки приближающейся глухоты, которая впоследствии отделила его непроницаемой стеной от окружающего мира. Бетховен был несчастен в любви: он мечтал о хорошем, добром друге, о верной, любимой жене, но так и умер в одиночестве.

Но ни болезни и даже глухота, ни беды не сломили могучий дух Бетховена. Он чувствовал себя рожденным для совсем другой жизни. Он был могуч телом и душой, в нем был неиссякаемый запас энергии.

Было у него и великолепное чувство юмора, которое он тоже сохранил до конца своих дней. Добродушно подшучивая над одним из своих друзей — скрипачом, чрезмерно тучным для своего возраста, Бетховен написал шуточный канон для четырехголосного хора, назвав его «Похвала тучности». Когда сочинил дуэт для альта и виолончели, посмеиваясь над близорукостью первых его исполнителей, одним из которых, кстати, был сам, сделал на нотах надпись: «Дуэт для двух пар очков». А каким поразительным юмором насыщена его

¹Л. Бетховен (1770—1827) (примеч. ред.).

широко известная пьеса для фортепиано — большое рондо под названием: «Ярость по поводу утерянного гроша!» Сколько остроумия и фантазии в этой музыке, рисующей переживания человека, неистово разыскивающего утерянную монету: паническая суматоха, отчаяние, слезы, гнев... Чего-чего только нет здесь, пока два радостных аккорда не возвестят о том, что грош наконец найден!

Бетховен сам не раз говорил, что склонен к веселью, к развлечениям. Но судьба готовила ему иную жизнь. Сперва с тревогой, потом с ужасом замечает он, как к нему — совсем еще молодому человеку, полному грандиозных творческих планов, подкрадывается страшное бедствие — глухота. Он не находит спасения от мучительного шума в ушах, в голове. Стремившийся к людям, он начинает сторониться их. Рожденный жить в обществе, он погружается в одиночество.

Вы только вдумайтесь: вот он на прогулке в деревне, в поле со своим любимым учеником, композитором Рисом. «Как прекрасно играет пастух на свирели», — говорит ему Рис. Бетховен прислушивается, но ничего не слышит, кроме шума в ушах. Это было еще в молодые годы. А вот на склоне лет сам он уже не решается дирижировать последней своей, Девятой симфонией, но стоит рядом с дирижером и смотрит на оркестрантов. Симфония имеет триумфальный успех, вызывает бурю рукоплесканий. Но Бетховен не слышит их. Тогда одна из солисток поворачивает его лицом к публике и он... видит эти рукоплескания. От волнения он лишается чувств...

Болезнь неумолимо нарастала. Бетховен уже не в силах был скрывать ее от людей. Его отчаяние достигло, казалось, предела. Впервые пришла к нему мысль о самоубийстве. Он пишет свое знаменитое письмо к родным, названное Гейлигенштадтским завещанием по имени городка в предместьях Вены, где он тогда жил. Трудно поставить рядом с этим завещанием что-либо равное ему по силе трагизма, по глубине выраженных в нем страданий и одновременно жажды жизни и творчества.

Дни, когда было написано Гейлигенштадтское завещание, оказались тем тяжелым, но спасительным душевным кризисом, который привел не к гибели, а к рождению нового Бетховена, в сто крат более могучего, в сто крат более жизнеспособного. Мысль о самоубийстве отброшена. И он восклицает: «Судьба! Я схвачу тебя за глотку, совсем согнуть меня тебе не удастся!»...

И вот тут я должен сказать вам о самом главном: о том, что определило всю натуру Бетховена, всю его личность, его мировоззрение, его творчество.

Бетховен родился, рос и формировался как человек и как композитор в пору Великой французской революции. Он жил в одной из рейнских провинций Германии, совсем близко от границы с Фран-

цией. До него доходили революционные стихи, революционные песни, революционные лозунги, провозглашавшие Свободу, Равенство и Братство! И Бетховен, простолюдин, ненавидевший все, что было связано с аристократией, с классом знатных и имущих, Бетховен, бросивший вельможе, оскорбившему его самолюбие, такие слова: «Князь, всем, чем Вы являетесь, Вы обязаны случайности своего происхождения. Всем, чем я являюсь, я обязан самому себе...», — впитал в себя новые идеи, выдвинутые революцией и подхваченные передовыми кругами Германии той поры. Он проникся этими идеями, почувствовал и понял, что только борьба может принести человеку свободу, только борьба может дать человеку счастье, только борьба может сделать человека настоящим человеком.

И если идеи эти, запав в его сознание и сердце, зрели уже давно, то в гейлигенштадтские дни они достигли небывалой силы напряжения. Из сплава великой скорби и великой силы родился новый Бетховен.

На смену просто мужественному Бетховену пришел Бетховен революционно-героический. Ему было тогда тридцать два года.

И вот одну за другой создает он «Героическую» (Третью) симфонию, в которой смерть героя приводит к другой, но прекрасной победе; шекспировскую по своей мощи фортепианную сонату «Аппассионата», воплотившую силу человеческого духа, не склонившегося под натиском страданий; революционно-героическую по сюжету и по музыке единственную свою оперу «Фиделию»; героическую увертюру «Кориолан» и, наконец, музыку, которую вы сейчас услышите, к трагедии великого современника и соотечественника Бетховена поэта Гёте «Эгмонт».

Трудно, кажется, было бы Бетховену найти сюжет, более отвечающий его идеалам, чем эта трагедия. Эгмонт становится во главе народа, борющегося против своих угнетателей. Он погибает в неравной борьбе. Погибает и его юная возлюбленная, прелестная Клерхен. Но не погибает идея борьбы за свободу. Она живет. Она торжествует победу.

Музыка Бетховена «Эгмонт» написана к драматическому спектаклю точно так же, как позже Григ сочинил свою музыку «Пер Гюнт» к пьесе Ибсена, а Чайковский — свою «Снегурочку» к сказке Островского. Все эти широко известные сочинения представляют собой ряд отдельных музыкальных номеров, связанных единством идеи и характера, объединенных целостной музыкально-драматической формой.

В «Эгмонте» вы сперва услышите знаменитую увертюру. Музыка этой увертюры после краткого, величественного вступления погружает нас в атмосферу напряженной, не знающей отдыха борьбы, как стрела, устремленная к победе.

Потом две песни Клерхен. Первая — ее любимая солдатская песня, в которой вы услышите сильный, мужественный характер девушки, роднящий ее с самим Эгмонтом. Про вторую песню сама Клерхен говорила: «Эта песня наделена волшебной силой: я не раз убаюкивала ею одно взрослое дитя». Ясный намек на то, что песня эта посвящена Эгмонту и поет в ней Клерхен о своей любви к нему.

А после этих песен прозвучит симфонический эпизод «Смерть Клерхен». Узнав о том, что Эгмонт приговорен к смерти, а может быть, уже и казнен, Клерхен принимает яд и умирает. Музыка этой печальной сцены, в которой оплакивают смерть юной Клерхен, потрясает своей нежностью, глубокой человечностью.

И сразу же, словно вырастая из этой музыки, возникает героический монолог Эгмонта. Большая его часть звучит без музыки. Она вновь, с огромной силой, вступает лишь вместе с последними словами Эгмонта, обращенными к народу: «За Родину сражайтесь! С радостью отдайте вы жизнь за то, что вам дороже всего: за вольность, за свободу!»

«Симфония победы», прославляющая свободу, завершает все произведение. Внимательные слушатели, вероятно, услышат в последних тактах этой краткой «Симфонии» ту же самую музыку, которая предварительно прозвучит и в последних тактах увертюры. Так возникает своего рода арка, скрепляющая все стройное здание, которое сейчас предстанет перед вами в своем живом звучании.

Когда Гёте услышал эту музыку, он сказал: «С поразительной genialностью Бетховен проник в мои намерения».

Пьеса Гёте давно уже не ставится на театральных сценах, а музыка Бетховена, рожденная этой пьесой, живет до сих пор, и можно не сомневаться в ее бессмертии. С огромной силой утверждает она великую мысль, пронизывающую многие лучшие творения Бетховена: смертен человек, смертен герой, но народ, человечество — бессмертны! *(Исполняется музыка к «Эгмонту» Бетховена.)*

* * *

Говорить о Бетховене, минуя чудесный мир его фортепианных сонат, невозможно. Поэтому, нарушая общепринятые нормы, мы включили в программу симфонического концерта одну из его фортепианных сонат.

Свой выбор мы остановили на так называемой «Лунной сонате». И не только потому, что это одно из самых изумительных сочинений Бетховена, но и потому, что она покажет вам композитора с новой стороны, которую музыка «Эгмонта» еще не раскрыла, разве что прикоснулась к ней в эпизоде «Смерть Клерхен».

Я уверен, что большинство из вас знает «Лунную сонату» и по-настоящему любит ее. Сколько бы раз мы ни слушали эту волшеб-

ную музыку, она покоряет нас своей красотой, глубоко волнует могучей силой воплощенных в ней чувств.

Для того чтобы испытать на себе неотразимое воздействие музыки этой сонаты, можно и не знать, при каких жизненных обстоятельствах она была сочинена; можно не знать и того, что сам Бетховен называл ее «сонатой-фантазией», а название «Лунная», уже после смерти композитора, присвоили ей с легкой руки одного из друзей Бетховена — поэта Людвига Рельштаба. В поэтической форме Рельштаб выразил свои впечатления от сонаты, в первой части которой он увидел картину лунной ночи, тихой глади озера и безмятежно плывущей по ней лодки. Я думаю, что, прослушав сегодня эту сонату, вы согласитесь со мной, что такое толкование весьма далеко от действительного содержания бетховенской музыки и название «Лунная» — как бы мы к нему ни привыкли — вовсе не соответствует ее характеру и духу.

Да и надо ли вообще «присочинять» к музыке какие-то собственные программы, если мы знаем реальные жизненные обстоятельства, при которых она была создана, и какие, следовательно, мысли и чувства владели композитором при ее создании?

Вот если вы будете знать, хоть в общих чертах, историю возникновения «Лунной сонаты», я не сомневаюсь в том, что и слушать, и воспринимать ее будете по-иному, чем слушали и воспринимали до сих пор.

Я уже рассказывал сегодня о том глубоком душевном кризисе, который пережил Бетховен и который был запечатлен в его Гейлигенштадтском завещании. Именно накануне этого кризиса, несомненно, приблизив и заострив его, в жизни Бетховена произошло важное для него событие. Как раз в то время, когда он ощутил приближение глухоты, он почувствовал (или, во всяком случае, ему так показалось), что впервые в жизни к нему пришла настоящая любовь. О своей очаровательной ученице юной графине Джульетте Гвиччарди он стал думать как о своей будущей жене. «...Она меня любит, и я ее люблю. Это — первые светлые минуты за последние два года», — писал Бетховен своему врачу, надеясь, что счастье любви поможет ему одолеть свой страшный недуг.

А она? Она, воспитанная в аристократической семье, свысока смотрела на своего учителя — пусть знаменитого, но незнатного происхождения, да к тому же еще и глохнущего. «К несчастью, она принадлежит к другому сословию», — признавался Бетховен, понимая, какая пропасть лежит между ним и его возлюбленной. Но Джульетта и не могла понять своего гениального учителя, она была для этого слишком легкомысленна и поверхностна. Она нанесла Бетховену двойной удар: отвернулась от него и вышла замуж за Роберта Галленберга — бездарного сочинителя музыки, зато графа...

Бетховен был великим музыкантом и великим человеком. Человеком титанической воли, могучего духа, человеком высоких помыслов и глубочайших чувств. Представляете себе, как велики должны были быть и его любовь, и его страдания, и его стремления одолеть эти страдания!

«Лунная соната» и была создана в эту трудную пору его жизни. Под настоящим ее названием «Sonata quasi una Fantasia», то есть «Соната в роде фантазии», Бетховен написал: «Посвящается графине Джульетте Гвичарди»...

Вслушайтесь теперь в эту музыку! Вслушайтесь в нее не только своим слухом, но и всем своим сердцем! И может быть, теперь вы услышите в первой части такую безмерную скорбь, какой никогда раньше и не слышали; во второй части — такую светлую и в то же время такую печальную улыбку, какой раньше и не замечали; и, наконец, в финале — такое бурное кипение страстей, такое невероятное стремление вырваться из оков печали и страдания, какое под силу только подлинному титану. Бетховен, пораженный несчастьем, но не согнувшийся под его тяжестью, и был таким титаном. (*Исполняется «Лунная соната».*)

* * *

Слушая «Эгмонта», мы соприкоснулись с Бетховеном героическим, Бетховеном-борцом, Бетховеном-революционером.

«Лунная соната» приблизила нас к миру бетховенской скорби и бетховенских страданий, к той глубочайшей бетховенской человечности, которая уже более полутора столетий волнует сердца миллионов людей, даже тех, кто никогда серьезно и не вслушивался в настоящую музыку.

А теперь, в заключение нашего вечера, посвященного 200-летию со дня рождения великого музыканта, прозвучит одно из самых прекрасных его сочинений — Седьмая симфония.

Уже при первом исполнении этой симфонии, состоявшемся в Вене в 1813 г., она имела такой огромный успех, что вторую часть пришлось повторить дважды.

Какую же грань творческой личности Бетховена раскрывает эта симфония? Часто ее называют «Симфонией радости», «Гимном радости», и трудно не согласиться с такими определениями. Тема радости проходит через всю творческую жизнь Бетховена, так же как и тема борьбы. Эти две темы Бетховен связал в такой крепкий узел, что отделить одну от другой в его музыке просто немыслимо. Да и Бетховен ли связал эти темы? Разве в самой жизни борьба не таит уже в себе радость победы?!

Сегодня в музыке «Эгмонта» вы уже слышали, как борьба привела к ликующему, победному, радостному финалу. Тема радости звучит

во многих произведениях Бетховена, включая знаменитую Девятую симфонию, в финал которой (впервые в истории симфонической музыки!) Бетховен ввел хор и солистов, поющих могучий гимн, — «Оду к радости» на слова Шиллера.

Но Седьмая симфония — одно из немногих сочинений Бетховена, где радость, восторженная, буйная радость возникает не как завершение борьбы в процессе преодоления трудностей и преград, а так, словно борьба, приведшая к этой победной радости, прошла где-то раньше, не увиденная и не услышанная нами.

Но Бетховен не был бы Бетховеном, если бы отдался во власть стихийной радости бездумно, забыв о сложностях и превратностях реальной жизни.

В Седьмой симфонии, как и в большинстве других симфоний Бетховена, четыре части. Первой из этих частей предшествует большое медленное вступление. Многие критики услышали в этом вступлении отзвуки той любви к природе, о которой Бетховен сам часто говорил. С природой связано, например, многое в его Шестой симфонии, сочинять которую, по его собственным словам, ему помогали кукушки, иволги, перепела и соловьи.

Во вступлении к Седьмой симфонии действительно нетрудно услышать картину утреннего пробуждения природы. Но, как и все у Бетховена, природа здесь тоже могучая, и если это восходит солнце, то уже первые его лучи освещают все вокруг ярким и жгучим светом. А может быть, это также и далекие отзвуки той борьбы, которая все же была, и была, очевидно, нелегкой...

Но вот вступление закончилось, и Бетховен буквально обрушивает на нас стихию радости. Три части симфонии заполнены ею. Если бы существовал такой инструмент, которым можно было бы измерять силу напряжения музыки, силу чувств, ею выраженных, то в одной Седьмой симфонии Бетховена мы, вероятно, обнаружили бы столько радости, сколько ее нет во всех сочинениях, взятых вместе у многих других композиторов.

Какое чудо искусства и, если хотите, — чудо жизни! Бетховен, чья жизнь была вовсе лишена радости, Бетховен, сказавший как-то в отчаянии: «О, судьба, дай мне хоть один день чистой радости!» — сам дал человечеству своим искусством бездну радости на много веков вперед!

Разве это не чудо, в самом деле, — переплавлять в буйную радость безмерные страдания, из мертвой глухоты вызывать к жизни ослепительно яркие звучания!..

Но три радостные части Седьмой симфонии — это первая часть, третья и четвертая. А вторая?

Вот тут-то Бетховен и остался верен правде жизни, которую познал на своем личном опыте. Даже те из вас, кто никогда раньше не

слышали Седьмой симфонии, возможно, узнают музыку ее второй части. Это скорбная музыка — не то песня, не то марш. В ней нет ни героических, ни трагических нот, какие обычно звучат в траурных маршах Бетховена. Но она полна такой искренней, сердечной печали, что ее часто исполняют на гражданских панихидах, в скорбные дни похорон выдающихся, дорогих всем нам людей. Даже светлый эпизод, появляющийся в середине этой части (так же, в сущности, происходит и в траурном марше Шопена, написанном полвека спустя), не лишает эту музыку ее общего скорбного тона.

Удивительную жизненную правдивость придает эта часть всей симфонии, словно говоря: все мы стремимся к радости, радость — это прекрасно! Но, увы, не только из радости соткана наша жизнь. Именно эта часть была дважды повторена по требованию публики при первом исполнении симфонии. Именно она относится к числу прекраснейших и популярнейших страниц бетховенской музыки.

И еще на одну характерную черту Седьмой симфонии Бетховена я хочу обратить ваше внимание. Может быть, кто-нибудь из вас слышал, как я не раз в своих беседах о музыке по радио говорил, что в значительной мере вся музыка вырастает из песни, танца и марша. «Тремя китами» назвал я эти три важнейшие, широко распространенные области музыки. Так вот, в Седьмой симфонии Бетховена — я уверен, что вы без труда это услышите, — почти вся музыка покоится именно на этих «трех китах». И если во второй части мы слышим своеобразный сплав песни и марша, то в остальных трех, особенно в первой и четвертой, частях почти безраздельно господствует танец. Не случайно с легкой руки композитора Рихарда Вагнера Седьмую симфонию Бетховена часто называют «апофеозом танца».

А если вам, кроме того, покажется, что в финале симфонии будут звучать отголоски русских плясовых напевов, не удивляйтесь. За несколько лет до сочинения этой симфонии Бетховен с увлечением изучал русские народные песни и даже две из них — «Ах, талан мой, талан» и величальную «Славу» — включил в музыку своих струнных квартетов. Неудивительно, что отзвуки этого интереса к русским народным песням дадут о себе знать и в Седьмой симфонии.

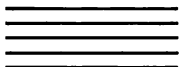
* * *

Заканчивая свое слово о Бетховене, я добавлю лишь то, что рассказать в одной сравнительно небольшой беседе хотя бы самое главное о Бетховене и показать в одном концерте хотя бы самые характерные его сочинения так же трудно, как одним фотоснимком дать представление о могучем горном массиве, в котором есть и ослепительные снежные вершины, и покрытые цветами вечнозеленые альпийские луга, который перерезается мрачными ущельями и рождает

кристальной чистоты горные ручьи и реки, в селениях которого живут суровые, но добрые и смелые люди, а в непроходимых лесах раздастся не только нежное пение птиц, но и грозное рычание хищников.

И поэтому все мы — и устроители и участники концерта — будем счастливы, если он хоть в какой-то мере приблизит к вам творчество великого Бетховена, сделает вам его еще дороже. (*Исполняется Седьмая симфония.*)

*Беседа
пятая*



О вальсе

Сегодня мы продолжим разговор, который начали с вами же, в этой же школе, в этом же зале, — разговор о музыке так называемой серьезной и музыке так называемой легкой.

Вы, конечно, множество раз убеждались в том, что музыка теснейшим образом связана со всеми искусствами: с литературой — поэзией и прозой, с театром — драматическим и музыкальным, с кино и даже с изобразительными искусствами — живописью, скульптурой и архитектурой.

Но все эти искусства существуют и без музыки, имея вполне самостоятельное значение и представляя огромную самостоятельную ценность. А вот есть такая область искусства, которая без музыки не существует, просто не может без музыки жить! Какое же это искусство? (*Голоса: «Танец!», «Хореография!»*) Конечно — танец! Правильно — хореография! И поэтому, когда мы произносим слово «танец», в нашем сознании всегда возникают не только танцевальные фигуры, но и характерная музыка, если так можно сказать, музыкальный образ этого танца.

Танец, хореография — это огромная, богатая и очень разнообразная область искусства. Бывают танцы, которые связаны с какой-нибудь определенной национальностью, принадлежат одному какому-либо народу и не выходят за пределы его жизни, быта, культуры. А бывают танцы, рожденные одним народом, но ставшие достоянием многих, иногда даже всех народов мира. Одни танцы танцевались только простым народом — в деревнях и в городах, другие — только во дворцах и в аристократических салонах. А бывали и такие, которые пользовались одинаковыми успехами и в простом народе, и в придворных кругах. Жизнь одних танцев была очень ко-

ротка, другие жили очень долго. Одни танцы, рожденные для того, чтобы их танцевали, навсегда такими и остаются. Другие, перешагнув за пределы, заданные им при рождении, перестают быть лишь бытовым, обычным танцем и проникают во все жанры музыки от простой песенки до оперетты и симфонии.

Сегодняшнюю нашу встречу я хочу посвятить только одному танцу. Удивительному танцу! Он был рожден на определенной национальной почве, но постепенно стал танцем почти всех народов мира. Он возник в широкой демократической среде, можно сказать, на городской и деревенской площади, а стал танцем абсолютно всеобщим. Сперва он предназначался только для того, чтобы его танцевали, а очень скоро он буквально пронизал собой все области музыки без исключения. Существует этот танец уже почти три века и не подает никаких признаков старения. Что же это за танец? (*Голоса: «Вальс!», «Вальс!», «Вальс!»*)

Да, конечно, вальс! Удивительный танец! Он был рожден где-то на стыке трех стран: Германии, Австрии и Чехии. Сперва он был простым народным танцем и очень хорошо чувствовал себя в звучании нескольких инструментов, на которых играли два-три музыканта из народа в широкополых шляпах и грубых деревянных башмаках. А потом благодаря своей необычайной увлекательности он в XVIII в. проник и в аристократический салон, где великолепно почувствовал себя в звучании хрупкого клавесина, на котором играли профессиональные музыканты в шелковых камзолах и напудренных париках. Постепенно музыка вальса перестала быть только музыкой, под которую танцуют, ее стали слушать. Она перешла во всевозможные ансамбли, даже в симфонический оркестр, и на концертной эстраде стала себя чувствовать не хуже, чем в танцевальном зале. Вальсовый ритм (движение «в духе вальса») стал одной из любимых форм песни и романса и вместе с ними перешел в оперу. Не осталось, кажется, ни одной формы музыки, в которую бы не проник вальс. Его стали петь в сопровождении гитары, аккордеона и баяна, а сегодня он великолепно себя чувствует и в эстрадном ансамбле, и в джаз-оркестре. Как видите, он подчинил себе все формы исполнения музыки — от простых деревенских ансамблей и изящного клавесина XVIII в. до современного симфонического оркестра и джаза. В самом деле, удивительный танец!..

Конечно, за свою долгую жизнь вальс менял свой характер, но интересно вот что: за три века появилось много других танцев. Каждое время давало не только новые песни, но и новые танцы. Одни удерживались, другие умирали. Но вальсу эти новые танцы не мешали — он продолжал жить, обогащаясь тем, что ему давал каждый народ, каждая новая эпоха, каждое новое время. И даже сегодня, когда так широко распространены так называемые современные запад-

ные танцы, везде, где танцуют, — от простого школьного вечера до парадного дипломатического приема — наряду со всеми современными танцами обязательно танцуют и вальс.

Что-то есть в этом танце такое необычное, такое увлекательное, что подчиняет себе самых разных людей, людей разных эпох и разных национальностей, разного склада жизни и разных возрастов.

Если бы кто-нибудь написал историю вальса, это была бы не только история музыки и танца, но и история развития общества, общественных нравов и вкусов.

* * *

Вот как этот удивительный танец звучал в далекое от нас время, в XVIII в. (*Звучит Вальс Моцарта.*)

Это один из вальсов Моцарта. Какой легкий, какой изящный вальс! Интересно, что в те времена, когда вальсы стали сочинять профессиональные композиторы, они в основу своих вальсов часто клали мелодии народных танцев. Бетховен, например, так и назвал свои семь вальсов: «Семь народных танцев». Я вам сейчас сыграю два из них. (*Звучат танцы № 6 и 7.*)

Вы обратили внимание, как у Бетховена даже в простом народном танце уже чувствуется «львиная хватка», чувствуется, что тесно ему в рамках этого маленького народного танца, что его могучая энергия раздвигает рамки.

А потом, еще при жизни Бетховена, появился замечательный композитор, который сочинил почти триста вальсов. Это — Франц Шуберт. Его вальсы пронизаны необыкновенной лиричностью. Под музыку шубертовских вальсов не только танцевали. Эту музыку так же охотно просто слушали. В одном из своих писем к родителям Шуберт писал: «Меня уверяли, что клавиши под моими пальцами начинали петь...» Я думаю, что, как бы высоко ни оценивалось искусство Шуберта-пианиста, прежде всего пели все-таки не клавиши, а сама его музыка, которую равно хочется и слушать, и петь, и танцевать под нее...

Вальсовая музыка Шуберта обычно представляет собой как бы «цепочки» из нескольких маленьких вальсов. Одну из таких «цепочек» я вам сейчас сыграю. (*Звучат три вальса из «Вальсов Шуберта», собранных в сюиту Сергеем Прокофьевым.*)

И появился композитор волшебной поэтичности, который так прославил Вальс, что даже люди, не имеющие о музыке почти никакого представления, вальсы этого композитора знают и любят. Кто же этот композитор? (*Голоса: «Шопен!», «Штраус!»*) Да, Шопен! А вот кто-то назвал имя Штрауса? Это будет тоже правильно, только чуть-чуть позже...

А сейчас — Шопен! Да, конечно, Шопен! Великий польский музыкант. Он написал всего лишь четырнадцать вальсов. Как это мало в сравнении с тремястами шубертовскими вальсами и — забегу вперед — почти пятьюстами вальсами Штрауса. Но четырнадцать вальсов Шопена — это четырнадцать бесценных жемчужин, воплотивших все богатство шопеновского гения. Под музыку этих вальсов уже никто не танцевал. Они созданы только для концертного исполнения, только для того, чтобы их слушали (уже позже под музыку шопеновских вальсов стали танцевать на сценах балетных театров или в музыкально-хореографических концертах).

Я думаю, что многие шопеновские вальсы вы не раз слышали и хорошо знаете. Сейчас я хочу, чтобы вы услышали только один — четырнадцатый, последний его вальс. Музыка этого вальса, звучание которого продолжается всего лишь две с половиной минуты, Шопен наполнил необыкновенным богатством содержания. Как и все другие шопеновские вальсы, это маленькая хореографическая поэма с большим миром чувств.

Слушая эту музыку, обратите внимание: в ней будет и сверкающий блеск, и удивительная поэтичность, нежность лирического чувства. Будет и то, что свойственно Шопену не в меньшей мере, чем виртуозный блеск и лирическая мелодичность, но что обычно реже подмечается в его музыке, — драматическая напряженность и сильное, мужественное звучание. Не упустите сейчас эти черты, когда будете слушать, хотя в этом вальсе они прозвучат лишь намеком, лишь напоминанием о другом, большом героико-драматическом мире шопеновской музыки. (*Звучит Вальс № 14 Шопена.*)

В середине XIX века, примерно в то же время, когда расцвел шопеновский гений, широчайшее распространение в Европе получает вальс нового типа, вальс, рожденный в Вене. В отличие от шопеновских вальсов, предназначенных лишь для исполнения на камерных вечерах фортепианной музыки, и в отличие от вальсов Шуберта, Бетховена и Моцарта, которые танцевали в сравнительно узких кругах просвещенной городской публики, новый венский вальс был обращен к широчайшим народным кругам. Его стали танцевать буквально повсюду — в бальных залах, на улицах, в ресторанах, на площадях...

Вершина развития и распространения венского вальса связана с именем гениально одаренного композитора, прославившегося как Король вальсов. Имя его — вот теперь вы можете его смело произнести — *Иоганн Штраус!*

Штраусов было двое: отец и сын, оба Иоганны, оба композиторы и оба дирижеры. Королем вальсов стал Иоганн Штраус-сын. Свой талант и свое мастерство он посвятил танцевальной музыке, прежде всего вальсу, и оперетте. Но и все его шестнадцать оперетт тоже

насквозь пронизаны танцевальностью, в наибольшей мере тем же излюбленным им вальсом.

Он был не только талантливейшим композитором, но и великолепным дирижером. Он изъездил с концертами весь мир. Несколько раз был в России. И играл в своих концертах не только легкую танцевальную, но и серьезную симфоническую музыку, в том числе произведения Чайковского и других русских композиторов.

Но особенно дирижер Штраус прославился исполнением своих вальсов. По свидетельству современников, дирижуя ими, он словно гипнотизировал публику. Его вальсы были не только очень удобны для танцев — они были блестящи по музыке, темпераментны, полны увлекательной мелодики. Буквально вся Европа сходила с ума от штраусовских венских вальсов...

Много времени прошло с тех пор, но и сегодня в лучших концертных залах мира вы можете увидеть афиши: «Вечер вальсов Иоганна Штрауса». И эти вечера, в которых выступают лучшие оркестры и лучшие дирижеры, привлекают в равной мере и простых любителей легкой музыки, и самых строгих ценителей серьезного искусства. И при имени Штрауса всегда (вот так же, как и у вас сейчас) появляется улыбка на лице — люди ждут чего-то яркого, жизнерадостного, увлекательного. И их ожидания всегда оправдываются.

Все вальсы, которые мы с вами сегодня уже слушали, — Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шопена — были написаны для исполнения на фортепиано. В таком исполнении они сегодня и звучали¹. А все вальсы Штрауса были написаны им для симфонического оркестра. Вот давайте в таком — симфоническом звучании послушаем сейчас вальс из оперетты «Летучая мышь». Это одна из лучших оперетт Штрауса и один из лучших его вальсов. *(Исполнение в грамзаписи.)*

И пошли вальс-танец и вальс-музыка по всему миру, увлекая все новые и новые круги слушателей, впитывая в себя национальные черты разных народов мира.

В высшей степени привлекательный и очень своеобразный тип вальса был создан в России. Вы, конечно, знаете много русских старинных песен-вальсов и романсов-вальсов вроде «Однозвучно гремит колокольчик», «Позарастали стежки-дорожки», «Мой костер в тумане светит»... Уже в этих скромных, незатейливых мелодиях отчетливо слышна типичная черта русского вальса — его мягкий, поэтический, певучий характер. Таким проявил себя русский вальс во всех музыкальных жанрах, в какие бы он ни проникал, — вплоть до оперы, балета, симфонии.

¹Вальс Шопена прозвучал в грамзаписи. Вальсы Моцарта, Бетховена и Шуберта я сам играл на фортепиано.

В середине XIX в. появилось произведение, довольно смелое по замыслу, сравнительно небольшое по форме, но удивительное по глубине содержания, по всей своей необычности. Это был «Вальс-фантазия» Глинки. В ту пору весь мир был увлечен вальсом, и Глинка — музыкант очень чуткий — не мог остаться в стороне от этого увлечения. Но как по-новому, по-своему подошел он к вальсу! И не только в том заключено своеобразие «Вальса-фантазии», что музыка его проникнута русским национальным характером. «Вальс-фантазия» Глинки — это небывалая до того времени в вальсовой музыке драматическая поэма. Мы слышим в этой поэме не просто вальс, а целую лирическую драму, разворачивающуюся на фоне вальса. Это поразительное сочинение Глинки стало неиссякаемым источником, питающим русскую вальсовую музыку вплоть до наших дней. Именно отсюда, от «Вальса-фантазии» тянутся нити к гениальным вальсам Чайковского, Рахманинова, к вальсам Аренского и Глазунова, к вальсам советской поры — Мясковского, Прокофьева и Хачатуряна, к великому множеству классических и современных вальсовых песен и романсов.

Вы знаете, когда известный русский композитор Глазунов создавал музыку к постановке в драматическом театре драмы Лермонтова «Маскарад», он сочинил всю музыку, какая нужна была для спектакля, кроме вальса, хотя по замыслу Лермонтова центральный узел драмы завязывается именно на фоне вальса. Глазунов сказал: «Пусть здесь звучит «Вальс-фантазия» Глинки». И действительно, в музыке глинкинского вальса, в драматургии этой музыки происходит что-то очень близкое лермонтовской драме. Вальс звучит словно фон, на котором разворачиваются драматические события.

И вот на что я хочу здесь обратить ваше внимание. Вы будете сейчас слушать эту музыку и, конечно, почувствуете, что основная, главная ее мелодия звучит очень взволнованно и очень необычно. Откуда эта взволнованность и необычность? Вы это сейчас без труда поймете.

Дело в том, что танцевальная музыка, предназначенная для того, чтобы под нее танцевали (я говорю, конечно, о массовых, так называемых «бальных» танцах), строится обычно из фраз по два — четыре — восемь тактов. Это естественно: танцевать под музыку, построенную из фраз по три — пять или семь тактов, очень неудобно: нарушается ощущение естественности, уравновешенности движения, которое мы всегда хорошо чувствуем в танцевальной музыке, где фразы состоят из четного числа тактов (это вы сможете проверить при первом же случае, когда будете танцевать!).

А вот мелодия, которую вы сейчас услышите — главная мелодия «Вальса-фантазии» Глинки, построена из фраз по три такта! И создается впечатление, словно кто-то очень взволнованно хочет рас-

сказать о чем-то. Но у него не хватает дыхания... Он слишком взволнован... Он не договаривает слов... Фраза наступает на фразу...

Вот послушайте, я сыграю вам первые две фразы — вы это сразу же почувствуете. *Звучит:*



А теперь послушайте, что получилось бы, если бы мелодия эта была написана «обычными» четырехтактными фразами. *Звучит:*



Чувствуете? Сразу же исчезла вся взволнованность, возбужденность, необычность... Мелодия стала какой-то тусклой, будничной, прозаичной...

В «Вальсе-фантазии» все время чередуется эта мелодия, передающая растревоженность взволнованных участников разворачивающейся драмы, и другие вальсовые мелодии, построенные уже привычными четырехтактными фразами, — словно звучание обыкновенного бального вальса, на фоне которого разыгрываются эти драматические события.

Как это просто и как это гениально! (*Исполнение в грамзаписи.*)

Не только для многих композиторов, но и для многих поэтов, писателей, драматургов вальс стал тем высоким образцом музыки, которая оказывается не просто внешним фоном, а как бы психологической атмосферой, в которой разворачиваются лирические, драматические, даже трагические события.

Вальс стал очень многозначным, емким образом, даже своеобразным символом: символом юности, весны, любви, символом нежности, поэтических чувств, символом светлых жизненных мечтаний.

Вспомните, в какой атмосфере происходит знакомство Наташи Ростовской с Андреем Болконским в «Войне и мире» Толстого — на балу, под звуки вальса!

О «Маскараде» Лермонтова я уже говорил: драма, приводящая к гибели героини пьесы Нины Арбениной разыгрывается тоже на фоне вальса!

Встреча Ромео и Джульетты и в опере Гуно, и в драматической симфонии Берлиоза, написанных по трагедии Шекспира, воплощены композиторами также в вальсовой музыке!

Таких примеров можно привести очень много. Припомните сами, и, может быть, вы даже удивитесь, как много вальсов «звучит» в литературе, в театре и в кинематографе, в опере, в балете.

А кто-нибудь из вас, может быть, помнит, как я говорил в одной из первых своих бесед о музыке о том, что танец, так же как и песня, и марш, — основа, фундамент всей музыки — оказываются мостиками, по которым мы без особого труда входим в мир большого, серьезного музыкального искусства.

Вот хотя бы вальс — танец, которому посвящена сегодняшняя беседа, — как просто ввел он нас и в фортепианный мир Шопена, и в симфонический мир Глинки.

Я сейчас не собираюсь рассказывать вам, хотя бы даже в общих чертах, историю развития вальса — это было бы, конечно, очень интересно, но для этого понадобилось бы несколько бесед. Поэтому мне придется сейчас пройти мимо упомянутых уже прекрасных вальсов Чайковского, Рахманинова, мимо замечательных вальсов Листа, Брамса, Грига, Равеля и других композиторов, создававших вальсовую музыку едва ли не во всех странах мира. Придется пройти мимо огромного вальсового богатства, накопленного в самых разных областях советской музыки, в частности в советской песне!

На одной из этих песен я все же, хоть кратко, остановлюсь. По обстановке, в которой этот вальс был рожден и впервые звучал, он будет резким контрастом к вальсам, звучащим при встрече Ромео и Джульетты, Наташи и Андрея, в драматических эпизодах «Маскарада»...

Великая Отечественная война. И песня. Очень тихо под еле слышные вздохи баяна поют ее бойцы на фронте в редкие минуты затишья...

Я напомним вам начало стихов — их написал замечательный поэт Михаил Исаковский. А потом вы сами скажете, как эта песня называется и кто сочинил ее музыку. *(Я сыграл на фортепиано один куплет песни.)*



С безрез слышен, невесом
Слетает желтый лист.
Старинный вальс «Осенний сон»
Играет гармонист.
Вздыхают, жалуясь, басы,
И словно в забыты,
Сидят и слушают бойцы,
Товарищи мои...

Я сыграл сейчас только один куплет этой песни. Но вы почувствовали, как изменилось в ней привычное лицо русского вальса, хотя и вкраплены в него всем вам, вероятно, знакомые интонации старинного вальса.

В этом вальсе, как в подавляющей части русских вальсов, есть и лирика, и поэтичность. А в самом его образе — стихотворном и музыкальном — много нового: и образ мирной жизни, и светлая мечта о будущем, и нежный образ любимой девушки, и отзвуки фронтовых тревог, и мужественная воля к борьбе. Все новое, все сегодняшнее, наше, современное. И как тонко при этом ввел композитор в музыкальную ткань своей вальсовой песни напев старинного «Осеннего сна», о котором упоминает в своих стихах Исаковский.

Вот теперь скажите мне, как называется эта песня и кто ее сочинил — какой композитор? (*Голоса: «В лесу прифронтовом», «Блантер!»*)

Да, «В лесу прифронтовом» — так называется эта песня. И музыку сочинил композитор Блантер. Правильно! Я, впрочем, и не сомневался в том, что эту песню — одну из лучших песен Великой Отечественной войны — вы хорошо знаете.

Вы видите, как меняется характер вальса в зависимости от того, когда, где, при каких обстоятельствах он возник. Я хочу привести еще несколько примеров очень различных вальсов. Все эти примеры тоже будут связаны с нашим временем. Все это будут вальсы — ваши современники.

Вот послушайте, как вальс чувствует себя в джазе. Это будет вальс американского композитора Роджерса — одного из тех композиторов, которые вместе со знаменитым Гершвином зачинали современное джазовое движение (имя Гершвина — талантливейшего, но, увы, рано умершего композитора, возможно, вам известно?).

Попав в джаз, вальс приобрел новые черты, связанные со специфическими особенностями этой музыки, выросшей из народной песни американских негров. Появился новый тип вальса — «Вальс-бостон», вальс замедленного движения, очень спокойный, плавный и размеренный.

Вальс-бостон Роджерса, который вы сейчас услышите, записан на пластинку в очень интересном месте — на побережье Тихого океана, в Калифорнии в Диснейленде (Стране Диснея). Так назвал сооруженный им огромный парк со всевозможными развлечениями для детей и молодежи Уолт Дисней — создатель чудесных мультипликационных фильмов «Микки Маус», «Три поросенка», «Белоснежка и семь гномов», «Бэмби» и многих других. Я уверен, что вы видели какие-нибудь из этих фильмов.

Каждого входящего в Страну Диснея ждут самые неожиданные встречи. Вы смогли бы объехать всю ее огромнейшую территорию в вагоне первого в мире монорельсового поезда; могли бы на подводной лодке совершить путешествие по искусно сделанному дну океана, увидеть невероятных морских чудовищ, русалок и останки

затонувших кораблей; пробираясь на пироге сквозь джунгли, великолепно озвученные пением тропических птиц и голосами диких животных, вы могли бы столкнуться с разверзшим огромную пасть очень похожим на живого крокодилом и проскользнуть под ветвями дерева, с которого, пытаясь напасть на нас, свешивался огромный удав... А потом вы могли бы войти в полумрак дворца Спящей красавицы, где непрерывно звучит дорогая нашему сердцу музыка Чайковского, или проникнуть вместе с героиней знаменитой английской сказки Алисой в Страну чудес, чудес хрупких и нежных, таких же, как неведомо откуда доносящиеся звуки клавесина...

Да, в Стране Диснея не только маленькие дети, но и взрослые люди могли непрерывно, без усталости удивляться и стремиться снова побывать там как можно скорее...

Молодежь в Стране Диснея, конечно, любит потанцевать и танцует там самые различные танцы — современные, народные, быстрые, плавные... И, конечно, танцует неумирающий вальс.

Вот на одной из танцевальных площадок Диснейленда во время танцев и был записан Вальс-бостон Роджерса, который вы сейчас услышите. Эта запись хорошо передает царившую там атмосферу: звучат аплодисменты, иногда даже голоса танцующих... *(Исполнение Вальса-бостона Роджерса в грамзаписи.)*

Видите, как уютно почувствовал себя вальс в джазе?!

А теперь — вальс французский. В соответствии со всеми национальными чертами народа, вальс приобрел на французской почве свои характерные черты: прелестное изящество, особую танцевальную легкость, быстрое произнесение слов — влияние французской разговорной речи.

Во Франции очень любят так называемых шансонье (от французского слова «шансон» — песня). Шансонье обычно не только поет песни, но и сам сочиняет их — и слова, и музыку. Один из лучших, талантливых и своеобразных шансонье наших дней, несомненно, Жак Брель. Кстати, он с огромным успехом выступал в Советском Союзе.

О чем же написан его вальс, который мы с вами сейчас услышим? Знаете, такое выражение есть: «закружился в вальсе». Вот вальс Жака Бреля о том и рассказывает, как вальс может закружить... В нем поется о том, что вальс можно танцевать на два «па», можно на четыре, а можно и на десять, пятнадцать, двадцать, сто... Вот тогда уже совсем хорошо! Тогда кружится весь Париж!

А начинает свой вальс Жак Брель очень просто, словно нарочито подчеркивает, что он певец улицы, певец площади, певец простого народа. И перед тем как он запоеет, в оркестре — теперь это не джаз, а эстрадный оркестр — прозвучит, совсем как будто на шарманке, начальный мотив старинного вальса... А потом... Следите вни-

мательно, что будет потом... *(Звучит грамзапись Вальса Жака Бреля в авторском исполнении с оркестром.)*

Секрет неотразимого впечатления, которое производит этот вальс, не только великолепное мастерство Бреля-певца. Секрет прежде всего надо искать в музыкальном образе вальса, полном неукротимой жизненной энергии. Да, такой вальс может закружить весь Париж! Впрочем, если бы вы могли посмотреть минуту назад на свои лица, вы бы поняли, что не только парижан приводит в восторг эта музыка...

Ну а теперь, переходя к концу нашей беседы, вернемся к вальсу симфоническому. Но в отличие от чисто симфонического вальса Глинки, написанного в прошлом веке, это будет вальс театрально-симфонический, написанный в наши дни, нашим современником.

Я рассказывал вам о том, как Глазунов в свое время отказался сочинять вальс к постановке лермонтовского «Маскарада». Но это вовсе не означало, что его вообще нельзя и не надо было сочинять. Просто для Глазунова — композитора в общем очень спокойного, уравновешенного, тема Лермонтова была, вероятно, довольно чуждой. Возможно, он и сам понимал, что такую взволнованную музыку, какая нужна в этом эпизоде и какая, безусловно, звучит в Вальсе-фантазии Глинки, он написать не сможет.

Но вот «Маскарад» ставится на советской сцене. Новая постановка лермонтовской драмы звучит по-современному остро, и помочь в этом должна музыка.

Композитор, приглашенный для участия в спектакле, написал первоклассную музыку — очень современную и вместе с тем великолепно передающую дух и характер лермонтовской драмы, ее расстревоженную, драматически-взволнованную атмосферу.

Может быть, вы скажете мне, кто же этот композитор? *(Голоса: «Хачатурян!»)* Да, конечно! Арам Хачатурян! Как хорошо, что вы знаете его музыку: он, может быть, больше и лучше других современных композиторов ощущает стихию танцевальности. Не только два его широко известных балета — «Гаянэ» и «Спартак», но и многие другие произведения самых разных жанров, включая симфонии, дышат танцевальностью. Эта увлекательная танцевальность, огромный темперамент, яркая мелодика сделали вальс из «Маскарада» произведением, широко известным во всем мире. Он играет очень большую и важную роль в спектакле, но часто звучит и в программах симфонических концертов. *(Звучит запись вальса А. Хачатуряна из спектакля «Маскарад» в исполнении симфонического оркестра под управлением автора.)*

Ну вот, мы и подошли к концу нашей беседы о вальсе. Мы прослушали сегодня десять вальсов. Только один, казалось бы, такой простой танец, но десять разных композиторов вырастили из него де-



Разбирая архив

сать очень разных сочинений. И если я спросил бы вас теперь, какие из этих сочинений относятся к легкой, а какие к серьезной музыке, вам было бы, вероятно, не так просто ответить на этот вопрос. И это в самом деле непросто. Сегодня вы, быть может, отчетливее, чем раньше, почувствовали, что нет между легкой и серьезной музыкой непроходимой пропасти, хотя разница между ними все же существует. Настоящая пропасть существует только между музыкой хорошей и музыкой плохой. А сегодня все десять вальсов были очень хорошими. И если некоторые из них можно без труда определить как музыку легкую, а некоторые, безусловно, как музыку серьезную, то с другими сделать это вряд ли удастся.

Какие из услышанных вальсов вы отнесли бы к серьезной музыке? (*Раздумье, потом голоса: «В лесу прифронтовом!», «Вальс-фантазия!», «Из «Маскарада!»... Большая пауза... «Шопена!»*) А к легкой?

(Голоса: «Штрауса!», «Шопена!», «Французский!», «Вальс-бостон!», «Шуберта!»)

Ну что же, вы разобрались в этой задаче довольно хорошо. Даже очень хорошо. Хотя кое в чем и допустили неточности.

И ведь что интересно: никто из вас не отнес к легкой музыке ни «Вальс-фантазию» Глинки, ни Вальс из «Маскарада», ни песню Блантера. И вы не ошиблись, потому что действительно все эти три вальса наполнены чувствами очень глубокими и рассказывают о событиях очень серьезных, драматических. И конечно же, это самая настоящая серьезная музыка. А вальсы Штрауса, Жака Бреля и Роджерса по содержанию своему совсем иные: они написаны для отдыха, для веселья. И конечно же, это самая настоящая легкая музыка.

А вот с другими вальсами — Шопена, Шуберта и почему-то совсем забытых вами Моцарта и Бетховена — получилось потруднее. И вот почему: существует музыка «легкая по содержанию» и музыка «легкая для восприятия». Это разные понятия, и путать их никогда не нужно. Так вот, все наши десять вальсов были «легкими для восприятия» (я думаю, что даже самый сложный из них — «Вальс-фантазию» Глинки вы слушали без труда, не правда ли? — *Слушатели согласились*). Но легкими по содержанию вы все назвали только вальсы Штрауса, Роджерса и Бреля. И уверенно определили, что вальсы Глинки, Хачатуряна и Блантера серьезные по своему содержанию. А как же быть с остальными? Да очень просто. Вальсы Моцарта, Бетховена и Шуберта писались в ту пору, когда не было еще разделения на музыку легкую и серьезную. Эти вальсы слушали так же охотно, как охотно и танцевали под них (это относится в большой мере и к вальсам Штрауса). Но до нашего времени они дожили только как музыка для слушания. Только для слушания создал все свои вальсы Шопен. И при всей своей внешней легкости в вальсах этих четырех композиторов есть такая строгость (у Моцарта) и мужественность (у Бетховена), такая нежная мечтательность (у Шуберта и Шопена), что к легкой, развлекательной музыке их никак не отнесешь.

Видите, как тесно смыкаются эти две области музыки, как трудно бывает порой провести между ними четкую грань.

Но вот над чем я еще хотел бы, чтобы вы задумались: тот, кто знает, любит и умеет разобраться в серьезной музыке, как правило, любит и ценит прелесть также музыки легкой, умеет отличить в ней плохое от хорошего. А вот тот, кто ограничивает свой музыкальный мир только легкой, развлекательной музыкой, тот, как правило, даже в этом сравнительно узком круге путает хорошее с плохим. Путает потому, что не живет в его душе ни Моцарт, ни Бетховен, ни Чайковский, ни Прокофьев, ни Шопен, ни Мусоргский, ни Шостакович, ни Хачатурян — никто из тех, кто помог бы ему понять: что же в музыке хорошо, а что плохо?!

Музыка — живопись — жизнь

Дорогие ребята!

Как быстро идет время! Кажется, совсем недавно в зале среди поэтичнейших пейзажей Левитана и удивительно живых портретов Валентина Серова я поздравлял ваших предшественников — московских школьников с открытием нашего клуба. А сегодня мы с вами начинаем уже четвертый год его жизни.

Судя по всему, вы охотно приходите сюда, и нас это очень радует. Вас, видимо, увлекает то, что происходит на наших встречах, и нас это тоже увлекает.

Задачу мы поставили перед собой новую, необычную. Во множестве всевозможных университетов культуры, лекториев, клубов и кружков слушатели знакомятся с литературой, музыкой, живописью, другими искусствами. Но, как правило, все искусства рассматриваются порознь. Чаше других сочетаются литература и музыка, да и то в тех случаях, когда рассматриваются музыкально-вокальные произведения, где слово от музыки не отделишь, или музыкальные произведения, в основе которых лежит какая-либо литературная программа.

А вот мы решили попробовать объединить музыку с живописью, причем объединить не внешней — хронологической или сюжетной — близостью, а попытаться вскрыть их внутреннюю, творческую и жизненную связь.

Такая связь существует, разумеется, между всеми искусствами. И это естественно: ведь искусства возникают не на пустом месте, не из одного лишь произвольного воображения их творцов. Все они рождаются из единого источника и вырастают на единой почве. Источник этот и почва эта — жизнь, реальная жизнь, питающая в равной мере искусство и писателя, и композитора, и художника. Поэтому-то мы и находим так много общего между различными искусствами, хотя в каждом из них это «общее» выражается разными средствами, в разных формах и по-разному воздействует на нас.

Вот почему можно утверждать, что по-настоящему понять произведение искусства — это значит прежде всего понять его жизненное содержание, понять, на какой жизненной почве оно возникло и выросло.

Уже самым названием нашего клуба «Музыка — живопись — жизнь» мы хотели подчеркнуть, что будем стремиться находить внут-

реннюю связь не только между музыкой и живописью, но и между этими обоими искусствами и жизнью.

Это непросто, очень непросто! И, вероятно, не все и не всегда получается у нас так, как хотелось бы и вам, и нам. Но вы должны помогать и себе, и нам. Помогать своими вопросами, замечаниями, пожеланиями, говорить о том, что вас увлекло, а что, наоборот, показалось скучным, что, по-вашему, было лишним, а чего не хватало... Словом, пожалуйста, приходите сюда не «в гости», а как в свой дом, и будем вместе искать новые пути, будем вместе улучшать и развивать работу нашего необычного клуба!

* * *

«Звать через прошлое к настоящему!» — призыв гения русской музыки XIX в. Мусоргского. Ничто, кажется, не показывает нам так наглядно связь прошлого с настоящим, неразрывную связь времен, как искусство. Причем связь эта выступает порой очень своеобразно.

Перед вами работы могучего советского живописца Павла Корина. Здесь лишь часть его работ, но зато какие прекрасные!

Вот слева — знаменитый его триптих, то есть картина, состоящая из трех частей, самостоятельных и в то же время образующих единое целое. Общее название триптиха и центральной его части — «Александр Невский»; левая часть — «Северная баллада», правая часть — «Старинный сказ».

С внешнесюжетной стороны картины абсолютно ясны: великий русский полководец и русские люди. В центре сам Александр Невский — на фоне реки Волхова. На том берегу — Новгород со знаменитым Софийским собором. Еще дальше — леса. Сбоку, поодаль — войско, готовое к походу. В «Северной балладе» — русский крестьянин с вытянутой вперед рукой, словно преграждая дорогу врагу; рядом — русская женщина с выражением непреклонной воли на прекрасном лице. Вокруг — суровая северная природа. В «Старинном сказе» — сказительница, сказитель, готовые запечатлеть в своих песнях-сказах величие и трагизм событий той поры, и ушкуйник — не то разбойник, не то богатырь. А кругом — та же суровая русская природа.

Но как бы детально ни описывали мы полотна, составляющие триптих Корина, все это будет лишь описанием их внешней стороны, поверхности. А попробуем заглянуть в их сердцевину, во внутреннюю их сущность.

Центральное полотно триптиха — самого Александра Невского — Корин писал в 1942 г. Боковые полотна — в 1943 г. И когда писал эту свою монументальную, поразительную по силе и мастерству вещь, говорил, что хочет воплотить в ней «непокорный дух русско-

го народа». И неудивительно, что коринский триптих встал в ряд сильнейших произведений советского искусства, отразивших эпоху Великой Отечественной войны.

Теперь вспомним, когда совершал свои ратные подвиги Александр Невский. Кстати, кто из вас помнит, сколько лет ему было тогда?.. Да, ему было двадцать лет, когда он одержал победу над шведами на Неве, и двадцать два, когда он разбил рыцарей-тевтонов в Ледовом побоище на Чудском озере. А было это в начале XIII в. — в 1240 и 1242 гг.

Вот теперь ответьте на вопрос: на какой жизненной почве вырос триптих Корина или, точнее, события какой эпохи вызвали к жизни это его творение? Ну конечно! События 40-х гг. XX, а не XIII в.

Видите, как в искусстве сложно и интересно получается: сюжет, внешняя фабула произведения заимствованы из событий XIII в., а само произведение всем своим существом, всем духом своим связано с XX в.

Вот на это вы обратите свое пристальное внимание. Учитесь в искусстве (не только в живописи, конечно) отличать внешний сюжет от внутренней идеи. Они, разумеется, всегда неразрывно связаны, разделить их невозможно, но и отождествлять тоже нельзя. Сюжет в большой мере определяет внешнюю форму произведения, а идея — это уже его внутреннее содержание, его душа, смысл его существования, если можно так сказать, общий его итог.

Так обстоит дело с «Александром Невским» Корина. А теперь назову еще два не менее выдающихся произведения советского искусства, посвященных той же теме и носящих то же название: «Александр Невский» — кинофильм Сергея Эйзенштейна и «Александр Невский» — кантата для солистки, хора и большого симфонического оркестра Сергея Прокофьева.

Два гениальных советских мастера создали свои произведения в ту пору, когда Гитлер уже начал свое варварское вторжение в страны Европы и угроза фашистского нашествия нависла над всем миром. Фильм был создан в 1938 г., кантата — в 1939-м. Они прозвучали как решительное предостережение, как грозное напоминание о том, что ждет врага, который решится напасть на нашу Родину.

Фильм многие из вас, вероятно, видели, и говорить о нем сейчас я не буду, тем более что не смогу показать даже фрагменты из него. А вот о кантате хоть коротко скажу. Прокофьев сочинил ее, воспользовавшись музыкой, которую предварительно написал для фильма Эйзенштейна. Но музыка эта приобрела в кантате свою собственную драматургию, свое развитие, свою форму, иначе говоря, стала новым и вполне самостоятельным музыкально-драматическим произведением на стихи, написанные поэтом Владимиром Луговским и самим Сергеем Прокофьевым.

Если многие кадры фильма по своей монументальности, по суровости и величественно-народному характеру невольно вызывают ассоциации с триптихом Корина, то в еще большей мере эти ассоциации возникают, когда звучит музыка прокофьевской кантаты.

Очень многое, не только сюжет, роднит эти замечательные содания. Посмотрите на собранную, подтянутую, грозную и величественную фигуру князя! Он опирается на меч, готовый в любую минуту нанести удар тому, кто нападет на его родную землю. А земля эта — посмотрите, какая красивая! Суровая, но какая поэтичная! И люди на этой земле стоят тоже суровые, но тоже такие прекрасные в своей решимости защищать Родину!

А теперь послушайте музыку Прокофьева. Вот «Песня об Александре Невском». *(Исполнение на фортепиано.)*

Та же собранность, та же сосредоточенность, мужественность, суровость и вместе с тем та же удивительная, непередаваемая словами эпическая красота звучания. Музыка эта — вы, конечно, слышите — такая же насквозь русская, как насквозь русский любой фрагмент коринского триптиха. В музыке Прокофьева то же ощущение суровой северной природы, строгой северной деревянной архитектуры, что и у Корина. И даже отзвуки той старинной церковной музыки, о которой напоминает боевой стяг Александра Невского с изображенным на нем Спасом — ликом Христа, — таковы всегда были на Древней Руси княжеские знамена. И над всем этим господствует русская протяжная песенность.

Вот еще один эпизод из кантаты Прокофьева — хоровая песня «Вставайте, люди русские!». *(Исполнение на фортепиано.)*

Это такой открытый, такой активный, действенный зов к защите родной земли, какого и у Корина нет, хотя его триптих создавался в напряженнейшие годы войны, а прокофьевская кантата — только еще в предчувствии этой войны. Но сила этой песни — я думаю, вы это ощутили — под стать силе изображенных Кориним русских людей.

Я говорил, что, работая над «Александром Невским», Корин хотел воплотить в нем «непокорный дух русского народа». А Прокофьев, создавая в годы войны свою могучую Пятую симфонию, очень близкую по характеру к кантате «Александр Невский», писал: «Я задумал ее как симфонию величия человеческого духа». Какое знаменательное совпадение замыслов двух мастеров, кажется, даже не знакомых друг с другом, ни разу не встречавшихся.

И наконец, так же как о полотнах Корина, я спрошу вас о кантате Прокофьева: вы чувствуете, как в сюжетной оболочке начала XIII в. кантата эта рождена дыханием нашей эпохи? И здесь уже совсем поразительно получилось: песню, характеризующую воинов Александра Невского, пели наши, советские солдаты, шедшие на бой с гитле-

ровскими фашистами. И чуть не ежедневно мощные репродукторы по всей стране несли призывные звуки этой прокофьевской песни: «Вставайте, люди русские! На смертный бой, на правый бой!», переключаясь с другой могучей песней, созданной в первые же дни после начала войны поэтом Лебедевым-Кумачом и композитором Александром Васильевичем Александровым: «Идет война народная, священная война!»

Как же сильно, значит, была в песне Прокофьева выражена идея наших дней, идея защиты Советского государства, если она звучала как наисовременнейшая песня, заставляя забывать о том, что сюжетно она связана с событиями далекого прошлого!

В центре кантаты Прокофьева звучит монументальная музыкальная фреска, рисующая Ледовое побоище. В острейшей схватке сталкиваются здесь Прокофьев образы тевтонских «псов-рыцарей», их страшный, бесчеловечно-жестокий хорал — гимн смерти, и образы русских воинов — сильные, бесстрашные и вместе с тем светлые, радостные, несущие в себе жизнь и солнце.

И вот после этой грандиозной батальной картины возникает удивительная часть: «Мертвое поле». Поле битвы, усеянное телами погибших воинов. Ночь, тишина, и только одинокая, скорбная девушка бредет по этому страшному полю. С факелом в руке всматривается она в лица погибших, ищет среди них своего жениха. Потрясающая по силе скорбного чувства музыка и вместе с тем простая, чистая и прозрачная, как народная песня. Такие песни могла петь и сказительница, созданная Кориным.

Но прежде чем будет спета песня из прокофьевской кантаты, послушайте простую русскую народную песню «Не во поле-то да травушка цвела...». Тоже поле — бесконечно раскинувшееся русское поле. Но поле, напоенное красотой лирического чувства, поле спокойное и безмятежное... *(Исполнение.)*

А теперь поле, созданное Сергеем Прокофьевым: «Мертвое поле». Печальное, трагическое поле смерти... Поле, совсем не похожее на то, которое вы только что слышали, но вместе с тем глубоко связанное с ним живыми нитями народно-русской песенности. *(Исполнение.)*

Вот какой прекрасный в своей чистой, нежной и вместе с тем мужественной печали образ русской девушки создал Прокофьев.

Я уверен, что, встретившись вновь с «Александром Невским» Корина и с «Александром Невским» Прокофьева или просто вспоминая об этих замечательных произведениях нашей живописи и музыки, вы всегда будете ощущать их внутреннюю идейно-художественную, а не только внешнесюжетную связь. И уж тем более эту внутреннюю связь вы остро ощутите, когда будете смотреть фильм «Александр Невский» Эйзенштейна. Кадры фильма напомнят вам Корина,

а Прокофьев будет звучать в самых важных эпизодах. И все три великих советских художника, рассказывая вам о Древней Руси, будут будить в вашем воображении недавние события Великой Отечественной войны.

* * *

А теперь обратимся наконец к тому полотну Корина, которое вы видите перед собой и с которым вам, вероятно, давно уже хочется познакомиться. Вы знаете, кто изображен на этом полотне? Да, правильно, Кукрыниксы! Замечательные наши художники Кукрыниксы: Куприянов Михаил Васильевич, Крылов Порфирий Никитич и Соколов Николай Александрович. КУ-КРЫ-НИК-СЫ!

Групповой портрет художники считают одним из самых сложных жанров изобразительного искусства. И это вполне понятно. Здесь перед художником встает поистине невероятно трудная задача: сохранив индивидуальность каждого персонажа в отдельности, создать единое целое, объединенное единым дыханием, проникнутое единым идейным и художественным замыслом.

Задача, которую поставил перед собой Корин, была особенно сложна, и неудивительно, что ее решению он отдал два года жизни и напряженного труда.

Куприянов, Крылов и Соколов очень непохожи друг на друга. Но и Кукрыниксы, связывающие всех троих в качественно новое единство, тоже не очень однозначны, и разные их стороны не так уж похожи одна на другую.

Коринский портрет вызвал в свое время очень противоречивые оценки, и вокруг него шли острые споры. Некоторые критики говорили: «Это не Кукрыниксы!»

Что ж, если на Кукрыниксов смотреть только как на простых, обаятельно веселых и остроумных людей, любителей волейбола и не знающих границ выдумщиков при разыгрывании шарад, то на коринском портрете, пожалуй, действительно, «не Кукрыниксы».

Если знать Кукрыниксов лишь как великолепных мастеров поэтических пейзажей, которые они пишут порознь, став Куприяновым, Крыловым и Соколовым — тончайшими художниками-лириками, то таких Кукрыниксов на коринском портрете мы, конечно, тоже не обнаружим.

Если мы вспомним снова Кукрыниксов, объединившихся в совместных работах над остроумнейшими дружескими шаржами, их беззлобную улыбку, сквозящую во множестве шаржированных портретов-рисунков и миниатюрных скульптур, то и таких Кукрыниксов мы на коринском портрете не увидим.

Но мы знаем и других Кукрыниксов — талантливейших, страстных и умных мастеров политической сатиры, которая творила жес-

токий суд над нашими врагами. Посмотрите на них: они сидят как обличители, как борцы, как судьи. А на каком фоне написал их Корин? Это ведь плакаты их работы: советский солдат прикладом ружья толчет в котле фашистов; красная молния поражает врага; Гитлер в клещах Советской армии...

Теперь посмотрите, как слева направо не только увеличивается размер фигур, но возрастает и эмоциональное напряжение: у крайнего слева — Крылова лицо чуть задумчиво, с оттенком скорби, словно художник задумался о страданиях, принесенных его Родине войной. Соколов иной: в нем есть и спокойствие, и уверенность в силе и непобедимости его народа. И наконец, Куприянов. Он полон мужественного гнева, огромной внутренней силы. Он здесь главный судья и обличитель. Вот они какие — художники, ставшие защитниками Родины и гневными судьями ее врагов.

А знаете ли вы, что небезызвестный Геббельс — правая рука Гитлера, главный идеолог фашизма, заявил, что когда он войдет в Москву, то первым делом повесит Илью Эренбурга за его политические памфлеты, Юрия Левитана, чей голос на весь мир читал по Московскому радио приказы Верховного главнокомандующего о победах советских войск, и Кукрыниксов — за их сатирические рисунки, посрамлявшие «бесноватого фюрера» и перед всем миром разоблачавшие подлость и гнилость фашизма, без колебания предсказывавшие его неминуемую гибель.

Сатира — сильное оружие. Когда в канун первой русской революции Римский-Корсаков сочинял свою сатирическую оперу «Золотой петушок», он говорил, что царя Додона надеется «посрамить окончательно». А под царем Додоном имел в виду самого царя — Николая II. И такую опасность почувяла в этом «посрамлении» царская цензура, что запретила оперу к постановке, и она впервые была исполнена уже после смерти композитора.

«Посрамление» фашизма Кукрыниксами было во сто крат острее, обнаженнее и потому во сто крат опаснее. Это было подлинное оружие советского народа в его великой борьбе.

Корин и написал таких Кукрыниксов, каких Геббельс мечтал повесить. Вот они перед вами — могучие бойцы-антифашисты. Сам Корин сказал так про этот портрет: «Богатырская застава, характеры, олицетворяющие доблесть, крепость и непобедимость страны».

Вот видите, как жизненные связи искусства снова себя обнаружили: независимое от сюжета, от индивидуальности художников, от жанровых различий в один узел оказались сплетенными триптих Корина, кинофильм Эйзенштейна, кантата Прокофьева, коринский портрет Кукрыниксов и сами Кукрыниксы, хотя собственные их работы — антифашистские плакаты — мы видим здесь только написанными коринской кистью. И все эти такие, казалось бы, разно-

родные явления искусства выросли на одной и той же почве, из одного и того же источника — из глубокого патриотизма, вдохновлявшего советских людей в борьбе с фашизмом.

* * *

Но вот если бы мы с вами оказались сейчас на состоявшейся несколько лет тому назад выставке пейзажей Куприянова, Крылова и Соколова, перед нами раскрылся бы совсем иной мир — мир удивительной красоты и поэтичности, мир русской природы, издавна одухотворявшей искусство во всех его видах. Искусство без природы задохнулось бы, как и мы с вами задыхаемся, когда надолго бываем оторваны от нее. Природа и искусство так же неотделимы друг от друга, как неотделимы они от человека, и опять мы увидим, как, пронизанные красотой природы и человечностью, смыкаются, взаимопроникают друг в друга живопись и музыка.

Крупнейший советский музыковед, композитор и выдающийся знаток русского искусства академик Асафьев на страницах своей книги, посвященной русской живописи, высказал очень тонкую мысль, что в 80-е гг. XIX в., начиная со знаменитой картины Саврасова «Грачи прилетели» (вы все, вероятно, хорошо знаете эту картину), русские художники ощутили песенность русской природы, а русские композиторы почувствовали пейзажность русской народной песни.

Так началась пора расцвета русской пейзажной живописи, проникнутой стихией русской песенности и русской музыки, напоенной ароматом поэтической русской природы. Левитан и Чайковский — наивысшее выражение этих устремлений русского искусства, теснейшим образом сблизивших музыку с живописью. А если вспомнить, как виделась и слышалась та же русская природа Чехову, то триада искусств — музыка, литература и живопись, — воплощенная в творчестве трех гениев, имена которых я только что назвал, предстанет перед нами как сердечная песнь о неповторимо скромной и целомудренной красоте русской природы.

Удивительный дар был у Левитана: все, что рождалось под его кистью, начинало петь. Поет свою светлую, хотя и печальную песнь его «Золотая осень», нежно звучат тихие переливы монастырских колоколов в «Вечернем звоне», полной радостных сил песней напоена «Весна. Большая вода»...

Неудивительно, что один из лучших знатоков русской живописи Алпатов пишет о картинах Левитана, как о музыке. Вот послушайте: «Тонкие, как свечки, по-девичьи стройные березки выглядят, как те самые березы, которые искони воспевались в русских песнях. Отражение березок в прозрачной воде как бы составляет их продолжение, их отголосок, мелодическое эхо; они растворяются в воде своими корнями, их розовые ветви сливаются с голубизной неба. Кон-

туры этих гнутых березок звучат подобно нежной и грустно-жалобной свирели; из этого хора вырываются отдельные сильные голоса более могучих стволов, всем им противопоставлен высокий ствол сосны и густая зелень ели».

Вы заметили: «воспевались в русских песнях», «отголосок», «мелодическое эхо», «звучат подобно нежной и грустно-жалобной свирели», «из этого хора вырываются отдельные сильные голоса»... Какие музыкальные образы! И как они хорошо, как точно передают душу левитановского пейзажа. (Это о картине «Весна. Большая вода».)

К сожалению, в этом зале, где мы сейчас собрались, нет картин Левитана. Но всмотритесь в пейзажи советских художников, по-своему развивающих его пейзажно-песенные традиции.

Вот чудесный пейзаж В. Мешкова «Золотая осень». Что-то напоем в нем Левитана, и в то же время от Левитана очень далеко. Левитановское золото — это золото среднерусской мягкой, сочной осени. Золото Мешкова — это золото суровой не только осенью, но и летом северной природы Карелии. Но и эта осень поет — вы только всмотритесь и вслушайтесь в эти пластичные линии уходящих вдаль лесов: разве не звучат они как суровые, четкие и спокойные изгибы-переливы протяжной песни-сказа Русского Севера?..

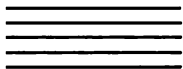
А вот музыка Чайковского. Конечно, и до него звучали в русской музыке страницы, посвященные природе, но никому из русских композиторов не удалось так чутко найти мелодию родного пейзажа, как это удалось Чайковскому. Сперва в Первой симфонии — «Зимние грезы», потом — особенно в фортепианном цикле «Времена года», двенадцать пьес которого, посвященные двенадцати месяцам года, поражают своей невероятной простотой и столь же невероятной внутренней живописностью. Слушая эти пьесы, мы всегда *видим* их!

Сейчас вы услышите две пьесы из этого цикла. Сперва «Осеннюю песню». Кто не знает этой пьесы! Кто не брался за нее, хоть чуть-чуть научившись играть на фортепиано! Печальная, полная нежной меланхолии мелодия. Но только ли в прелестной мелодии неотражимая сила этой пьесы? Думаю, что не только в ней. Вот прислушайтесь сейчас как можно внимательнее к этой музыке. И вы обязательно увидите (да, именно увидите!), как сквозь серые, минорные осенние тучи все время пытается проникнуть мажорный солнечный луч. Вот-вот, кажется, выглянет, но тут же снова скрывается за облаком. Вдруг проглянул в другом месте, в третьем, кажется, наконец пробился, но опять все покрылось грустными серыми тучами... И именно это неосуществимое стремление к солнцу, к светлой мажорной звучности придает особую живописную прелесть и особую человечность этой с виду скромной, но подлинной жемчужине русского искусства. (*Исполнение «Осенней песни» Чайковского.*)

А вот другая пьеса из этого же цикла — «На тройке». Стержень пьесы — светлая, упругая, словно сверкающая на морозном солнце песенная мелодия русского народного склада. Такую песню мог петь ямщик, не спеша готовящий свою тройку в дальний путь. И вот наконец рванулась тройка и понеслась. Беззаботно, весело зазвенели бубенцы, полетел с морозным звоном снег из-под копыт, звонко закрипели полозья, и всю эту звенящую, искрящуюся, сверкающую на морозном солнце веселую кутерьму перекрывает чудесная, полная силы и раздолья русская песня. Какой прекрасный музыкальный пейзаж!.. (*Звучит пьеса «На тройке».*)

Так, *слушая* музыку «Времен года», мы начинаем *видеть* русскую природу, из которой музыка эта родилась, точно так же, как, *всматриваясь* в пейзажи русских художников, мы начинаем *слышать* их песенную душу.

*Беседа
седьмая*



Сила музыки

Когда вы познакомились с мифами античного мира, вероятно, особенно остро запечатлелся в вашей памяти миф об Орфее. Этот миф, рожденный в Древней Греции, рассказывает о замечательном певце и поэте, сила искусства которого была так велика и необычна, что, когда он пел и играл на любимом своем инструменте — кифаре, не только люди заслушивались его, но и дикие звери забывали свой жестокий нрав и вражду к человеку, окружали его и слушали его пение с покорностью и вниманием. Своим волшебным искусством Орфей сдвигал с места каменные глыбы и поворачивал вспять бурные реки. Силой своего искусства он даже воскресил умершую жену свою, прекрасную Эвридику...

А теперь вспомним наш русский древний миф, нашу новгородскую легенду — былинку о Садко. Помните ее? Садко — гуслир и певец. Его искусство, как и искусство Орфея, обладало чудодейственной силой. Под его музыку все подводное царство вместе с морским царем пускалось в такой пляс, что буря поднималась на озере Ильмень, корабли тонуть начинали... Но его искусство умело быть и нежным: от его света, от теплоты, которую оно излучало, холодное сердце морской царевны Волховы стало живым, способным любить, страдать и радоваться...

Вы чувствуете, как схожи эти два мифа? И ведь вот что интересно: сколько лет прошло с их зарождения, а они все живут и живут. Почему же не стареют они, почему не утратили до сих пор своей жизненной силы? Потому что в них заключена мысль, которая и сегодня не потеряла своего смысла, своего значения.

Что же это за мысль? Мысль о том, что искусство способно воздействовать на жизнь, влиять на нее, изменять ее, делать ее лучше, а главное — оказывать свое влияние на человека. Видите, с каких давних пор люди верили в преобразующую силу искусства.

Мы с вами, конечно, знаем, что никакая, даже самая прекрасная, музыка не может не только каменную глыбу, но даже самый маленький камушек сдвинуть с места; не может поднять бурю не только в большом озере, но даже и в маленькой лужице. И тем более музыка никогда не сможет воскресить умершего человека. И все-таки мы говорим: искусство влияет на жизнь.

Что же мы разумеем под этими словами? То, что *искусство влияет на жизнь через человека*. Оно способно поднять человека на героический подвиг, а может родить в нем страх и ужас; оно может вызвать в человеке безудержную радость, а может ввергнуть в пучину тоски и печали; оно способно удесятерить силу человека в труде, а порой лишает его всякой энергии; оно может облагородить его мысли, чувства, поступки, а может сделать их дурными, пошлыми, безнравственными; искусству дана сила украсить нашу жизнь, но оно же способно и изуродовать ее... Все зависит от того, какое это искусство и как мы к нему относимся!

А как удивительно писал о песне из фашистского застенка приговоренный к казни мужественный чешский революционер-антифашист Юлиус Фучик (я не раз упоминал его имя в своих беседах): «Всю свою жизнь я пел песни и не знаю, с какой стати расставаться мне с ними сейчас, перед самым концом, когда жизнь ощущается особенно остро... И мы поем. Поем, когда нам взгрустнется, поем, когда выдается веселый день, песней провожаем товарища, с которым, наверное, никогда не увидимся, песней приветствуем добрые вести о боях на востоке, поем для утешения и поем от радости, как люди поют испокон веков и будут петь, пока останутся людьми. Без песни нет жизни, как нет ее без солнца. А нам песня нужна вдвойне, ибо солнце к нам не показывается...»

Я прочитал вам такой большой отрывок из книги Фучика, которая называется «Репортаж с петлей на шее», прочитал потому, что не знаю лучших слов о песне, о том, как она нужна человеку, как невозможна без песни жизнь человеческая.

Каждый из вас мог бы, конечно, рассказать много интересного о песнях, о том, как песня способна изменить человека, а человек, изменившись, способен изменять мир, в котором он живет. Все вы, ве-

роятно, помните, как Маяковский приравнял песню к оружию, произнес свои знаменитые слова: «...песня и стих — это бомба и знамя». Помните, конечно, и о том, что Юрий Гагарин, впервые в истории человечества облетая земной шар на космическом корабле, напевал песню с очень дорогими для него в эти часы словами: «Родина слышит, Родина знает, где в облаках ее сын пролетает». Песня помогала ему совершать свой великий мирный подвиг, как помогала Фучику совершать его великий подвиг борца-революционера.

А вот еще одно имя, тоже вам, должно быть, хорошо известное, — Микис Теодоракис, греческий музыкант-композитор. Сейчас он трудится, спокойно отдавая себя любимому искусству. А еще несколько лет тому назад жизнь его висела на волоске и могла оборваться так же трагически, как оборвалась жизнь Юлиуса Фучика.

Когда в Греции — солнечной Элладе, создавшей в давние времена светлую, гуманистическую культуру, прекрасное, полное жизни искусство, — произошел фашистский переворот, страну покрыли черные тучи. Лучшие люди Греции встали на защиту своей Родины. В первых рядах борцов-антифашистов был и Микис Теодоракис. Оружием его стали песни, песни, воспевавшие Родину, призывавшие к борьбе за ее Свободу.

Теодоракис был арестован, подвергался в тюрьме чудовищным пыткам. Фашистское командование запретило исполнение его песен так же, как было запрещено ношение оружия, — под угрозой военного трибунала. Вот когда действительно сама жизнь песню приравняла к оружию!

Но оказалось, что на окраине Афин есть маленький кабачок, куда по вечерам собираются любители песен...

Каждый вечер приходит туда старый музыкант с гитарой и поет... Поет песни, которые можно услышать повсюду — по радио, по телевидению, в кино. Песен Теодоракиса он не поет. Он не может, не имеет права их петь. Но слушателей становится все больше, они сидят, слушают и ждут. Чего же ждут эти любители песен, которые только из-за них и приходят сюда?..

Они ждут... И вот каждый вечер наступает минута, когда старый музыкант перестает играть, кладет гитару на колени и замолкает. По выражению его лица, его глаз все сидящие вокруг понимают: он молчит песни Микиса Теодоракиса. И все вместе с ним тоже молчат песни. Микиса Теодоракиса.

Задумайтесь над этим удивительным, невероятным фактом: песни, которые не поют, а которые молчат. И эти беззвучные, молчащие песни объединяют людей одним чувством и одной мыслью. Свобода Родины — вот это чувство и эта мысль. Песня, которую молчат, становится тоже оружием в борьбе!

Сейчас вы услышите три песни Микиса Теодоракиса. Запись этих

песен на пластинку была сделана в Москве в 1966 г. замечательной греческой певицей Марией Фарандури — ей тогда было всего лишь девятнадцать лет.

Первая песня называется «На побережье тайном». Написана она на слова греческого поэта Георгаса Софелеса. Это лирическая песня о том, «с каким вдохновением, с какой любовью мы стали бы жить, если бы могли начать все сначала». Это песня — мечта о счастливой свободной жизни. *(Звучит песня «На побережье тайном».)*

Две следующие песни будут из цикла, который Теодоракис назвал страшным именем фашистского лагеря смерти «Маутхаузен».

Первая из двух песен этого цикла называется «Андонис». Андонис — это мужское имя. В песне поется о том, как узники Маутхаузена должны были по лестнице — они называли ее «лестницей слез» — нести на себе из глубокой шахты большие, тяжелые камни. Если кто-то не выдерживал и падал, шедший сзади должен был взять на себя упавший камень и нести двойной груз...

Мы с вами не знаем греческого языка, но по самой музыке и по ее исполнению без труда поймем содержание этой песни. В ней звучит могучая поступь не одного человека, а целого народа, может быть, даже многих народов. С такой силой справиться нельзя. Это смелый и уверенный вызов врагу! *(Звучит песня «Андонис».)*

Вторая песня цикла Теодоракиса называется «Беглец». Узник, которому чудом удалось бежать из Маутхаузена, поет о жизни, о свободе, о свободном мире. Но светлая песня кончается печально. Беглец предан, пойман и возвращен в лагерь, где его ждет скорая смерть. Вы услышите очень напряженную мелодию — ее поет все та же чудесная Мария Фарандури, и острейшим контрастом к этой мелодии будет звучать необыкновенного света и чистоты музыка — почти Моцарт. *(Звучит песня «Беглец».)*

Сейчас мы знаем, что фашистский режим потерпел поражение, был свергнут греческим народом. И не кажется ли вам, что имя героя мифа, рожденного в Древней Элладе, — певца и музыканта Орфея — перекликается с именем борца за свободу современной Греции — певца и музыканта Микиса Теодоракиса?

Вот что означают слова: «Искусство влияет на жизнь!», «Песня и стих — это бомба и знамя!»...

* * *

До сих пор мы говорили о песне — этой драгоценной области музыкально-поэтического искусства. В известном смысле можно сказать, что с песни начинается и на песню опирается почти вся музыка.

...К музыке повернет сейчас свое течение наша беседа.

Трудно даже представить себе, какое великое множество книг написано о жизни и творчестве Бетховена. И есть среди этих книг со-

всем особая, необычная, которую не найти ни в одном, даже самом подробном, каталоге посвященных ему исследований и жизнеописаний. Книгу эту написал Ромен Роллан. Он известен как великий французский писатель, но далеко не все знают, что он был и крупнейшим музыкантом. В тридцать лет ему была присуждена почетная докторская степень не за литературные произведения, а за музыковедческое исследование по истории французской оперы. Потом он был профессором Парижской консерватории и написал много превосходных книг о музыке, прославивших его как одного из крупнейших музыковедов нашего времени.

«Все сущее есть музыка, — говорил Роллан, — надо только ее слышать». Он слышал музыку во всем — в природе, в человеческой речи, в тончайших движениях человеческой души — и стремился научить людей так же чутко слышать мир, как сам он его слышал.

Особенно любил Роллан музыку сильную, мужественную, способную вызвать в человеке глубокие чувства, большие мысли. И конечно же, первым среди всех композиторов он называл Бетховена. Любовь к Бетховену сопровождала всю его жизнь. Так же как Шекспир в литературе, так и Бетховен в музыке, можно сказать, были его богами, перед которыми он преклонялся. Лучшее, что он написал о музыке, было посвящено Бетховену. В музыке великого композитора он черпал силы, находил опору в трудные минуты жизни. «Бетховен не раз уже поддерживал меня в жизненной борьбе», — говорил Роллан.

Но ему было мало того, что он писал музыковедческие исследования о Бетховене, которые мог прочитать и до конца понять лишь хорошо подготовленный читатель — профессионально образованный музыкант. Он мечтал о том, чтобы каждый человек смог впитать в себя хотя бы частицу этой личности, хотя бы каплю его воли, мужества, устремленности к свету, к радости. Он мечтал подарить людям именно такого Бетховена.

Десять лет работал он над книгой, которую назвал «Жан-Кристоф». Как характерно для Роллана писателя-музыканта: не романом, не эпопеей называет он свое новое произведение, а «четырёхчастной симфонией»! А в образе Жана-Кристофа выведен «Бетховен наших дней». Будучи гением в литературе и обладая поразительной чуткостью музыканта, Роллан наделил своего героя чертами, в которых мы без труда узнаем Бетховена: его безрадостное детство, его нечеловеческую устремленность к своей цели — воспеть музыкой радость победы в борьбе за счастье человечества, не скрывая при этом всех трудностей борьбы.

На первой странице «Жана-Кристофа» стоит посвящение: *«Свободным душам всех наций, которые страдают, борются и побеждают»*. Да ведь последние три слова — самое лаконичное из всех

возможных определений главнейшего в жизни и в творчестве Бетховена: страдания, борьба и победа! Бетховенский дух веет над всей огромной «четырёхчастной симфонией» Роллана «Жан-Кристоф».

Приступая к своей первой книге о Бетховене, Роллан писал: «Рисую его, я рисую... наш век. Нашу мечту. Нас и нашу спутницу с окровавленными ногами — Радость. Не жирную радость отъевшейся у стойла души. Радость испытания, радость труда и борьбы, преодоленного страдания...»

Жан-Кристоф уже в ранние детские годы узнал, что такое страдания, что такое несправедливость окружавших его людей, не способных понять пугающую глубину его гения и необычную чистоту его души. У кого искал Кристоф утешения и поддержки? Кто помогал ему пережить трагическое одиночество своей детской души? Бетховен! Великий Бетховен!

Однажды в исполнении симфонического оркестра услышал Жан-Кристоф бетховенскую увертюру «Кориолан». Он был потрясен этой музыкой, увлечен ее «неукротимой волей». В том же концерте он — шестилетний музыкант выступил с исполнением на фортепиано своих собственных сочинений. Успех был огромный. Присутствовавший на концерте герцог пригласил Кристофа в свою ложу и, назвав его «воскресшим Моцартом», подарил золотые часы.

Но все впечатления этого сказочного дня казались тусклыми, ничемными в сравнении с тем, какое впечатление произвела на мальчика бетховенская музыка. Пусть об этом расскажет вам сам Ромен Роллан:

«Среди ночи он проснулся. Увертюра Бетховена, которую он слышал днем, гремела у него в ушах. Она наполняла всю комнату своим прерывистым дыханием. Кристоф сел в кровати, протер глаза. Во сне это или наяву?.. Нет, это не сон. Он узнавал эту музыку — эти вопли гнева, эти бешеные выкрики, он слышал, как колотится это неукротимое сердце, словно хочет вырваться из груди, как кипит в жилах эта неистовая кровь; в лицо ему хлестал ветер — ураган, который мнет тебя, и крутит, и валит с ног, и вдруг сам падает ниц, побежденный титанической волей. Эта гигантская душа внедрялась в его собственную душу, раздвигая границы его существа, превращая его самого в великана. Он шагал по земному шару. Он был, как гора, и бури бушевали в нем. Бури гнева! Бури страдания!.. О, какая боль!.. Но это ничего! Он чувствовал в себе такую силу!.. Страдать! Пусть! Он готов. Еще! Еще!.. О, как хорошо быть сильным! Как хорошо страдать, когда ты силен...»

Но это же почти слова самого Бетховена: «Судьба, я схвачу тебя за глотку, тебе не удастся меня задушить!» Ведь в этих словах из знаменитого Гейлигенштадтского завещания, когда Бетховен был на грани самоубийства, звучат не только и даже не столько страдания его

измученной души, но прежде всего гигантская сила, которую он в себе чувствовал!..

Можно ли сомневаться в том, что образ Бетховена и образ Жана-Кристофа естественно и логично сплелись в сознании Роллана, как бы различны по содержанию, по стилю, по всей предназначенности своей ни были его книги о Бетховене, обращенные к братьям по искусству, и «четырёхчастная симфония», обращенная к массовому читателю.

Сейчас я мог бы дать вам услышать одно из многочисленных произведений Бетховена, в которых господствует сила борьбы и радость победы, хотя бы ту же увертюру «Кориолан», которая так потрясла Кристофа. Но таких произведений, я уверен, вы слушали немало и, может быть, даже на вопрос о характере музыки Бетховена чаще всего отвечаете однозначно — «героический». Ошибки в таком ответе нет никакой. Героическое начало действительно лежит в основе творчества Бетховена, пронизывает его музыку атмосферой мужественной борьбы.

Но Бетховен знал не только напряжение борьбы и не только радость победы. Он знал горечь утраты, знал и волнения любви, знал и страдания измученной души. Но всегда он оставался самим собой. И скорбь, и страдания в его музыке — это всегда скорбь и страдания сильного человека. Сильного духом человека мы всегда слышим и в мечтах Бетховена, и в его заразительном юморе, и в его сосредоточенных размышлениях о жизни.

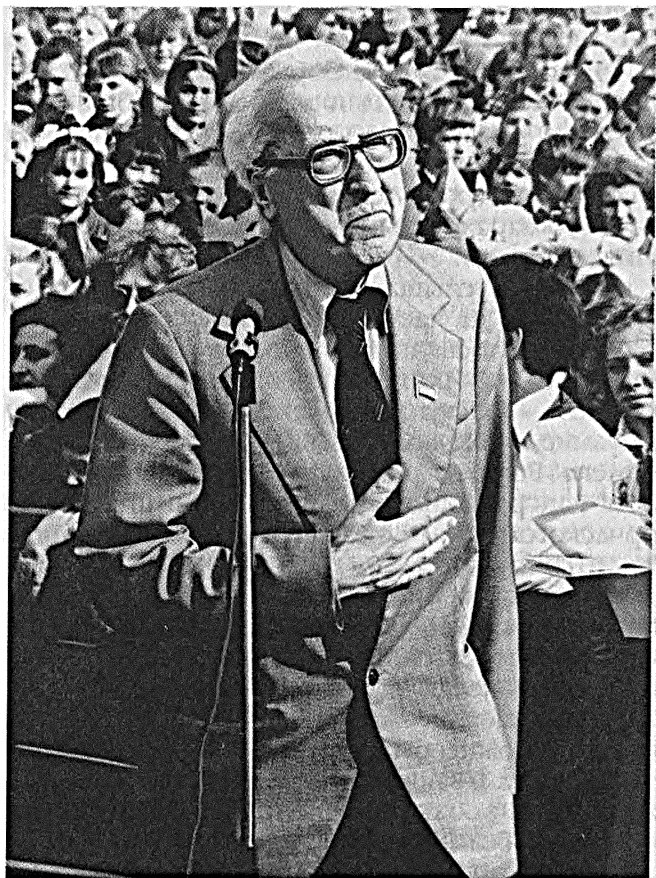
Вот сейчас я и хочу, чтобы вы услышали такого сосредоточенного Бетховена. Я сыграю вам одну из частей Седьмой фортепианной сонаты. Бетховену едва исполнилось двадцать шесть лет, когда он сочинил эту музыку. Это было в ту пору, когда он ощутил впервые признаки страшной болезни — наступление глухоты. Я ничего не буду говорить об этой музыке — вы все услышите и поймете сами. Приведу лишь слова Романа Роллана. Он назвал эту музыку «царственным размышлением над равниной жизни» и услышал в ней «первое проявление творческого гения» Бетховена. (*Исполнение Largo из Седьмой фортепианной сонаты.*)

Вы почувствовали, какое напряжение мысли и вместе с тем какое величественное спокойствие заключено в этой музыке? На такую музыку можно уверенно опереться, она вас никогда не подведет — ни когда вам хорошо, ни когда вам плохо. Такая музыка может помочь человеку по-настоящему.

Какую удивительную книгу можно было бы написать, рассказав в ней хотя бы о некоторых (о всех — невозможно!) страницах жизни людей разных народов, разных эпох, разных профессий, которые любили музыку, не могли жить без нее и которым музыка отвечала взаимностью, помогала так, как ни один друг не смог бы помочь.

Этой удивительной способности помогать людям, влиять на них и тем самым оказывать влияние на их деятельность, а следовательно, и на саму жизнь и была, в сущности, посвящена вся наша сегодняшняя беседа. А завершить ее я хочу еще одним именем и рассказать о том, как музыка способна поднимать человека на подвиг не только на полях сражений, но и в мирной жизни, которая порой наполнена столь же напряженной борьбой. Возьмите хотя бы гуманитарную профессию врача, смысл которой в непрерывной, постоянной борьбе за жизнь человека, за его здоровье.

Я хочу назвать вам имя замечательного нашего хирурга Сергея Сергеевича Юдина. Вот послушайте, что писал он в своей книге «Размышления хирурга»: «...Перед особо трудными операциями я привык у себя в кабинете перелистывать партитуру Шестой симфонии Чайковского». Интересно, правда? Как много заключено в этой корот-



Спасибо!

кой фразе. Прежде всего, мы узнаем, что будущий хирург, очевидно, с юных лет изучал музыку, если он не только полюбил ее, но и научился читать партитуру (т. е. ноты, в которых написана музыка для всех инструментов оркестра), как обыкновенную книгу.

А теперь главное: какая связь между симфонией Чайковского и сложными операциями?... Постарайтесь представить себе, что такое для хирурга операция, операция сложная, да еще особо сложная. Вот хирург в халате, руки в тонких резиновых перчатках, на лице марлевая маска. Он сейчас подойдет к операционному столу, на котором лежит человек. От него зависит, что с этим человеком будет дальше... Будет он жить или его уже нельзя спасти... Удастся ли вернуть ему здоровье или не удастся...

Для чего же нужен хирургу в эту ответственной минуту Чайковский? Ведь не для развлечения же, правда? Очевидно, он мог чем-то помочь ему. Чем же?

Хирургу мало таланта, знаний, хирургического опыта и мастерства. Ему нужна предельная собранность, напряжение всех духовных сил, воли, мужества, всего лучшего, что в нем есть. И вот тут музыка приходит ему на помощь.

А почему Чайковский? Это тоже интересно. Чайковский — композитор, безгранично любивший жизнь, человека, всегда стремившийся к свету. Кто-нибудь из вас слышал оперу Чайковского «Иоланта»? Кто слышал, вероятно, помнит. Эта опера — рассказ о том, как слепая от рождения девушка прозрела и увидела свет солнца. В этой опере Чайковский воплотил мечту, которая пронизывает все его творчество.

И вот музыка, в которой столько любви к жизни, к людям, способна удесятерить силы хирурга, когда он идет к человеку, чтобы спасти ему жизнь.

Сергей Сергеевич Юдин переворачивал страницы Шестой симфонии Чайковского, и мы с вами перевернем сейчас несколько страниц этой прекрасной, человечнейшей музыки. Слушая ее, представьте себя на месте хирурга, у которого до очень сложной операции остались считанные минуты, и подумайте, как вам самим сможет помочь эта музыка, когда и вам в трудную минуту нужно будет бороться с силами. *(Звучит в оркестровой записи вторая тема из первой части Шестой симфонии Чайковского.)*

Слышите, как спокойно все стало, как улеглось волнение, каким сосредоточенным стал человек.

Вот, дорогие ребята, на этом мы и закончим нашу беседу. Будете вспоминать ее, подумайте, какая огромная сила заключена в музыке, какую надежную опору можем мы найти в ней...

Оглавление

Дмитрий Кабалевский 3
Талант, отданный людям 5

Часть 1.

Из опыта и наблюдений 29

Предисловие 30
Глава первая. *Главная задача* 35
Глава вторая. *Чувство аудитории* 53
Глава третья. *Активность аудитории* 69
Глава четвертая. *О темах бесед* 82
Глава пятая. *О типах бесед* 99
Глава шестая. *Беседа на уроках в начальной школе* 115
Глава седьмая. *Как вести рассказ о музыке* 132
Послесловие 153

Часть 2.

Беседы 157

Предисловие 158
Беседа первая. *Как композитор становится композитором* 161
Беседа вторая. *Про «трех китов»* 168
Беседа третья. *Бетховен и Чайковский* 177
Беседа четвертая. *Бетховен* 183
Беседа пятая. *О вальсе* 193
Беседа шестая. *Музыка — живопись — жизнь* 206
Беседа седьмая. *Сила музыки* 215

100-летию со дня рождения
Дмитрия Борисовича Кабалевского,
выдающегося композитора, педагога,
общественного деятеля,
посвящается новый выпуск этой книги.

В ней вы найдете:

- размышления о путях и формах музыкально-эстетического образования и воспитания школьников
- беседы о музыке и музыкантах
- рекомендации по работе с темами программы «Музыка. 1–8 классы», созданной под научным руководством Д.Б. Кабалевского
- краткую биографию Д.Б. Кабалевского
- фотографии из семейного архива Д.Б. Кабалевского, многие из которых публикуются впервые



ISBN 5-09-012484-1

