

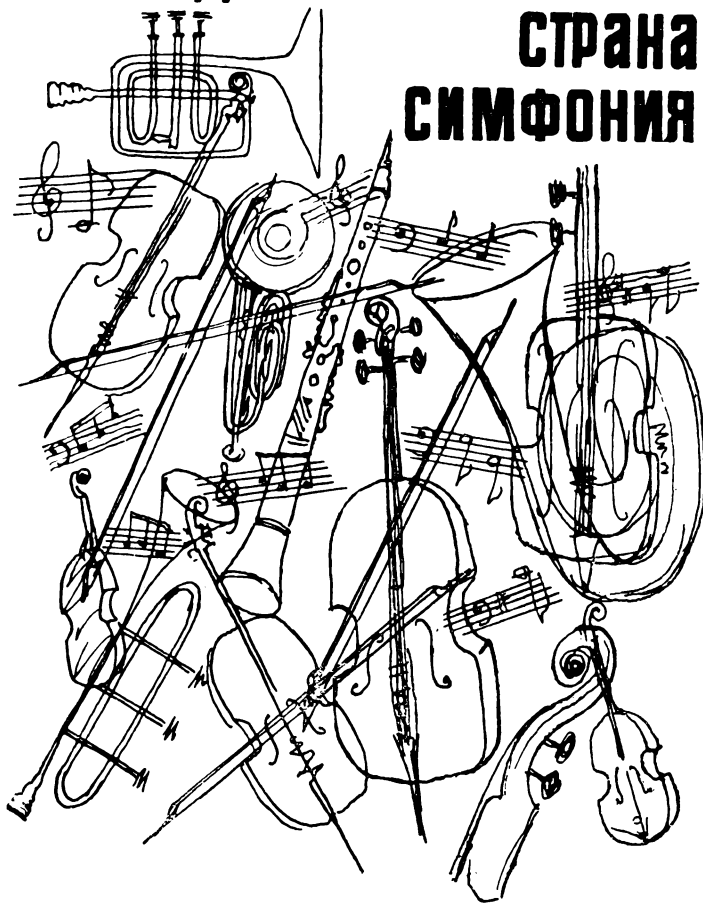
пано
рама

Г. ПОЖИДАЕВ
СТРАНА
СИМФОНΙΑ



Г.ПОЖИДАЕВ

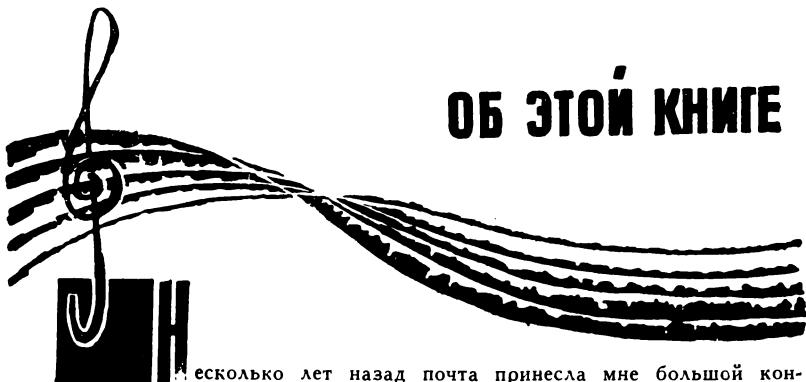
**СТРАНА
СИМФОНΙΑ**



Издательство ЦК ВЛКСМ „Молодая гвардия“. 1968

*Издание второе,
дополненное*

ОБ ЭТОЙ КНИГЕ



Несколько лет назад почта принесла мне большой конверт, в котором, помимо письма, я нашел рукопись под названием «Путешествие в страну Симфонию». Автор — Геннадий Пожидаев — сообщил о себе в высшей степени лаконично и скромно: «Я военный служащий, инженер-капитан, закончил Военно-инженерную академию имени Куйбышева, работаю в Москве. Досуг отдаю музыке». И все.

Геннадию было в то время 28 лет. Позже я узнал, что он воспитанник детского дома, что музыке никогда не учился, если не считать попыток овладеть искусством игры на кларнете, участвуя в детдомовском самостоятельном оркестре. А потом, уже в годы занятий в академии, Пожидаев продолжал самостоятельно изучать музыкальную грамоту, даже пробовал сочинять музыку и читал книги о ней.

От одностороннего пристрастия к легкой музыке Геннадий пришел постепенно к пониманию самых сложных форм музыки серьезной. И больше всего полюбил музыку симфоническую. «Я — рядовой армии любителей серьезной музыки», — так назвал он самого себя.

Очерк, посвященный Шестой (Патетической) симфонии Чайковского, был написан просто, понятно, увлекательно. Автор звал за собой в чудесный мир симфонической музыки, открывшийся ему во всем богатстве, во всем бесконечном разнообразии. Не скрою — очерк этот поразил меня чуть-чуть проникновением в музыку великого русского симфониста, поразил тем, как тонко и точно и во многом по-новому удалось автору раскрыть образный мир гениальной симфонии, проследить развитие ее глубоко гуманистической идеи.

«Путешествие в страну Симфонию» было напечатано в

журнале «Юность» и несколько раз прозвучало по Центральному радиовещанию, сопровождая великолепную новую запись симфонии, сделанную в исполнении оркестра под управлением Евгения Мравинского. Читатели журнала и радиослушатели горячо откликнулись на «Путешествие». Многие из них признавались, что простые слова, которыми написан очерк, помогли им почувствовать и понять в симфонической музыке то, чего они раньше не чувствовали и не понимали.

Успех «Путешествия» окрылил молодого автора, придал ему новые силы, вызвал желание еще глубже погрузиться в мир музыки, работать еще серьезнее и требовательнее. Спустя некоторое время по радио прозвучал его новый очерк — «Пятая симфония Бетховена», в котором содержание гениального бетховенского творения ярко раскрывалось через несколько скупых слов, сказанных о нем в знаменитом «Репортаже с петлей на шее» Юлиуса Фучика.

Все, что написал о музыке Геннадий Пожидаев, представляет особый, необычный интерес. В самом деле, молодой любитель музыки, не получивший специального музыкального образования, то есть не специалист-музыкант в формальном смысле этого слова, так близко подошел к миру музыки, так глубоко проник в этот мир, что не только сам испытывает от симфонической музыки радость и удовлетворение, но и способен умно и увлекательно рассказать о ней другим!

Разве это не яркая примета нового в музыкальной культуре нашей страны? Музыка проникает все глубже в жизнь людей, становится для них такой же внутренней потребностью, какой давно уже стала литература, хорошая книга. И музыка не только в простейших ее формах, таких, как песня, танец или марш, которыми не так давно ограничивался «музыкальный мир» огромного большинства людей, а самые развитые, самые богатые формы музыки, вплоть до оперы, оратории, симфонии — все, что на протяжении долгих лет оставалось уделом сравнительно узкого круга профессионально подготовленных специалистов и просвещенных любителей.

Интерес к музыке как большому и содержательному искусству все отчетливее проявляется в самых различных кругах советских людей, становится, в частности, одним из характерных признаков богатства духовного мира советской молодежи.

Эта книга не похожа ни на одну из книг по музыке, какие мне до сих пор приходилось читать. Ее не поставишь в ряд книг по истории музыки, не отнесешь к книгам музыкально-теоретическим. Это не описание биографий композиторов и не критический разбор отдельных их произведений. Это не трактат по музыкальной эстетике и тем более не беллетристическая книга на музыкальные темы.

Книга Геннадия Пожидаева — живой, умный и увлекательный рассказ о том, как человек полюбил серьезную музыку и научился ее понимать, рассказ, родившийся, в сущности, одновременно с ростом музыкального сознания автора.

Но это и не «автобиографические заметки любителя музыки». Ценность книги Пожидаева в том, что автор, постепенно вслушиваясь в музыку, вникая в литературу о ней, проявил удивительную чуткость к музыке, способность понять самое главное — ее жизненное содержание. А ведь талант пишущего о музыке и заключен прежде всего в умении увидеть реальную жизнь, правдиво запечатленную в произведении искусства, в умении понять музыкальное произведение как частицу этой жизни.

Пожидаев не претендует на музыковедческий разбор произведений, о которых пишет. И тем не менее каждым своим очерком он вносит что-то новое в опыт, накопленный нашим музыковедением. Иной раз это новое поражает удивительным сочетанием смелости и необычайной простоты. Это относится, например, к мыслям Пожидаева о жизненном содержании 3-й части Шестой симфонии Чайковского и его же «Итальянском каприччо», о медленной части Пятой симфонии. Так проникновенно, по-моему, никогда еще не были рассмотрены эти произведения.

Музыкальный опыт самого Геннадия Пожидаева, вся его «музыкальная биография» убедительнейшим образом опровергают распространенный, но абсолютно ложный взгляд, будто серьезную, особенно симфоническую музыку способен понять лишь человек, имеющий специальное музыкальное образование. С каждой страницы, написанной рукой Пожидаева, звучит горячий протест против этого предрассудка. «Не верьте! Настоящая музыка пишется не для специалистов! Она существует для нас с вами, для каждого, кто ее

полюбят! А полюбить должны все!» — именно так можно охарактеризовать основную мысль автора этих очерков. Геннадий Пожидаев делится своими мыслями о музыке, чувствами, рожденными музыкой, так убежденно, с таким подлинно пропагандистским жаром, что не поверить ему, не пойти за ним положительно невозможно!..

Книгу Геннадия Пожидаева по форме в известной мере можно уподобить распространенным в музыке «вариациям», когда изложенная в начале сочинения тема-мелодия претерпевает затем различные видоизменения (варьируется), раскрывается каждый раз с какой-нибудь новой стороны, иногда становясь почти неузнаваемой, но в каждом своем новом облике утверждая основную идею сочинения.

Основная «тема-мелодия» книги Геннадия Пожидаева изложена им, в сущности, уже в первых фразах: «Симфоническую музыку называют царицей музыки. За что же ее так возвеличили? Наверное, не зря». И как вторая грань этой темы: «...Понимание серьезной музыки удел не только профессиональных музыкантов, мир прекрасного доступен каждому...» И вслед за тем возникает ряд разнообразных «вариаций», одновременно как бы разъясняющих эту исходную мысль, утверждающих, доказывающих ее.

Геннадий Пожидаев в немногих словах, но вполне ясно раскрывает свое отношение к волнующей умы молодежи проблеме легкой и серьезной музыки. Отношение это разумное, такое, каким, по моему глубокому убеждению, оно и должно быть у каждого человека: любовь к легкой музыке, потребность в ней так же естественна в человеке, как любовь к шутке и улыбке, потребность в отдыхе, в танце; но тот, кто весь свой музыкальный мир хочет ограничить легкой музыкой, тот безмерно обедняет себя, и такого человека никто никогда не назовет человеком богатого духовного мира, никто никогда не поставит его в пример молодежи.

Вот почему, любя сам и легкую музыку, понимая ее место и роль в духовной жизни человека, Геннадий Пожидаев все же прежде всего стремится увлечь своих сверстников — нашу молодежь — интересом к серьезной музыке.

Соприкоснувшись с миром серьезной музыки, Пожидаев понял и почувствовал, что соприкоснулся с огромным духовным богатством. И он страстно захотел, чтобы это богатство увидело как можно больше людей. Из этого желания и ро-

дился музыкальный писатель Геннадий Пожидаев, если и не сменивший инженер-капитана Пожидаева, то, во всяком случае, ставший рядом с ним.

А мне, человеку, посвятившему музыке всю свою жизнь, хочется от всей души поддержать Геннадия Пожидаева и сказать молодым читателям его книги: «Поверьте, музыка создана для всех. Создана она и для вас. И она принесет вам много, очень много радости. Вам надо только захотеть — и пойти ей навстречу!..»

Дм. Кабалевский

ПУТЕШЕСТВИЕ В СТРАНУ СИМФОНИЮ



Симфоническую музыку называют царицей музыки. За что же ее так возвеличили? Наверное, не зря. Было, однако, время, когда эта истина не казалась мне очевидной. Любя песни, я не любил симфонической музыки. Она представлялась мне однообразной, непонятной и быстро утомляла. Может быть, потому, что раньше я никогда не дослушивал симфоническое произведение до конца, а может, и попадалось не самое интересное.

Я хочу рассказать, как произошел перелом в моем отношении к симфонической музыке.

Это было в 1951 году. Я учился тогда под Москвой, в десятом классе Воскресенской средней школы. Однажды наш классный руководитель Софья Константиновна поручила мне сделать доклад о Чайковском. Готовясь к нему, я читал биографию композитора и здесь впервые встретился с упоминанием о Шестой симфонии. В книге говорилось, что симфония имела программу, которую автор никому не хотел раскрыть. Это запомнилось, хотя и не произвело на меня большого впечатления.

Вскоре я услышал Шестую симфонию по радио. В ней было много хороших мелодий. Понравились яркие контрасты частей. Финал был грустным, третья часть показалась бодрим маршем. Удивил своей необычностью вальс из второй части. Я попробовал мысленно под него танцевать и сразу же сбился. Оказывается, это был не обычный трехдольный вальс, а что-то вроде вальса со сложным пятидольным размером.

Первая часть симфонии обрушилась на меня морем звуков, но внимание задержалось на одном «островке»: волнующей своей теплотой мелодии побочной партии. Что-то роднило этот мотив с песней, а песня была мне близка.

Итак, я, к своей радости, нашел в симфонии и песню, и вальс, и марш, и грустную пьесу — все, что до этого знал и любил в музыке. Но сама симфония, по существу, прошла мимо меня. Образно говоря, это был спектакль, в котором я только познакомился с основными действующими лицами, а самого действия не понял.

Конечно, ни о какой разгадке содержания Шестой симфонии не могло быть и речи. Я не чувствовал внутреннего движения ее музыкальных тем, их непрерывного развития. Просто мне нравились отдельные места симфонии, ради которых я ее и слушал.

Так продолжалось до тех пор, пока я не обратил внимания на то, что полюбившаяся мне мелодия из первой части не так ярко звучит одна, без предшествующей подготовки — тревожных и беспокойных интонаций оркестра, а ее второе появление особенно волнует меня после грозного и мятежного настроения срединной части.

Я почувствовал, что это не случайность, что все здесь связано между собой какой-то мыслью автора. Какой же? Что выражает эта светлая мелодия? Какие силы противостоят ей? За ответом я обратился к Чайковскому, стал читать о нем. Это и было началом дороги, которая повела меня в загадочную страну — Симфонию. К сожалению, у «туриста» за спиной не было никакого багажа. Только одно желание — знать.

Прошло несколько лет. Серьезная музыка заняла большое место в моей жизни. Я привык к общению с ней, как привыкают ходить в театр или на выставки картин. Где-то в глубине души зрели мысли о Шестой симфонии. Стала вырисовываться «программа», которая была неотделима от моего представления о Чайковском. Очень хотелось послушать симфонию на концерте, но никак не удавалось.

И вот наконец я в Большом зале консерватории. Симфония шла во втором отделении концерта.

...Перерыв окончился, и музыканты стали занимать свои места. Быстрой походкой прошел через оркестр дирижер, стал на помост и повернулся лицом к публике.

Зал дружно аплодировал. Дирижер слегка поклонил-

ся Я сидел в пятом ряду партера и хорошо видел лицо дирижера.

Вот он повернулся к оркестру и медленно поднял руки, держа в правой палочку. Оживление среди музыкантов прекратилось, но в зале еще слышался шелест. Руки дирижера медленно опустились. Его бледное лицо было спокойно и сосредоточенно. Он еще раз поднял руки и замер. Зал понял это молчаливое требование внимания и подчинился воле дирижера.

Наступила полная тишина. Она начинала угнетать меня. Слух был напряжен до предела, и мне вдруг показалось, что я что-то слышу. Так бывает, когда видишь за стеклом окна мелкий частый дождь, который невозможно расслышать, и только чрезмерное напряжение слуха рождает иллюзию дождевого шума.

Да, наверное, эта невероятная тишина и есть начало симфонии. В ней как будто заложена глубокая сосредоточенность человека, большое волевое усилие перед нелегким разговором о том, что накопилось в душе. Еще неясно чувство, неосознанная мысль, но уже достигнут высокий нервный накал.

Короткая прелюдия тишины окончилась. Настала пора вступить оркестру. Дирижер сделал маленький шаг правой ногой, подался вперед, поднял левую руку, плавно взмахнул ею — и вслед за этим выплыл первый тихий звук...

Мрачный голос фагота медленно, на низких нотах вывел первую короткую фразу. Через силу, преодолевая какую-то инерцию, выговорил вторую, подняв ее на тон выше, на последней ноте неожиданно и трепетно нарастает волна струнных, подхватывает этот звук и поднимает выше, но удержать не может, все спадает... Молчание. Снова начинает фагот, и опять оркестр пытается вывести его из состояния мрачной замкнутости. Последнюю фразу фагота он поднимает еще выше. Но все-таки она тяжела, и оркестр опять роняет ее. Молчание.

И вот, уже преобразенная, сжатая в две короткие энергичные фразы, та же тема вновь появляется в оркестре и окончательно завладевает им. Звучит она по-новому, остро и взлонованно. Разбужена какая-то большая стихийная сила. Может быть, это та самая мысль, к которой вновь и вновь возвращается человек и не может никак разрешить ее: мысль о неумолимом роке?

Несколько раз повторившись, тема-вопрос беспомощно повисает в воздухе... Напряжение в музыке растет, движение го-

лосов ускоряется. Похоже на то, что человек усилием воли заставляет себя сосредоточиться на этой мысли. Он ищет выхода. Для чего он живет? В чем же смысл жизни? Может быть, вся прожитая жизнь даст ответ?

В моей памяти возник портрет Чайковского. Петр Ильич сидит в кресле в позе глубокой задумчивости, подперев рукой седую голову. О чем он думает?..

Звучание ширится. Наступает момент наивысшего подъема: грозно и страстно всем оркестром поднят трагический вопрос. Но чрезмерное напряжение обессилило мысль. Движение голов замедляется, приходит успокоение. Вот вступили мягкозвучные голоса альтов. Они поднялись высоко-высоко и там замерли... На мгновение стало совершенно тихо.

Дирижер повернулся налево, к первым скрипкам, и, неожиданно улыбнувшись, мягким, просящим движением рук дал вступление.

Точно солнечный луч, пробившийся из-за облаков, оттуда, где замерли в вышине альты, скользнула в зал светлая мелодия. Она покоряла какой-то особой нежностью и теплотой. Наполненная широким, свежим дыханием, она как будто прилетела в зал с полей и лугов родины. Эта мелодия пела о самом хорошем, сокровенном, что есть в человеке. Это не страсть, не любовь. Это воспоминание о лучшей поре жизни — детстве, юности, о надеждах и вере в счастье.

Я вспомнил, что где-то читал о том, как Чайковский в последний год жизни, как раз перед созданием Шестой симфонии, предпринял путешествие во Францию, где в маленьком городке доживала свой век одинокая семидесятилетняя женщина, его первая наставница, гувернантка Фанни Дюрбах. Можно лишь догадываться, как встретила она своего любимца Пьера, уже седого человека, как волновалась, воскрешая в памяти далекие, безоблачные дни его детства и юности.

Позже Чайковский писал своему племяннику о том, как во время странствования, мысленно сочиняя симфонию, он «очень плакал». Не тогда ли под впечатлением этой встречи родилась прекрасная тема счастливой юности, которая, возможно, и послужила толчком к началу работы над симфонией?

...Нежная мелодия сменилась другой, энергичной, оттенившей ее лучезарность, но вот она вновь вернулась, потому что не вернуться не могла. И, затихая, она уходит, оставляя легкую, светлую грусть.

Кларнет своим неярким, чуть сумрачным, одиноким звучанием все более отдаляет ее: вот, как напоминание, звучит только начало мелодии — и все замерло.

И вдруг страшный удар! Неожиданный и ошеломляющий, он сразу разрушает гармонию покоя. За первым следует второй, третий... Падающие, как гром среди ясного неба, ломающие жизнь человека, разбивающие счастье... Голоса инструментов взвихрены и беспорядочны, точно нахмурилось и сразу потемнело небо, задул сильный ветер. Тот же короткий мотив, резкий и острый, завладевает всем: теперь он носитель беды, черный вестник бури.

В басах разбушевавшегося оркестра, изломанная и до неузнаваемости искаженная, гибнет мелодия надежд... Все рушится. Кажется, нет спасения. Появился призрак смерти — тромбоны поют заупокойную молитву. Она тотчас заглушается страстным порывом. В отчаянии все силы брошены против грозного призрака. Он исчез, но и сил осталось мало... Раздаются жалобные вздохи скрипок, словно мольба о пощаде. Но и она смята и отброшена последним решительным наступлением рока. Борьба достигает высшего напряжения...

Еще несколько аккордов — и море скрипок, мятежных, стонущих, и на фоне их захлебывающийся после удара о подводный риф тонет корабль счастья. Трагическими воплями тромбонов звучат изуродованные окончания фраз мелодии счастья: вот все, что осталось от нее... Последние глухие вздохи, и все исчезло. Наступила страшная тишина. В ней крик отчаяния человека, чудом уцелевшего после крушения. Он один среди безбрежного моря. Он погибнет, если потеряет последнее, что у него осталось, — надежду.

И вот вновь вспыхивает могучая мелодия; она дышит свежим ветром с родных берегов, в ней чувствуется возросшая сила и широта. Она непобедима, ибо это сама надежда, за которую до конца будет бороться человек!..

Это видение постепенно угасает. Кларнет задумчиво допевает мелодию.

Неожиданно в тишине проступили мерные и ровные удары, раздались звуки простой и в то же время бесстрастной мелодии. Как будто забили и заиграли стоящие на камине в гостиной Чайковского старинные часы. Не раз, наверное, прерывали они его думы над нотной бумагой. И вот он увековечил их в своей симфонии. И сразу в музыке ожила картина уютной об-

становки гостиной, как резко контрастирующей с внутренними переживаниями ее хозяйина.

И еще эти часы могли напомнить о времени, которое выбелило сединами его голову, но не разрешило всех противоречий и не дало ответа, для чего же живет человек. Одно ясно, что не может он жить без веры в счастье, без борьбы за него, без надежды победить.

Об этом сказала первая часть симфонии.

Дирижер взмахнул палочкой, и теплыми голосами запели виолончели, а над их песней, словно стрекозы над полевыми цветами, засверкало пиццикато вспорхнувших на струны скрипок смычков. Полился легкий, непринужденный и своеобразный, мечтательный и романтический вальс, олицетворение минут того безмятежного счастья, которое посещает человека при встрече с природой, с милыми сердцу людьми.

Но что вдруг сжалось горьким предчувствием сердце? Подстреленной на лету птицей оборвался вальс. Музыка выразила как будто ее предсмертные крики, и вот уже печальными вздохами оплакивает ее оркестр. Не так ли горе, неожиданный и непрощенный гость, прерывает радостное течение жизни? Но раны сердца заживают — иначе оно не сможет биться. В печаль врываются звуки жизни, сначала робко, потом все настойчивей. На фоне горестных интонаций оркестра вновь зарождается вальс...

Я почти все время смотрю на дирижера. Все перевоплощения в музыке — это перевоплощения стоящего перед оркестром человека. Как выразительны его руки!

Руки говорят. Они просят и заставляют, умоляют и требуют, сдерживают и воодушевляют, отвергают или одобряют. Они ведают ритмической стихией музыки и одновременно следят за каждой группой инструментов, выводя вперед одну или другую или собирая могучим взмахом все голоса в единый хор.

Побледневшее лицо дирижера было в эти минуты прекрасно. Он переживал все исполняемое, и это переживание не только сопровождало музыку, но и предвосхищало то, что должно было произойти в последующее мгновение. Это волнение первождения симфонии. Как будто написал ее не Чайковский, а он, дирижер. Даже не написал — пишет!

Среди присутствовавших на концерте преобладала молодежь, много было и пожилых людей, слушавших симфонию, на-

верное, не в первый раз. Сидевшая справа от меня старушка в черном платье с белоснежным узорным воротничком, казалось, дремала, прикрыв рукой глаза. Но в ее фигуре, настороженно выпрямленной, я угадывал напряженное внимание.

Когда начался вальс, молодая пара впереди с облегчением вздохнула, и он взял ее ладонь в свою.

Вальс отзвучал...

И вдруг словно померк свет, в тишину зала ворвались шорохи, быстрые, суетливые и призрачные. Невольно перед глазами возникли странные, фантастические видения. Их очень много. Это царство темных сил. Здесь переполох. Они чем-то встревожены и мечутся в панике. Темные силы слышат приближение кого-то, сотрясаются в такт железным шагам Идущего. Тихо, словно издали, в оркестре появляется короткая тема: марш — необычайно энергичный и острый мотив. Он показывается ненадолго и исчезает без развития. Властвуют шорохи. На фоне их появляется новая маршеобразная тема.

Своим несколько массивным нисходящим движением она как бы подчеркивает неукротимую энергию, заложенную в промелькнувшем коротком мотиве. Темные силы пытаются противопоставить ему свою воинственность. Возникает какой-то фантастический, бесовский марш с писком флейты, такой же призрачный и суетливый, как шорохи. Но он тотчас смолкает.

Шорохи расступаются. Сдержанно, твердо, непреклонно звучит в оркестре марш. Идет Человек...

Зимняя дорога. Ночь. Снег. Метель. Ветер завывает в ветвях деревьев. Идет Человек. Он приближается. Бесы видят, что это одинокий путник, и сразу окружают его со всех сторон, воют и визжат от радости: «Ты наш, мы тебя не выпустим отсюда, засыплем снегом, ты собьешься с дороги и погибнешь!.. Боишься?»

Но Человек идет вперед. Ему бросают в лицо снегом, сбивают с ног, а он поднимается и снова идет вопреки всему.

Борьба нарастает. Кажется, темные силы побеждают, но нет, марш звучит еще энергичней и неукротимей. Человек должен идти вперед!

Дирижер словно врос ногами в помост. Вся его фигура выражала непреклонную волю. Жесты рук были широкими и властными.

Метель унялась, отступили темные силы. Торжественно, во всю мощь меди и струн гремит победный марш — гимн. Последний раскат литавр — и зал разразился аплодисментами.

Да, зал аплодировал вопреки всем правилам, прерывая симфонию перед ее последним словом. Люди поставили бы точку перед финалом, если бы могли это сделать. Они не хотят думать о смерти. Смысл жизни в том, чтобы бороться и идти к совершенству, «вперед и выше», и даже если борьба грозит гибелью человеку, все же она прекрасна!

Дирижер стоял лицом к оркестру и ждал, когда смолкнут аплодисменты. Сейчас он не мог разделять восторгов зала. Я видел в профиль его серьезное лицо и на щеке следы скатившихся капель пота.

Впереди — финал. Он поражает своей необычностью. После триумфального шествия — безмерная печаль. Сколько скорби и страстного отчаяния заключено в этой музыке! Трагическая картина страданий и гибели героя и размышления художника, полные протеста и искренней жалости, — вот основные темы финала.

Начинается он глубокими вздохами — стонами скрипок. Следом за ними, как горестное предчувствие, звучит в оркестре печальная интонация... Разум может понять, но никогда не согласится с чудовищной несправедливостью природы, отнимающей у человека самое дорогое — жизнь.

...Словно в забытии, слышится грустная и светлая мелодия — это с любовью и состраданием склоняется над своим героем автор. Звучание оркестра нарастает, в нем слышен стихийный протест, но опять, возвращая к действительности, вздыхают скрипки, и душа наполняется болью. Истекают последние мгновения, скорбные вздохи становятся все более тяжелыми... Еще один подъем — последняя борьба — и вот угасающая жизнь оборвана: глухой удар тамтама... Слышатся горькие, безутешные рыдания. Мрачный рокот контрабасов в низком регистре переходит в еле слышный шорох, затем наступает мертвая тишина...

Потрясенный пережитым, я вышел на улицу. Небо переливалось вечерними закатными красками. Я подошел к памятнику Чайковскому. В чугунную ограду, полукругом охватившую памятник, были вписаны ноты. И среди них я прочел ту самую мелодию, которая навсегда сдружила меня с Шестой симфонией.



ЧАС, КОГДА РАСКРЫВАЮТСЯ ЛИЛИИ

опечатавшая главу «Путешествие в страну Симфонию», машинистка неожиданно сказала мне:

— А вы знаете, мой брат очень любил эту симфонию Чайковского. Откуда это в нем, не знаю, но он просто не мог жить без симфоний и опер. Когда началась Отечественная война, пошел он, инженер, добровольцем на фронт. А как отбили немца от Москвы, появился однажды в квартире, усталый, заросший, в пропахшем дымом ватнике. И то всего лишь на несколько часов. Что сделаешь за такое время? Побрился, помылся и, что вы думаете, завел пластинку! Шестую симфонию Чайковского! Слушал молча, серьезно. Как сейчас помню, в конце как-то посветлел, хоть такая там грустная музыка! А потом сказал: «Теперь можно идти. Отлегло... Прощай, Аня!» И ушел. Да так мы с ним больше и не встретились...

Слова машинистки взволновали меня. Никто не знает, что искал в Шестой симфонии ее брат, какие чувства владели им при звуках музыки в той короткой передышке между боями. Понимал ли он эту симфонию?

Несомненно, да, потому что любить музыку — значит уже во многом понимать ее.

Что же значит понимать музыку? Что самое главное в ней? «Найдите хорошую мелодию, — сказал Гайдн, — и ваша композиция, какова бы она ни была, будет прекрасной и непременно понравится. Это душа музыки, это жизнь, смысл, сущность композиции...»

Итак, главное — мелодия. А ведь она доступна каждому, как песня. Значит, «душа музыки» может быть понятна всем.

С помощью мелодии, как с компасом в руках, мы и отправимся в путь по неведомой стране Симфонии. Правда, инструментальные мелодии имеют свои особенности, которые отличают их от песенных. Эти мелодии, как правило, более сложны по строению. Но они могут быть также предельно просты и состоять всего из четырех-пяти нот.

Но как же все-таки перейти от мелодии, составляющей основу и песен и симфоний, к пониманию симфонии в целом? Нам поможет сама песня.

Почти все композиторы используют в своих симфониях народные песни. Только без слов. Что же эти, казалось бы, непрощенные гости делают в сложных, серьезных музыкальных произведениях? Часто, проникаясь духом народной песни, композиторы сочиняют свои мелодии, которые трудно отличить от народных. Можно привести очень много примеров. Вспомним хотя бы «Камаринскую» Глинки, его «Арагонскую хоту» или Чайковского, неоднократно использовавшего народные мелодии в своих симфониях и других инструментальных произведениях. Подлинные песни революции звучат в симфонии Шостаковича «1905 год». И все это делается, как говорят сами авторы музыки, во имя лучшего воплощения основной идеи произведения. Ведь симфония — детище песни — произошла от нее.

Каков же был тот главный скачок, что привел к рождению самостоятельного инструментального произведения, прообраза симфонии? Мне кажется, произошло это так. Человек сыграл на инструменте одну за другой две разные мелодии. Каждая из них была просто песней без слов. Но они были разными по характеру. Вслушиваясь и сравнивая их, можно было почувствовать перемену настроения, — будто боролись два чувства. Так родился музыкальный рассказ, основным «действующим лицом» которого было настроение человека.

Человек научился, сопоставляя мелодии, выражать определенную мысль. Со временем появились произведения, состоящие из трех, четырех частей. Потом в каждой части зазвучало по несколько мелодий.

Форма все более усложнялась. В некоторых произведениях одна и та же мелодия звучала сразу в нескольких голосах, но каждый из них вступал с запозданием, и получались сложные сплетения мелодий. Одно из таких построений называли фугой.

В других произведениях, которые называли вариациями, композиторы видоизменяли одну и ту же мелодию десятки раз...

И все эти элементы — противопоставление мелодий, разнообразное гармоническое их изложение, исполнение на различных инструментах и многое другое — органически вошли в симфонию, сделав ее поистине царицей музыки.

Музыкальное произведение — это своеобразное здание, которое оркестр и дирижер возводят на ваших глазах. А потом оно исчезает, и перед вашим внутренним взором остается только его общий архитектурный облик, его стройные пропорции. Правда, такое видение музыкального произведения в целом — это высшая форма восприятия музыки. Надо сказать, что, конечно, не всегда и не у всех слушателей появляется желание разобратся во всех закономерностях построения музыкальных произведений. И это совсем не обязательно.

«Если ты хочешь наслаждаться искусством, — говорил Карл Маркс, — то ты должен быть художественно образованным человеком».

Что значит быть художественно образованным человеком? Если говорить о музыке, то, мне кажется, это значит не только обладать определенными знаниями в теории, но и уметь слушать музыкальные произведения.

Иногда, чтобы оценить подлинную красоту музыкального произведения, нужно быть не только внимательным, но и настойчивым — послушать его не один раз. Есть интересное высказывание Гёте: «Часто со мной случается, что сразу я не получаю никакого удовольствия от произведения искусства, потому что оно для меня слишком велико. Но затем я стараюсь определить его достоинства, и всегда мне удается сделать несколько приятных открытий; я нахожу новые черты в художественном произведении и новые качества в самом себе».

Симфоническую музыку недаром называют серьезной. Она и в самом деле сложна. Надо проявить большое терпение, чтобы познать основные законы ее развития. Не зная их, трудно себе представить содержание больших музыкальных произведений. Это знание нужно как воздух тем, кто любит слушать серьезную музыку и хочет в ней разобратся. Ведь удовольствие от катания на коньках получаешь тогда, когда научишься держаться на них так, чтобы не дрожали от напряжения ноги

и коньки не разъезжались в разные стороны... Так примерно и здесь.

Но можно ли, не будучи музыкантом и не имея музыкального образования, глубоко и правильно понимать музыку, чувствовать ее истинное значение для человека?

Для многих любителей музыки этот вопрос давно решен положительно. И не случайно некоторые из них даже возражают против слов «понимание музыки». Почему-то укоренилось мнение, что понимание серьезной музыки — это удел одних только музыкантов. Но и среди любителей есть люди, глубоко чувствующие музыку и считающие, что понимают ее. И они не принимают выражения «понимать музыку» потому, что видят за ним прежде всего требование иметь специальные знания. Но, конечно, это крайность.

Если мы, чувствуя музыку, любя ее (первейшее и необходимое условие!), пойдем дальше — к познанию формы произведений, законов композиции, — то это во многом облегчит каждому любителю восприятие и понимание музыки. В этом отношении я даже завидую музыкантам, которые слушают музыку, как простые любители, и в то же время прекрасно понимают и одним взглядом охватывают форму произведения, ясно видят пропорции, самую его архитектуру. Поэтому не надо себя обеднять, принижать значение знаний.

И конечно же, любя музыку, мы ее понимаем. Понимать музыку, по выражению А. Луначарского, — это значит «много переживать, внимая ей, хотя переживать, быть может, и не совсем то, что переживал композитор, так как язык музыки не отличается полной определенностью».

Бывает, что с первой же встречи с музыкальным произведением у нас остается от него неизгладимое впечатление. И все-таки не всегда оно с первого раза потрясает нас. Здесь я хочу коснуться одного из самых главных условий необыкновенного воздействия музыки — особой нашей настроенности к ее восприятию.

Помню, какое сильное впечатление произвела на меня первая встреча с Пятой симфонией Чайковского. Это было лет десять назад. Я приехал в Ленинград на время зимних студенческих каникул и однажды взял билет в кинотеатр «Великан». До начала сеанса было еще более часа, и я пошел бродить по

скверу, но вскоре замерз и вернулся к кинотеатру. Огромное его фойе выглядело как концертный зал, и я почти не удивился, когда объявили, что выступит симфонический оркестр, который исполнит вторую часть Пятой симфонии Чайковского.

...Оркестр начал тихо и убаюкивающе, как будто вздыхая. Я стал рассматривать музыкантов. Вот один из них — в середине второго ряда — немолодой, с черными, коротко подстриженными волосами, чуть откинулся назад от пюпитра, приподнял блестящий медный инструмент («скрученный в бараний рог», — почему-то подумалось мне), и раздался робкий, дрожащий звук, похожий на человеческий голос. Оркестр отошел на задний план, создав тихо звучащий фон.

Дирижер и зал, казалось, затаив дыхание смотрели на валторну. Она пела печальную, задумчивую мелодию, очень простую и нежную. Прелесть ее сразу же покорила меня. Ласковый голос валторны не мог не тронуть. Она словно жаловалась на что-то и просила участия. Это была настоящая песня, но только без слов, и вот эту песню я понимал.

Чуть стихла она, навстречу из оркестра поднялась другая песня, но в этой уже чувствовалась радость, какое-то утреннее, рассветное настроение. Это было похоже на робкое ответное признание, вызванное песней валторны. Оно еще не яркое, цвета ранней зари, но обещает солнце... И вот уже смело, без тени неуверенности, вновь появляется в оркестре тема валторны, подхваченная всеми инструментами.

Вызвав неожиданное робкое признание, она уже радостно требует полного откровения. И это откровение следует — ласково, нежно и широко; как раскрытые объятия, звучит мелодия песни...

Кто хоть раз мечтал в юности об ответном чувстве, тот поймет смутно зародившуюся тогда в моем воображении аналогию, которая впоследствии развилась до ясно видимой сцены диалога влюбленных — Ромео и Джульетты.

К сожалению, далеко не всегда бывают так удачны первые встречи с большой музыкой: многие люди и по сей день при звуках сонаты или симфонии выключают радио. И никакие уговоры не помогают. Иногда можно было бы просто брать таких людей за руку и вести на концерт. Впрочем, гарантировать успех в таком случае нельзя... Но зато, если момент был выбран удачно, если душа уже была настроена на «волну большой музыки», то происходит неожиданное. Открывается ранее неизведанная в

музыке поэзия высоких мыслей и чувств. Душа человека, как лилия навстречу утреннему солнцу, раскрывается навстречу музыке.

Солнце большой музыки вливает свою энергию в самые высокие движения нашей души. Не случайно же Бетховен сказал, что «музыка — это откровение более высокое, чем мудрость и философия».

Говорят, что каждое музыкальное произведение рождается два раза: первый раз, когда его создает композитор и записывает в виде нотных знаков, и второй раз, когда его исполняют музыканты. И у каждого исполнителя одно и то же произведение будет звучать по-разному. В нем отразятся темперамент и творческая индивидуальность не только автора, но и самого исполнителя. И может быть, иной автор удивился бы, услышав свое произведение в интерпретации выдающегося исполнителя.

Бывает и так, что великий композитор одновременно и гениальный исполнитель-виртуоз. Казалось бы, когда он сам исполняет свое произведение — содержание исчерпано, лучше толковать нельзя. Но вот что рассказал в книге «Музыка для всех нас» знаменитый американский дирижер Леопольд Стоковский. Он прослушал запись соль-минорного этюда Рахманинова в блестящем авторском исполнении и следом за тем — запись этого произведения в исполнении Владимира Горовица. Другая интерпретация оказалась тоже интересной, убедительной. Л. Стоковский пишет: «Педант сказал бы, что Рахманинов как композитор наверняка точно знает, как надо исполнять свою музыку, что другой пианист, сыгравший его произведение по-своему, допускает произвол. Но истинный артист знает, что в области искусства нет ни пределов, ни канонов и что одно и то же произведение может быть исполнено совершенно по-разному».

Любое музыкальное произведение с полным правом может быть истолковано и слушателем, так сказать, «исполнено словом». И в связи с этим, мне кажется, можно сделать одно дополнение: каждое произведение рождается еще и в третий раз — в сердце и душе слушателя в процессе восприятия музыки.

Музыка говорит нам о жизни, отвечая каким-то нашим собственным жизненным впечатлениям.

В одной из школ педагоги, любящие музыку, провели такой эксперимент. На следующий после концерта день школьникам было предложено написать небольшое сочинение на тему

о том, какое впечатление произвела на них Первая симфония Калинникова. И почти все написали, что увидели в музыке картины родной русской природы.

Бывает и так, что картина природы, наблюдаемая человеком, вдруг помогает ему оценить впервые красоту звучащей в этот момент музыки. Вот как описывает свое «открытие» музыки один из многочисленных ее почитателей, А. Купреев:

«Было это лет семь назад, когда я еще ходил в школу. Очень редко приходилось слушать серьезную музыку, которая, как мне тогда казалось, просто портит людям нервы и только попусту тратится на нее время. Но однажды утром, проснувшись, я услышал звуки музыки. Было рано, только начинало всходить солнце, и я стал неожиданно для себя приходить к выводу: как удивительно и точно отражается природа, ее красота в мелодии. И когда окончилась мелодия, я еще долго не мог оторваться от картины природы. И мне показалось, что слух продолжает улавливать прекрасные звуки и что сама прелесть пробуждающегося дня является продолжением мелодии. Так впервые я ощутил прекрасное в музыке, почувствовал, что она неразрывно связана с природой, с настроением людей. И сейчас, слушая это же произведение Листа, я всегда замираю».

Большая музыка способна передать любое состояние человеческого духа. Близки ей и образы суровые, военные. Один офицер — любитель музыки — рассказывал, что «Эгмонт» Бетховена воскрешает в нем воспоминания о годах Великой Отечественной войны и этим дорог ему. Слушая «Эгмонта», он будто заново переживает все связанное с поражениями и победами на фронте, с потерей близких людей, с радостью освобождения пленников.

Вообще, мне кажется, ни один композитор не стал бы претендовать на то, чтобы его творения понимали точно так, как он сам. Иначе Чайковский не скрывал бы программу своей Шестой симфонии, которая, по его признанию, легла в основу этого произведения.

Мне хочется сказать несколько слов о тех музыкальных произведениях, содержание которых — с помощью специальных программ или отдельных высказываний — объяснили нам авторы музыки. Известно, например, что Лист в качестве программы своей симфонической поэмы «Прелюды» использовал

стихотворение в прозе Ламартина. Чайковский написал развернутую литературную программу своей Четвертой симфонии. Таких примеров можно привести немало.

Иногда достаточно и одной фразы, чтобы точно направить внимание слушателя на то, что хотел выразить в произведении композитор. Возьмем, к примеру, фортепьянную пьесу Чайковского «На тройке» из цикла «Времена года». Само название подсказывает воображению картину русской зимы и мчащейся по зимней дороге тройки. И действительно, в задушевной мелодии этой пьесы как будто слышишь песню ямщика, видишь одинокую тройку, летящую в белом безмолвии полей. Но вот музыка изменилась, стала живей, звонче зазвенели колокольчики под дугой (это средняя часть пьесы). И повеселело на душе: кажется, что тройка въехала в большое село. Вот оно осталось позади, и опять широкий простор полей, и снова поет ямщик свою песню.

Чайковский предпослал этой пьесе эпиграф, взятый из стихотворения Некрасова:

Не гляди же с тоской на дорогу,
И за тройкой вослед не спеши,
И тоскливую в сердце тревогу
Поскорей навсегда заглуши!

Эти слова дают новый толчок воображению, помогают найти в музыке еще один образ, образ удалого проезжего корнета, о котором говорит в стихотворении Некрасов.

Для более полного, глубокого понимания музыкального произведения важно знать многое: биографию композитора, эпоху, в которую он жил, время написания той или иной вещи и т. д.

Например, особенно хорошо чувствуешь прелесть испанской музыки и удивительно теплое отношение к ней Глинки, слушая «Арагонскую хоту» и «Ночь в Мадриде» после того, как прочитаешь в его «Записках» о посещении Испании.

Существует много различных толкований одних и тех же музыкальных произведений, и каждая новая эпоха вносит поправку в уже, казалось бы, утвердившееся мнение о некоторых из них. Но главное содержание, зерно музыки остается в веках. Оно теснейшим образом связано с определенной исторической эпохой, с жизнью автора. Можно углублять наше понимание отдельных музыкальных произведений, но поколебать главное трудно.



ВОСХОЖДЕНИЕ В МУЗЫКУ

К сожалению, я не альпинист, но мне кажется, что восхождение на вершины гор родственно по духу восприятию серьезной музыки. Тут возможна самая широкая аналогия.

Давайте же с помощью этой аналогии проследим, какими путями восходим мы в большую музыку.

Пусть однажды вам в голову пришла счастливая мысль — посвятить свой отпуск лазанию по горам. Вы послушали своего товарища, уже искушенного альпиниста, и поехали вместе с ним в альпинистский лагерь на Кавказ.

К вам прикрепляют инструктора, дают специальное снаряжение, учат, как им пользоваться. Обвязавшись веревкой, в паре со своим товарищем, с рюкзаком за плечами и альпенштоком в руках, с камня на камень, с уступа на уступ вы поднимаетесь в гору. Через час вы уже на вершине. С непривычки вы устали, один ботинок почему-то натер ногу. Но вы забываете все и с новым, неизвестным ранее чувством оглядываетесь по сторонам. Вернее, тут смешаны два чувства: радость покорения высоты и наслаждение красотой, открывшейся перед вашим взором.

В концертном же зале весь «инструктаж» заменяет коротенькая программа, где указаны исполнители и кратко изложено содержание симфонии. Пусть это будет, к примеру, Пятая симфония Бетховена. Правда, название вам пока ничего не говорит о самой симфонии, так как вы ее не знаете, не слышали.

Прежний ваш музыкальный опыт ограничивался небольшими затруднениями при запоминании песен, и это не казалось вам сложным, так же как движение в ритме музыки во время танца. Пока ваш опыт в музыке далек от восхождения на вершину.

И вот — первое восхождение.

Каждый человек воспринимает музыку по-своему (хотя широта индивидуального восприятия, безусловно, ограничена рамками объективного содержания музыкального образа). Эта истина стара и существует с тех пор, как родилась музыка. Но многое в нашем восприятии может и совпадать. Попробую представить себе, что вы чувствуете, впервые слушая Пятую симфонию Бетховена.

Вот раздалась первые мощные, в унисон, звуки оркестра и полились беспокойные энергичные голоса инструментов. Это сразу привлекает ваше внимание к музыке, и вы начинаете невольно следить за ней. Ставшие уже знакомыми четыре мощных звука время от времени появляются в симфонии и поддерживают ваше внимание. Но вот внимание ослабевает, и вы выпадаете из потока музыки.

Вы смотрите по сторонам. Ваш сосед сосредоточенно слушает, он поглощен музыкой. Вы немного смущены этим обстоятельством и подумываете, что причиной всему, по-видимому, ваша полная музыкальная бездарность. Восхождение было неудачным, «скала» оказалась слишком крутой. Вы не выдержали напряжения, но все же почувствовали красоту звучания огромного оркестра.

А музыка продолжает звучать, и поток звуков мало-помалу вновь захватывает вас... Неожиданно музыка обрывается. Закончилась первая часть симфонии.

Началась вторая часть. Полилась спокойная, величественная мелодия. Это совсем другое дело! Вы покорены ее ясностью, простотой и слушаете с большим удовольствием. Вот ее сменяет другая — гордая, призывная, трубная. Она оттеняет безмятежность первой мелодии. И в бессознательном сравнении вы чувствуете какую-то новую красоту, новое качество.

Ваше восхождение, то есть связанное восприятие стихии звуков, организованной композитором, — продолжается. Вы слушаете с интересом, с напряженным вниманием. И начинаете смутно чувствовать привлекательность этого занятия — вслушивания в музыку. Но вас опятьхватило ненадолго, вы устали

следить за звуками, потеряли с музыкой контакт. Сказалось неумение слушать. Музыка льется мимо, и вы ее почти не замечаете.

Незаметно подступает финал симфонии. Он обрушивается грандиозной маршеобразной поступью. И вы неожиданно для себя будто встrepенулись, легко поднимаетесь на ноги и лезете, лезете выше в гору, смело и уверенно цепляясь за уступы. Вас охватывает радость... Одна маршевая мелодия сменяет другую, одна красивей другой. И вот в изнеможении вы падаете на камни. До вершины еще далеко, ее закрыли облака, но вы чувствуете, что здесь уже легче дышится и силы быстро возвращаются к вам... Симфония окончена. Вы оглядываете ряды слушателей. Нет ни одного равнодушного: улыбающиеся или молчаливые, но светлые лица.

Вы тоже пережили несколько волнующих мгновений, когда наслаждались музыкой, ее движением, контрастами, энергией, то есть самой ее жизнью. Вы уловили в ней, хотя и очень смутно, какую-то мысль, открыли самую возможность следить за этой мыслью, за процессом ее рождения, становления, развития. «Музыка овладевает нашими чувствами прежде, чем ее постигает разум», — писал Ромен Роллан.

Такое состояние не приходит само. Напряженное вслушивание в музыку — путь в гору, часто очень нелегкий, но с каждым шагом открывающий новые горизонты. И нервная усталость от музыки прекрасна, как у спортсмена усталость мышц. Недаром говорят, что усталость мышц — это их радость.

Теперь вы будете стремиться к вершинам. Вы почувствовали, что это прекрасно.

Но что такое в музыке вершина? Одно и то же произведение для разных людей будет разной «высоты», и для одного и того же человека «высота» будет меняться от каждого нового прослушивания.

Мы подошли к самому главному: нужно прежде всего слушать музыку, как можно больше слушать!

В великих произведениях искусства до «вершины» всегда несколько шагов, потому что нет предела совершенству как в создании произведений искусства, так и в понимании их. Скажем больше: каждая эпоха продолжает «восхождение» в искусство и поднимается до таких вершин, о которых предыдущие поколения могли только смутно догадываться.

Можно ли исчерпать до конца свои впечатления от восприятия подлинного произведения искусства? Пожалуй, нет. Вот что пишет о Пятой симфонии Бетховена Леопольд Стоковский:

«Для меня... Пятая симфония Бетховена постоянно растет и развивается. Она мне напоминает гигантское дерево секвойей, разрастающееся с каждым столетием все более и более».

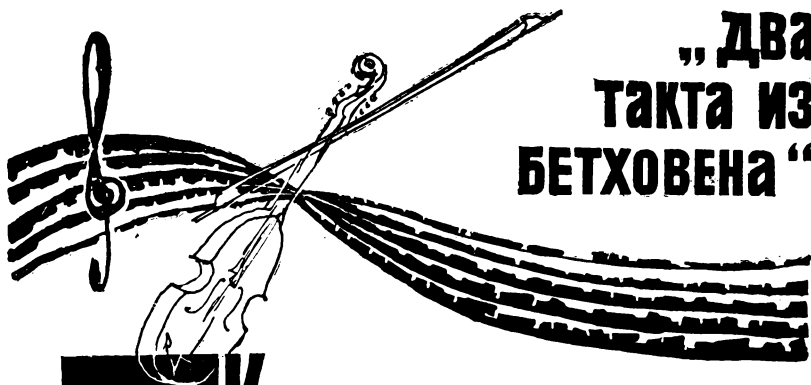
Так же точно «разрастаются» в нашем понимании лучшие произведения литературы и живописи.

Можно сказать так: музыка дает человеку ровно столько, сколько он может у нее взять. Или, как сказал Стоковский, «сама музыка вызовет в нас те чувства, на которые мы способны». А мы часто не знаем, на какие чувства мы способны. В известном смысле можно сказать, что музыка открывает человеку его самого.

Одно из замечательных признаний мы встречаем у Ромена Роллана. О своем любимом композиторе Бетховене, изучению творчества которого он посвятил много лет, он пишет:

«Бетховен учит прямоте и искренности. Я большому научился у него, чем у всех учителей моего времени. Всем, что есть лучшего во мне, я обязан Бетховену. Думаю, что множество скромных людей во всех странах, как и я, обязаны ему тем, что сохранили прозрачными родники своей жизни и неустанное стремление к свету и чистому воздуху горных вершин».

„ Два Такта из БЕТХОВЕНА “



Когда я думаю о Пятой симфонии Бетховена и стараюсь разобраться в чувствах и мыслях, которые она у меня вызывает, не могу не вспомнить книгу, где об этой симфонии сказано всего лишь несколько слов, но очень важных, определяющих ее истинное значение для людей. Это книга Юлиуса Фучика «Репортаж 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 камеры: оттуда выстукивают два такта из Бетховена, сегодня торжественнее, настойчивее, чем обычно, и стена передает их тоже в ином, необычном тоне».

Мне кажется, и я слышу глухие удары в стену и мощные звуки оркестра, которые стоят за ними. Люди, попавшие в лапы фашистов, поддерживали в себе и других дух мужества и силы для борьбы каждодневным напоминанием двух первых тактов из Пятой симфонии Бетховена.

«Бетховен здесь — не позади, а впереди. В дни испытаний он всегда находился подле нас», — писал Ромен Роллан в тяжелое время гитлеровской оккупации Франции.

Какой же силой выражения надо обладать композитору, чтобы главная мысль произведения была настолько рельефна и ясна!

Правда, в эпоху, когда жил Бетховен, не все понимали истинный смысл его творений. «Не приходится ли сожалеть, например, о том, — писал Лист, — что Бетховен, чьи произведения так трудны для понимания, чьи замыслы вызывают так много разногласий, что он не указал, хотя бы вкратце, сокровенную мысль некоторых своих великих произведений и основные черты развития этой мысли?»

Но это кажется нам сейчас не столь обязательным. С высоты веков становятся более ясными великие идеи, заложенные композитором в свои творения. Доказательства? Бессмертная жизнь Пятой симфонии. В минуты тяжелых испытаний она вернейший, надежнейший друг и союзник человека-борца. Послушайте ее!

«Так судьба стучится в дверь», — сказал о первых тактах симфонии Бетховен. Эти удары мощны, как удары грома, и сразу вас со всех сторон обступает гроза.

Черное от туч небо, ослепительные вспышки молний, вихри ветра. Так приходит несчастье, обрушивается сразу, неожиданно и жестоко... Но есть другая сила — человеческая. Нежность, сочувствие человеку и одновременно упорное сопротивление. Мрачной теме противостоит теплая, ясная мелодия. Ее поют скрипки...

Снова удары. Тема судьбы страшна. Даже великий Гёте поразился, услышав первую часть Пятой симфонии: «Это грандиозно, противно разуму, кажется, вот-вот дом обвалится».

Беспощадно и зло проявляет себя грозная тема... Не об этой ли части симфонии сказал Шуман: «Сколько ни слушаешь ее, она всякий раз непременно потрясает своей могучей силой, подобно тем явлениям природы, которые, сколь бы часто ни повторялись, всегда наполняют нас чувством ужаса и изумления».

Несчастья, выпадающие на долю человека, бывают не менее грандиозны, чем явления природы, ибо каждый человек — это целый мир, и трудно себе представить глубину потрясений человеческой души. Нарастает стихия струнных. Еще удары, но где же ответ? Вместо него как будто раздаются стоны... Неужели угасло сопротивление? Но вот дрогнула и темная сила. Вместо ожидаемого удара — жалобная мелодия гобоя. Уж не сдалась ли судьба? Если еще нет, то она потрясена упорством человека!

Когда первый приступ глухоты обрушился на Бетховена, он сказал: «Я схвачу судьбу за горло, но не отступлю».

Обычно содержание Пятой симфонии определяют так: «От тьмы к свету, через борьбу — к победе». С чем же боролся Бетховен? Пытаюсь найти ответ в самой симфонии. И чудится мне, что раскрывается она передо мной картинами жизни и борьбы Бетховена со всеми препятствиями судьбы...

Прекрасная, спокойно-величественная мелодия. Так начинается вторая часть симфонии. Мне кажется, я вижу дубраву, высоко над головой застыли недвижно кроны деревьев, сквозь которые синее небо. Гордая тишина могучей природы... Бетховен всегда стремился в деревню. Там, вдали от людей, забывался его тяжелый недуг — глухота. Там отдыхал он душой, творил.

...А что за мелодия появилась на смену первой? Какую мысль вынашивает человек, один, в тиши лесов, вдали от жизненных волнений?.. Фанфары! О, эта мелодия не обманет, в ней слышны ритм и дыхание «Марсельезы».

«Люби свободу больше жизни», — эти слова принадлежат Бетховену. Вот о чем его думы. Личная жизнь не удалась, и он горько признается в письме к другу: «Для тебя, бедный Бетховен, нет счастья во внешнем мире». Но выход есть... «Надо, чтобы ты создал его в себе самом, только лишь в мире идей найдешь ты друга».

Опять вспоминается «Марсельеза». Вот они: идеи свободы и справедливости. Свое несчастье велико. А народ? На него, кроме бремени монархии, ложится бремя вражеского нашествия. Тень Наполеона над Европой... Вена, где живет Бетховен, в руках французов...

То ли подул ветер — и заколыхались ветви деревьев, то ли быстрее стала походка человека, полного решимости. Одна вариация сменяет другую. Музыка еще более наполняется энергией. Мужает мысль человека. Вот уже весь оркестр мощными ударами поддерживает мелодию.

Быть может, Бетховен вспоминает годы юности, горячие митинги студентов, приветствующих известие о революции во Франции, взятие Бастилии. Опять фанфары. Смысл их ясен. Сомнений нет. Общие идеи свободы и справедливости стали его идеями. Поэт был гражданином. Иначе, пожалуй, не скажешь.

Вот что взял Юлиус Фучик от симфонии Бетховена. Боль собственных ран оказалась слабее боли за судьбу товарищей, всего народа... Решимость созрела. Как изменилась первоначальная мелодия! Она теперь не мягка и мечтательна — в ней решительность и определенность марша.

...Вечереет. Солнце спряталось за лес. Пора возвращаться домой. Я вижу Бетховена, задумчивого, сосредоточенного, идущего быстрой походкой через поле к деревне. Завтра его смелые мысли лягут на нотную бумагу, и люди узнают, что мир еще очень молод, потому что у него есть будущее. Об этом Бетховен расскажет в финале симфонии. А сейчас предстоит еще одна, последняя схватка.

Облачко ли набежало на солнце или грусть подкралась к сердцу, слегка сжала его и отпустила? Это длится недолго. И вот трубят валторны, их клич подхватывает весь оркестр. Торжественно и грозно, дерзко и беспощадно объявлен бой судьбе. Недаром этот короткий мотив напоминает тему судьбы: совершенно ясно, кому брошен вызов. Снова сомнения... Как будто мысль мелькнула в голове у бойца: «Что ждет впереди?» Но опять звучит призыв.

Когда решимость велика и все предельно ясно, когда собраны все силы и развеяны остатки сомнений, начинается схватка. Она коротка. Вот зазвучали, перебивая друг друга, возбужденные голоса инструментов: контрабасы, виолончели, альты, скрипки...

Наступило затишье. Мне кажется, я вижу поле боя. Раненые бойцы поднимают головы и смотрят вперед, в ту сторону, куда ушло сражение: «Что же там, как наши дела?» Некоторые из них так и не узнают исхода битвы...

И опять перед моими глазами образ Юлиуса Фучика и его последнее письмо к родным за неделю до казни. «Верьте мне: то, что произошло, ничуть не лишило меня радости, она живет во мне и ежедневно проявляется мотивом из Бетховена. Человек не становится меньше от того, что ему отрубят голову».

И вот пришла она, долгожданная победа. Из глубокой тишины, нарастая мощным валом, неожиданно обрушивается на нас финальный марш... Да, это картина массового торжества, «грандиозного народного революционного праздника». Кажется, слышишь в этом марше гул толпы и медь военных оркестров. Но есть здесь и другое — мечта. Могучая мечта человека о радости. Ни капли радости не получил Бетховен от

судьбы, и вот в музыке он создал ее для себя и для людей. Он обещает каждому человеку счастье побед и свершений, надо только быть мужественным до конца. Он славит сильных духом.

Один за другим проходят перед вашим восхищенным взором могучие и прекрасные марши. Первый — символ народного праздника. За ним другой, гордый, в нем слава героям. Его сменяет бодрая, полная молодой энергии мелодия... Пост душа, купается в лучах радости... Но что это? Опять тема судьбы? Да, это напоминание о том, что за счастье надо бороться. И снова мне слышится голос Фучика: «Люди! Я любил вас. Будьте бдительны!..»

...Опять марши, опять взор прикован к улицам и площадям, где бушует прибой праздника... Не здесь ли начало грандиозного моста, который в будущем соединит финалы Пятой и Девятой симфоний Бетховена, когда площади Пятой заговорят, наконец, живыми голосами людей в Девятой симфонии, в мощном хоре: «Обнимитесь, миллионы»?

ДНЕВНИК МУЗЫКАНТА



Итальянское каприччио» Петра Ильича Чайковского. Кто не знает это произведение, такое богатое прекрасными мелодиями, кто не любит эту удивительную, яркую музыку, которая остается в памяти после первого же прослушивания!

Но все ли задумывались о том, как создавалось это произведение и как вообще создается музыка, особенно симфоническая? Какие мысли и чувства вкладывает композитор в свое детище, что хочет он сказать людям о себе и о том, что его окружает?

Изучение истории создания музыкального произведения поможет разгадать и его содержание. Время сохранило для нас самые надежные источники — письма Чайковского. И если не все мы в них найдем, так остальное домыслим. «Итак, да будет признано право, — писал Ромен Роллан, — воссоздать в мечтах произведение искусства после того (или перед тем, не все ли равно?), как его хорошенько рассмотрели обнаженным и ощупали. Мечты иногда бывают вещими; и закрывши веки, видишь лучше».

Попробуем «воссоздать в мечтах» содержание «Итальянского каприччио».

...1880 год. Январь. Рим. Отель «Костанци».

Окно углового номера на верхнем этаже почти всегда распахнуто. По утрам в теплый золотистый воздух улицы стекают из этого окна мелодичные звуки фортепьяно и растворяются,

едва долетев до тротуара... Прохожие чутким ухом улавливают обрывки мелодии и удивленно улыбаются: кто-то там, наверху, играет песню, которую поют бродячие музыканты; песню, рожденную улицей, по-мальчишески звонкую и беззаботную.

Истинный итальянец не выдерживает, когда дело касается любимой мелодии, — он должен знать, кто играет. Наиболее смелые выясняют у швейцара гостиницы, что в этом номере живет приезжий русский музыкант. Удивление сменяется восхищением и гордостью: «Ему нравится наша песня!»

Как выглядит этот русский? Многие видели его выходящим из нотного магазина, видели около развалин Колизея, в церкви св. Петра — он любовался там знаменитой статуей Микеланджело «Моисей». Вечером мелькал он в толпе гуляющих горожан, слушал бродячих певцов, одаривал нищих. Иногда ходил по городу со спутниками, тоже русскими, и один из них был его брат.

Этот человек с седеющей головой, небольшой бородкой, мягкими и задумчивыми глазами старался не привлекать к себе внимания. Он был неразговорчив. Хотя довольно сносно знал итальянский.

Большого узнать о нем не могли.

А потом о нем забыли. Начался весенний карнавал, когда весь город точно впадает в детство. Члены городской управы со всей серьезностью обсуждали план проведения карнавала. Первым делом должна быть выдержана традиция. Надо также продумать, чтобы этот неопиcуемый беспорядок выглядел как порядок.

Что же такое карнавал? Это нескончаемое шествие пестрой толпы празднично настроенных людей, увешанные зрителями балконы домов. Карнавал — это музыка, песни и танцы на улицах и площадях, это веселье, ставшее на несколько дней главным занятием всех. Устраиваются маскарады, вечерами над городом вспыхивают потешные огни, по улицам ходят маски. Самые фантастические, веселые и страшные маски получают премии от городских властей. Улицы украшены пышными гирляндами цветов и разноцветными фонариками...

Петр Ильич приехал в Италию отдохнуть, осмотреть достопримечательности Рима, а главное — поработать. В Италии он не впервые, среди ее городов ему особенно понравилась Флоренция. В этом тихом, уютном городе хорошо работалось, а

Петр Ильич особенно ценил возможность спокойно творчески потрудиться.

Как он сочинял музыку, на какие сюжеты? Чаще всего он находил их сам, иногда предлагали друзья, а бывало, и дирекция императорских театров. Петр Ильич считал, что даже неплохо писать по заказу. А работал он каждый день, в одни и те же часы. Он не ждал вдохновения, оно приходило само в часы работы, и это были лучшие часы жизни.

О чем же он будет писать сейчас? Этого Петр Ильич еще не решил, а пока бродил по древнему и прекрасному Риму, смотрел и слушал. Слушал он песни, а значит, саму жизнь, потому что в песне отражается душа человека.

В Риме Чайковский написал «Итальянское каприччио».

О чем рассказывает это произведение? Как его понимать? Единого ответа нет. Содержание музыки многогранно, как жизнь, и в то же время оказывается простым и ясным, как всякий путь, который уже пройден. Об этом я и хочу рассказать.

Однажды, подходя к школе (я тогда учился в 8-м классе), я услышал музыку, льющуюся из репродуктора, установленного на столбе около кинотеатра. Музыка оборвалась, и диктор заговорил о прозвучавшем отрывке. Долетели до сознания и запомнились несколько слов — они показались мне немного странными: «...Итальянское каприччио» Чайковского — это прежде всего русское произведение, русская классика...» «Неужели, — подумал я, — нужно кому-то доказывать, что произведение, написанное русским композитором, является русским? Впрочем, может быть, и нужно... Ведь называется оно — «Итальянское каприччио».

Шло время. Я уже узнавал «Итальянское каприччио» Чайковского, узнавал по мелодиям, которые мне очень нравились. Да и вряд ли найдется человек, который, услышав хотя бы раз, не полюбил бы эту музыку. Я таких людей не встречал.

Кажется, все ясно в этом произведении. И не смущает в нем соседство жизнерадостных мелодий с печально-скорбной темой. Ведь это же каприччио, что в переводе с итальянского означает буквально «каприз», то есть произведение свободной формы, «с частой сменой настроений, полное неожиданных эффектов».

Ну что ж, пусть каприз. Но только ли внешний? Ответ будет впереди.

А пока я был настолько поражен этой удивительно выразительной, именно внешней красотой музыки, что однажды даже «увидел» изображенную ею картину.

Это случилось в тот момент, когда в «Каприччио» происходит поразительная смена мелодий маршеобразного характера. Первая — звонкая, задорная — звучит у духовых инструментов. Вторая, неожиданно сменяющая ее, выходит из тишины, как будто «из-за поворота». Она совершенно другая, мягкая, певучая, скрипичная, но тоже активная, в том же ритме и темпе. Кажется, будто на площадь вылились два оркестра, соревнующаясь между собой.

Но что это за зрелище, откуда оно в этой музыке? Я увидел улицы, полные народа, и плывущие в толпах оркестры. А потом я где-то прочитал, что «Итальянское каприччио» Чайковский написал под непосредственным впечатлением карнавала в Риме. Значит, я на правильном пути. Это самое главное.

И тут мне захотелось «разгадать» все произведение. Оно стало для меня интереснейшей книгой, в которой я увидел яркие картинки, иллюстрирующие содержание, но текста прочесть не мог. И я, как дошкольник, которому понравилась книжка, стал искать того, кто бы мог мне ее прочитать.

Но вернемся к музыке «Итальянского каприччио». В ней много веселых и ясных мелодий, изображающих пестроту карнавала, жизнерадостность итальянцев. Но что означает печальная тема, с которой — после небольшого фанфарного вступления — начинается произведение? Уж не внутреннее ли это состояние человека, наблюдающего веселое зрелище? Не сам ли Чайковский из окна гостиницы наблюдает за улицей? Почему он грустен? Не тоскует ли он по дому, по отчизне? Если это так, то куда же исчезает это настроение в конце произведения? Надо найти ответ! Может быть, под воздействием внешней картины веселья в человеке происходит какое-то внутреннее изменение? Развитие этого удивительно связного произведения ведет к решительному бурному финалу, то есть к выводу. Какой же вывод? Надо искать ответ во внутреннем состоянии человека, оторванного от родины, думалось мне.

И вот я читаю письма Чайковского родным и близким людям из Италии (1877—1878 гг.).

«...Чем больше я живу за границей, тем более убеждаюсь, что жить можно только в России».

«...Везде оливковые деревья, пальмы, розы, апельсины, лимоны, гелиотропы, жасмины, словом — это верх красоты. А между тем... я ходил по набережной и испытывал невыразимое желание пойти домой и поскорей излить свои невыразимо тоскливые чувства в письме к вам (Н. Ф. фон Мекк. — Г. П.). Отчего это? Отчего простой русский пейзаж, отчего прогулка летом в России, в деревне по полям, по лесу, вечером по степи, бывало, приводили меня в такое состояние, что я ложился на землю в каком-то изнеможении от наплыва любви к природе, от тех неизъяснимо сладких и опьяняющих ощущений, которые навевали на меня лес, степь, речка, деревня вдаль, скромная церквушка — словом, все, что составляет убогий русский родной пейзаж!»

«...Как бы я ни наслаждался Италией, какое бы благотворное влияние ни оказывала она на меня теперь, а все-таки я остаюсь и навеки останусь верен России. Знаете... что я еще не встречал человека, более меня влюбленного в матушку Русь... Меня глубоко возмущают те господа, которые готовы умирать с голоду в каком-нибудь уголке Парижа, которые с каким-то сладострастием ругают все русское и могут, не испытывая ни малейшего сожаления, прожить всю жизнь за границей на том основании, что в России удобств и комфорта меньше. Люди эти ненавистны мне; они топчут в грязь то, что для меня несказанно дорого и свято...»

Конечно, эта печальная тема в «Итальянском каприччио» могла быть выражением тоски по родине, по России.

А каков же вывод? Может быть, такой: под воздействием яркого, но чужого зрелища возникает решение вернуться на родину?

Как-то я поделился с одним музыкантом мыслями об «Итальянском каприччио». Он сказал, что я волен так понимать эту музыку, но, кроме блестящего изложения контрастных итальянских тем, никакого другого содержания это произведение не имеет; оно рассчитано на чисто внешний эффект и других целей, очевидно, не преследует.

Убежденность, что в столкновении этих тем заключена какая-то глубокая идея, не покидала меня. Все-таки ответ надо искать в самой форме «Каприччио». Ведь в истинно художественных произведениях форма и содержание неразрывны; в

них сама форма рождена замыслом содержания и несет в себе это содержание.

Я опять обратился к Чайковскому, к его письмам периода создания «Каприччио».

По приезде в Рим Чайковский поселился в отеле «Костанди», в комнате, которая выходила окнами на север. «Но потом оказалось, — писал Петр Ильич, — что окна мои выходят на двор казармы, в которой целый день производятся упражнения солдат, пальба, сигналы и тому подобный беспокойный шум». Комнату он, конечно, сменил. Но звонкий кавалерийский сигнал запомнил.

Уже через несколько дней после приезда в Рим Чайковский пишет своему другу, Надежде Филаретовне фон Мекк: «Вчера слышал на улице прелестную народную песню, которой непременно воспользуюсь». Может, это будет симфоническое произведение? Как-то Петр Ильич признался своему другу, что слышит новую зарождающуюся в нем мелодию уже в гармоническом оформлении и даже в оркестровом инструментальном звучании. А если действительно задумано симфоническое произведение? Не так ли прозвучала в его воображении эта народная песня?..

И вот идея нового произведения постепенно завладевает композитором. Теперь Рим начинает мешать ему. «Рим не совсем подходящее для меня местопребывание, — пишет он 4 января Танееву, — он слишком шумен, слишком роскошен историческими и художественными богатствами». И дальше самое главное: «Хочу написать итальянскую сюиту из народных мелодий...»

Что такое сюита? Это музыкальное произведение, которое состоит из нескольких самостоятельных контрастирующих между собой частей, объединенных единым художественным замыслом. Отсюда следует, что никакого драматического действия в будущем произведении не намечалось. Таким его задумал Чайковский. Но этому не суждено было сбыться.

Через месяц Чайковский в основном закончил свое новое произведение. «...У меня вчерне уже готова итальянская фантазия на народные темы, которой, мне кажется, можно предсказать хорошую будущность. Она будет эффектна благодаря прелестным темам, которые мне удалось набрать частью из сборников, частью собственным ухом на улицах», — пишет он Н. Ф. фон Мекк.

Петр Ильич не объясняет, почему он изменил форму произведения, а ведь форма изменилась. Задумал сюиту, а написал фантазию! «Каприччио» поражает нас своей связностью, логикой развития музыкального действия, оно кажется отлитым целиком из чистого, звонкого металла.

Что же заставило Чайковского отказаться от первоначального замысла? Конечно, это произошло не случайно.

Вопросу формы произведения, слиянию идеи с ее воплощением Чайковский придавал большое значение. Вот как он описывает в те дни свои впечатления от скульптуры Микеланджело «Моисей»: «Ничего нельзя себе представить более совершенного, как эта статуя. Видно, что у гениального художника форма выразила в свою мысль». И Чайковский подчеркнул слово «всю».

То же самое мы видим в «Итальянском каприччио». И здесь форма (то есть то, как это произведение построено) отразила какую-то главную мысль композитора. Какую же?

Поправку в замысел внесла жизнь, ломая то, что было задумано, и рождая новое, о чем и не мыслилось.

Чайковского постигло горе. В эти дни в далеком Петербурге умер отец. В письме Юргенсону, издателю его произведений, 11 января Петр Ильич пишет: «...Мое здоровье плохо, да и нравственное состояние скверное. Из Петербурга получаю все грустные известия: сестра моя больна, дочь ее старшая больна, и, наконец, вчера я был извещен о смерти отца моего. Ему было восемьдесят пять лет, и известие это не могло поразить меня неожиданностью — но это был чудный, ангельской души старичок, которого я очень любил, и мне горько, что я больше уже никогда не увижу его».

Печальное событие повернуло все. И именно тогда неожиданно получила свой настоящий смысл найденная Чайковским скорбная тема. Говорят, это одна из песен, которые распевали в то время венецианские гондольеры. А возможно, мелодию досочинил сам композитор, потому что в протяжном, распевном ее характере так много родственного русской песне. Она должна была прозвучать в начале произведения, задать ему драматический тон и создать напряжение, которое нужно разрешать. Она стала главным стержнем, вокруг которого развивалось музыкальное действие. Интересно отметить, что похожую мелодию с таким же точно аккомпанементом использовал Лист в симфонической поэме «Тассо», и песня эта называлась

«Оплакивание Тассо». Петр Ильич своей мелодией тоже оплакивает потерю близкого человека.

В эти же дни в Риме началось весеннее празднество — карнавал.

Итак, столкнулись два события. В одном — внутреннее глубокое горе, в другом — предельное веселье. Как же Чайковский воспринял карнавальные события? Не удивительно, что карнавал потерял для него свою прелесть. «Мне это беснование мало понравилось, может быть, оттого, что я сегодня нездоров и все меня раздражает, — пишет он фон Мекк. — ...Сейчас получил, наконец, письмо от Анатолия с подробной историей болезни и смерти отца. Рассказ этот очень трогателен. Я много плакал, читая его, и мне кажется, что эти слезы, пролитые по поводу исчезновения из этого мира чистого и одаренного ангельской душой человека, имели на меня благотворное влияние; я чувствую в душе просветление и примирение».

И это просветление и примирение в душе композитора должно было отразиться в его произведении.

Переборол себя Чайковский и в оценке карнавала: «Общее впечатление карнавала самое для меня неблагоприятное. На меня вся эта суета производила впечатление удручающее, утомляющее и раздражающее... Но я не мог не оценить искреннюю веселость, которая проявляется во всем туземном населении во время карнавала...» В другом письме он продолжает свою мысль: «...Когда хорошенько взглядишься в публику, беснующуюся на Corso, то убеждаешься, что как бы ни странно проявлялось веселье здешней толпы, но оно искренно и непринужденно. Оно не нуждается в водке или вине; оно вдыхается в здешнем воздухе, теплом, ласкающем...»

Вот тогда-то и появившись из-под пера композитора огненная тарантелла, отразившая картину народного веселья и отношение к нему Чайковского.

Так под воздействием всех событий и переживаний и родилось «Итальянское каприччио» — драматическое произведение, в котором свет преобладает над тьмой и побеждает ее. Мелодичность, распевность песен, огненный темперамент танца помогли композитору лучше выразить главную мысль — мысль о красоте жизни. Чужие мелодии, пройдя через сердце художника, со всей полнотой выразили его собственные чувства и настроения.

И вот перед нами «Итальянское каприччио». Оно открывается мощными звуками фанфар, торжественными и призывными... Да, это тот самый кавалерийский сигнал, который услышал Чайковский из окна гостиницы... Отзвучали фанфары. Дальше происходит неожиданное. Раздается несколько глухих аккордов духовых инструментов, и следом за ними из тишины выплывает печальная мелодия. Она напоминает глубокое скорбное раздумье. Движение мелодии ускоряется, она меняется, становится более энергичной, обостренной. Но, не давая ей развиваться, возвращаются фанфары...

Они добиваются лишь того, что тема скорби во второй раз звучит несколько по-иному, чуть мягче, и, постепенно затихая, уходит, словно обессилев. Из тишины возникает светлая мажорная песня, юношески чистая и простая. Сначала ее поют голоса гобоев, как будто в легкой дымке, потом голоса корнетов словно «проявляют» ее, омывают свежестью. И вот уже весь оркестр шумно и весело подхватывает мелодию. Это первое столкновение скорбной мысли с картиной беззаботной, веселой жизни улицы, которой дела нет до вашей печали. Жизнь стучится и в самые отдаленные, полные скорби уголки человеческого сердца, она полновластная хозяйка всего живого...

Опять звучат тяжелые аккорды. Но мелодия печали так и не появляется. Шум внешнего мира властно врывается в грустную обитель и заставляет обратить на себя внимание. В четком маршеобразном ритме звучит задорный мотив. Весело перекликаются инструменты оркестра. Словно распахивается перед вашим взором многозвучная картина улицы, полной веселящихся людей... Вдруг из-за поворота вливается в поток новая струя людей, новый оркестр поет певучую мелодию марша. Все это постепенно отдалается, уходит и, наконец, исчезает с глаз.

Человек остается наедине с собой, со своими мыслями, и вновь поднимается в нем старая боль. С новой силой звучит тема печали. Но это в последний раз. Нужно сделать еще одно решительное усилие — выйти на улицу и забыться среди людей. Этого требует жизнь.

И вот человек попадает сразу в головокружительную атмосферу карнавала. Для того чтобы выразить его стихийное буйство, не придумаешь ничего лучшего, чем эта тарантелла. Весь оркестр в каком-то вихревом хороводе расплескивает искры звуков.

Вновь появляется уличная песня. Удивительно торжественно звучит она. В этом видится глубокий смысл: царственно возвеличена простая народная песня, то есть сама душа народа.

Опять возвращается тарантелла, но теперь она звучит по-иному... И вот она уже захлестывается наплывом новых звуков. Как будто происходит удивительный переход от созерцания картины массового праздника к теме внутренней, личной: происходит перемена и в самом человеке — просветление, примирение с жизнью...

Так мы попытались раскрыть содержание «Итальянского капричио», прочитать этот своеобразный дневник, в котором отразилось все, что волновало художника и человека, великого русского музыканта. «Как пересказать те неопределенные ощущения, — говорит Петр Ильич Чайковский, — через которые переходишь, когда пишется инструментальное сочинение без определенного сюжета? Это чисто лирический процесс. Это музыкальная исповедь души, на которой многое накопело и которая, по существу своему, изливается посредством звуков, подобно тому, как лирический поэт высказывается стихами».

МУЗЫКА ОСТАЕТСЯ МУЗЫКОЙ



Всякий художник, создавая произведение искусства, раскрывает свои мысли, чувства, свой взгляд на окружающий мир и его явления. Музыкант, естественно, больше говорит языком чувств — музыкой.

Дмитрий Шостакович по-своему рассказал нам о впечатлении, какое произвела на него повесть Лескова «Леди Макбет Мценского уезда», написав оперу «Катерина Измайлова». В сюжете повести очень много жестокого и мало эстетичного, но композитор сделал чудо.

Почему это чудо свершилось? Потому, что композитор выполнил требование, о котором говорил Моцарт: «Музыка даже в самых ужасных драматических положениях должна всегда пленять слух, всегда оставаться музыкой».

Выражение «пленять слух», видимо, не совсем точное. В подлинном искусстве содержание и форма выражения соответствуют друг другу. Если жизненное содержание музыкального произведения требует воплощения таких чувств, как ненависть, гнев, жестокость, то мы должны это увидеть в музыкальных образах. В таком случае музыка не может «пленять» слух. Звуковые сочетания могут быть необычайно остры, мелодии подчеркнуты-холодны, и, если это соответствует духу изображаемого, музыка будет волновать слушателя.

Кто не знает, например, тему нашествия врага из Седьмой симфонии Шостаковича? В ней словно видишь, как в такт глухой дроби барабана и воинственным отрывистым выкрикам

флейт маршируют какие-то механические заведенные куклы. Но эти куклы страшны, в них нет души, они идут убивать все живое. Это шествие надвигается на вас жестоко и неумолимо. Так шли на нашу страну фашисты в 1941 году. Композитор писал симфонию в осажденном Ленинграде. И когда мир услышал ее, все поняли, что тупой силе уничтожения, с которой схватился в смертном бью советский народ, противопоставлены в симфонии воля и разум свободного человека, знающего, за что он борется.

Так музыка углубляется в жизнь, отражая ее сложные процессы, затрагивая все новые и новые струны человеческой души. Но вернемся к «Катерине Измайловой».

Опера показала мне прекрасную. Она переполнена музыкой. И хотя такое утверждение звучит несколько странно, это именно так: «Катерина Измайлова» представилась мне оперой-симфонией. И может быть, поэтому я говорю о ней в этой книге, посвященной симфонической музыке.

Одно из главных действующих лиц оперы — оркестр. Если попробовать, например, выделить в самостоятельный цикл увертюры-вступления перед третьей, пятой и восьмой картинами, то они составят законченную трехчастную лирическую симфонию, в которой слышатся раздумья художника, подобные яркой авторской речи в произведениях Гоголя или Толстого. И эти три части своеобразной симфонии имеют ясное, видимое содержание.

Но, конечно, их нельзя отрывать от оперы.

Авторская мысль сразу бросается в глаза и привлекает к себе внимание. Она чувствуется даже в последнем аккорде.

Вспомним, чем кончается опера. Только что перед нашими глазами завершилась страшная драма. Рухнул гигантский замок, возведенный человеком, — его любовь. Катерина Измайлова увлекла за собой в свинцовые волны реки ненавистную соперницу. Ей изменил человек, ради которого она пошла на преступление... Уходят каторжане. Тихо звучит песня о безотрадной жизни осужденных на каторгу. Песня стихает, пустеет сцена. Наступает глубокая печальная тишина, словно тяжелый камень ложится на душу, потрясенную всем увиденным.

И в этот момент в оркестре рождается тихий, ясный аккорд. Он, казалось бы, должен так же тихо растаять в воздухе, заключая оперу и не нарушая духа последней скорбной картины.

Такая концовка была бы логична. Но что это? Звук начинает усиливаться. Он разрастается, разрастается. Вот уже оркестр гремит так, что, кажется, крикни, не услышишь себя, — на пределе звучания всех инструментов. Этот обвал звуков потрясает неожиданностью и силой. Как будто композитор, превозмогая чудовищный сон, поднимается сам и поднимает нас из этой бездны. Этот аккорд, словно сконцентрированный сгусток времени, стремительно разворачиваясь, переносит нас из прошлого в настоящее. И когда он оборвался, словно громадный груз спал с плеч.

А мрачная безысходность прошлого наступала на нас со сцены такой глухой стеной, что, будь это просто драма без музыки, от спектакля осталось бы тягостное впечатление. Но музыка «даже в самых ужасных драматических положениях» остается музыкой. Она совершенна. Она пробуждает в душе чувство прекрасного. Вспомните момент, когда из черного провала дверей в глубине сцены появляются полицейские, чтобы арестовать преступников в разгар свадьбы. Приближается возмездие! Какое страшное нарастание в музыке! Потрясающее шествие, ледящее душу ужасом и... восторгом. Да, музыкальным восторгом!

А как удивительно ярко высказывает композитор свое отношение к персонажам оперы! Две такие сцены особенно врезались мне в память: хор полицейских — сатирический гротеск, где звучит песня о взятке, которую стало трудно брать «бедным» блюстителям порядка. В нелепейшем в такой ситуации вальсово-романсовом духе полицейские по-собачьи подвывают запевае — квартальному, приплясывая, стучат коваными сапогами и бренчат саблями.

Очень живо перед глазами стоит и другая сцена. Умирает отравленный Катериной свекор. Зовут попа. Свекор жалуется попу, что помирает «неспроста». Поп поддерживает Катерину: бывает, что и от грибков помирают, и вспоминает, что об этом сказал еще Николай Васильевич Гоголь, и тут же чуть не пускается в пляс, подпрыгнув на одном месте. В оркестре в этот момент неожиданно прорывается последний такт удалой разухабистой пляски. Это игривое настроение святого отца вдруг помимо его воли вырвалось наружу. И, с явным сожалением подавив приступ веселья, он решает, что «панихидку не мешает отслужить». Удивительная, полная сарказма сцена.

По-новому прочитана композитором лесковская «Леди Макбет Мценского уезда».

Преступление Катерины Измайловой — это прежде всего следствие другого преступления: преступно самодержавие, унижающее и попирающее человеческое достоинство. Поэтому столь музыкальна и человечна характеристика Катерины, ее всепоглощающей любви. Появление Катерины Измайловой, ее монологи почти всегда сопровождаются скрипками или виолончели.

Совсем по-иному характеризует композитор образы других персонажей оперы. Вот свекор. Его появлению на сцене сопутствует мрачный и даже зловещий голос фагота. Неизменно холоден оркестр в присутствии Сергея. И в этом — отражение внутреннего мира героев и отношение к ним автора.

Очень впечатляет попытка композитора показать в музыке смысл протекающих событий и свое отношение ко всему, что происходит на сцене. Вспомните свадьбу. Внешнее веселье гостей, и никакой радости в музыке, как нет ее в душе молодоженов. Катерина (после совершенного преступления) обращается к Сергею со словами «Теперь ты мой муж!». А в музыке в этот момент — холод и тоска.

Можно было бы много еще говорить по поводу оперы «Катерина Измайлова», так необычны и выразительны ее музыкальные образы и картины. Но самое главное, что остается в душе, — это благодарность композитору, сумевшему; так глубоко по-человечески рассказать старую страшную сказку — иначе ее не хочется называть, — в которой зло убивает само себя, а в душе нашей продолжает с новой силой звучать вечный голос любви к жизни, к свету.



ЧТО ВЫ ДУМАЕТЕ О СОЛНЦЕ?

В октябре 1926 года Сергей Прокофьев завел альбом, который назвал: «Что вы думаете о солнце?» На эту своеобразную анкету из одного вопроса отвечали друзья и знакомые композитора. В альбоме сорок восемь ответов, в том числе записи Пришвина, Шаляпина, Мясковского, Глиэра, Маяковского...

Маяковский, например, вписал в альбом отрывок из поэмы «Облако в штанах».

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

Каждый, кто писал в альбом, полушутливо состязался в оригинальности с другими, но неизменно вкладывал в запись и долю своей жизненной философии, философии художника.

Зачем завел этот альбом Прокофьев? Он даже вскоре забыл о нем. Но для меня существование альбома оказалось неожиданным и счастливым открытием и дало хороший повод к началу разговора о творчестве композитора.

Что думал о солнце сам Прокофьев? Что бы он вписал в альбом, если бы его попросили это сделать? Давайте подумаем вместе.

Надо сказать, раньше я не интересовался творчеством Прокофьева. Но как-то на концерте я услышал марш из оперы «Любовь к трем апельсинам». Необычная музыка заинтересовала меня. Мелодия оригинальна, будто выколота иголками, такие острые, короткие нотки.

Потом я попал в Большой театр на балет Прокофьева «Ромео и Джульетта». Роль Джульетты исполняла Галина Уланова. Впечатление от спектакля осталось очень сильное, а вот когда я стал вспоминать музыку, оказалось, что в памяти образовались большие провалы. Запомнилась сцена на балу (менуэт), тема Джульетты (мелодия со взлетами флейты), что-то еще...

Понравилась музыка к кинофильму «Александр Невский». Нравилась мне и другие произведения Прокофьева, но не целиком, а отдельные их части: вальс из оперы «Война и мир», песни «Колыбельная», «Нам не нужна война» из оратории «На страже мира», вторая часть Пятой симфонии. Но очень многое из того, что слышал, я не понимал, и это отталкивало.

Передавали как-то по радио оркестровую музыку. Она привлекла мое внимание удивительной, почти кристальной ясностью. Вальсовые мелодии, как полевые цветы на лугу, были красивы и в то же время просты. Потом будто горны наперебой запели быструю, веселую походную песню. Удивительный, прямо юношеский задор. После окончания передачи выяснилось, что это Седьмая симфония Прокофьева, того самого строгого и непонятного композитора, каким он мне, и не только мне, казался.

И вот куплена пластинка с записью симфонии. Слушаю внимательно от начала до конца один раз, другой, третий... Нравится все больше и больше. Если Прокофьев может быть таким прекрасным, лиричным и простым, так зачем писать чересчур усложненные вещи, отталкивающие слушателей?.. Понимаю, что так ставить вопрос нельзя. Ведь если нет подготовки, сложной может показаться даже сравнительно простая фортепьянная пьеса.

Любовь к Седьмой симфонии вызвала у меня непреодолимое желание как можно больше узнать о творчестве Прокофьева. И может быть, рассказ об этом будет полезен тем, кому еще предстоит открыть для себя этого замечательного композитора.

Седьмая симфония одно из его последних произведений. Очевидно, много лет шел композитор к ее простоте и лиричности. А может, всю жизнь? И я обратился к уже испытанному средству, стал читать биографию Прокофьева, искать, что же привело его к созданию Седьмой симфонии. Каким большим и сложным оказался для композитора этот путь!

Простота... Увы, молодой Прокофьев не мог понять, «как можно любить Моцарта с его простыми гармониями». Он искал тогда гармоний новых, необычных.

Вот как описал встречу Прокофьева с футуристами в московском «Кафе поэтов» поэт Василий Каменский:

«...Рыжий и трепетный, как огонь, он вбежал на эстраду, жарко пожал нам руки, объявил себя убежденным футуристом и сел за рояль. Для начала сыграл новую вещь «Наваждение». Блестящее исполнение, виртуозная техника, изобретательская композиция так всех захватили, что нового футуриста долго не отпускали от рояля. Ну и темперамент у Прокофьева! Казалось, что в кафе происходит пожар, рушатся пламенеющие, как волосы композитора, балки, косяки, а мы стояли готовыми сгореть заживо в огне неслыханной музыки... Подобное совершается, быть может, раз в жизни, когда видишь, ощущаешь, что мастер «безумствует» в сверхэкстазе, будто идет в смертельную атаку, что этот натиск больше не повторится никогда...»

Тогда же, по свидетельству Каменского, Маяковский, который тоже был в это время в кафе, набросал карандашный портрет композитора, подписав: «Сергей Сергеевич играет на самых нежных нервах Владимира Владимировича».

Крайности в музыке Прокофьева озадачивали современников, но заражали его оптимизм и молодой задор. «С каким наслаждением и вместе удивлением наталкиваешься на это яркое и здоровое явление в ворохах современной изнеженности, расслабленности и анемичности», — писал в то время друг Прокофьева композитор Н. Я. Мясковский.

Читая биографию Прокофьева, я, к своему удивлению, обнаружил, что сам он давным-давно уже «высказался» о солнце. И произошло это до появления альбома.

26 января 1916 года в Петрограде состоялось первое исполнение Скифской сюиты Прокофьева под управлением композитора. Не без юмора вспоминает он об этом в автобиографии: «...После сюиты в зале разыгрался чрезвычайно большой шум... Глазунов, к которому я специально заезжал, чтобы

пригласить на концерт... вышел из себя — и из зала, не вынеся солнечного восхода, то есть за восемь тактов до конца... Литаврист пробил литавру насквозь, и Зилоти обещал мне прислать прорванную кожу на память...»

Скифская сюита Прокофьева вопреки ожиданию не произвела на меня впечатления «скандального». Больше того, отдельные места сюиты мне просто понравились. Например, гремя часть — «Ночь», полная негромких, таинственных и глубоких звуков... «Восход солнца», конечно, «слепит» слушателя нарастающим, накаленным звуком труб в высоком регистре. Эти восемь тактов звучат торжественно, но несколько пронзительно, раздражая слух.

Что могло возмутить в этом «Восходе солнца» Глазунова? Может быть, он почувствовал в музыке Прокофьева отсутствие того, на чем держалась музыка его великих предшественников и современников — Глинки, Чайковского, Рахманинова, — отсутствие мелодичности? В Скифской сюите нет запоминающихся, ярких мелодий. Это усложняет восприятие.

Так где же все-таки искать истоки Седьмой симфонии?

На помощь мне пришел сам композитор. Читая его воспоминания, я неожиданно натолкнулся на анализ основных путей, по которым развивалось творчество Прокофьева. Вот эти «линии» творчества.

Первая — классическая — берет свое начало в раннем детстве, когда Прокофьев слышал от матери сонаты Бетховена.

Вторая линия — новаторская. Она идет от знаменательной встречи с Танеевым, когда тот задел «простые гармонии» юного композитора. А произошло это так. Одиннадцатилетний Сережа показывал сочиненную им симфонию, и Танеев заметил, что «больно уж простовата гармония». Маленького сочинителя это «задело». Через несколько лет «новшества» Прокофьева уже обращали на себя внимание.

«А когда через восемь лет, — пишет Прокофьев, — я сыграл Танееву этюды опус 2, он недовольно проговорил: «Что-то уж очень много фальшивых нот». Я напомнил ему старый разговор, и Сергей Иванович, не без юмора взявшись за голову, воскликнул: «Неужто это я толкнул вас на такую скользкую дорогу!»

К этой линии композитор относит уже известные нам «Наваждение» и Скифскую сюиту. Назвав эту линию творчества «новаторской», Прокофьев выразился, пожалуй, не совсем точ-

но. Ведь новаторство — поиски новых путей — может выражаться не только в усложнении формы произведений, но и в упрощении ее, если композитор ставит себе такую цель. Так что эту линию скорее можно назвать «изобретательской».

Третью линию — токатную, или моторную, идущую, «вероятно, от Токкаты Шумана», которая произвела однажды на Прокофьева большое впечатление, композитор считал наименее ценной.

Четвертая линия — лирическая. Вот что пишет о ней Прокофьев:

«Вначале она появляется как лирико-созерцательная, порою не совсем связанная с мелодикой... Эта линия оставалась незамеченной, или же ее замечали задним числом. В лирике мне в течение долгого времени отказывали вовсе, и, непоощренная, она развивалась медленно. Зато в дальнейшем я обращал на нее все больше и больше внимания».

Да, главного-то поначалу в Прокофьеве не заметили, а может, и не стремились заметить. А ведь в этой лирической линии, как в зеркале, отразился сам Прокофьев. В этом я еще больше убедился, обратив внимание на происхождение всех перечисленных композитором линий его творчества. Все, кроме лирической, рождены в результате сильных впечатлений детства и получили с годами более или менее основательное развитие. Лиричность же пробивалась из глубины души.

Сначала лиричность была незаметным и, казалось, никому не нужным ростком, лишь изредка напоминающим о себе в некоторых сочинениях композитора — «Сказке», «Снах», «Легенде». Всего Прокофьев назвал около 15 таких пьес, написанных им до 1919 года. Вот эта четвертая линия, без сомнения, и есть исток Седьмой симфонии.

Итак, ручеек лиричности найден. Еще робкий и незаметный, он струится в тени огромного леса. И солнце Скифской сюиты не смогло отразиться в нем. А этот «лес» современники, конечно, не могли не увидеть.

Вот как писал о творчестве Прокофьева известный музыковед Б. Асафьев:

«Прокофьев владеет даром свободы и легкости творчества. Он не надумывает и не дрожит над каждой темой. Он их кидает щедро, пригоршнями. Ему некогда отшлифовывать или выпиливать. И зачем? Ему важно утвердить свою буйную волю и высказать в музыке про обуявшую его жажду жизни,

здоровой, мощной, идущей напролом и ни перед чем не склоняющейся. Прокофьев — буйан, но его буйство — радостно и заразительно...»

Нельзя сказать, чтобы это «буйство» все понимали. Даже с близкими людьми у Прокофьева бывали недоразумения по поводу некоторых его сочинений. Композитор вспоминает, что однажды, увлекшись сочинением оперы «Игрок» на сюжет Достоевского, он не заметил, как в комнату вошла мать. Услышав невероятные звучности, которые извлекал из инструмента ее сын, она в отчаянии воскликнула: «Да отдаешь ли ты себе отчет, что ты выколачиваешь на своем рояле?» После этого они поссорились на два дня. И нужно было определенное время, чтобы, остыв от пристрастия к своему произведению, композитор мог дать ему истинную оценку. Так, вернувшись к «Игроку» через десять лет, он, по собственному признанию, увидел, что в нем было музыкой, а что рамплиссажем*, прикрывавшимся страшными аккордами».

Но ручеек лиричности в конце концов заставил обратить на себя внимание. Это случилось неожиданно даже для самого композитора.

Как-то Прокофьев заметил, что темы, сочиненные без рояля, бывают более удачны, так как пальцы, бегая по клавишам привычными движениями, «вмешиваются» в творчество композитора. Тогда он решил написать целую симфонию без помощи рояля и выбрал стиль музыкального письма, близкий к Гайдну, то есть прозрачный, ясный. Так, думалось ему, легче выполнить эксперимент, пустившись в «опасное плавание без фортепьяно». Композитор считал, что, если бы Гайдн жил в это время, он сохранил бы свою манеру письма, хотя и приобрел бы кое-что от нового времени. Симфонию он назвал из озорства «классической», чтобы «подразнить гусей». Но симфония удалась, и ее любят именно за «гайдновскую» ясность и еще за «кое-что от нового», что внес Прокофьев. Музыканты признали, что Прокофьев не только «буйан», но и тонкий лирик.

В биографии композитора я прочитал, что вскоре после Октябрьской революции он уехал в заграничную командировку. Уезжал ненадолго, а получилось на годы. Почему зятя-

* Р а м п л и с с а ж (франц.) — буквально: заполнение, длинноты; здесь: общие места.

нулось возвращение? В автобиографии композитор пишет: «Я думаю, основной и главной причиной было то, что я тогда все еще не осознал все значение событий, происходивших в СССР. А эти события требовали сотрудничества от всех граждан: не только от людей политики, как я думал, но и от людей искусства. Кроме того, затягивал ритм установившейся жизни: издание сочинений, корректуры; даты концертов, желание доказать свою правоту в спорах с другими композиторами и другими музыкальными направлениями. Не последнюю роль играли и семейные дела: длительная болезнь и смерть матери, женитьба, рождение сына».

Годы, проведенные на чужбине, конечно, не могли не сказаться на творчестве композитора. Он продолжал много сочинять. Но удачными были произведения только первых лет, задуманные и начатые еще в России.

Прокофьев внутренне переживал свою оторванность от Родины. Поэтому понятно, что он с радостью согласился на предложение сочинить балет на советский сюжет. «Я не верил своим ушам. Для меня как бы открылось окно на воздух...» — вспоминал он. Балет назывался «Стальной скок». Поставленный в Париже, он имел успех. Газеты писали: «Сергей Прокофьев заслуживает быть знаменитым. Как апостол большевизма, он не имеет себе равных... Прокофьев путешествует по нашим странам, но отказывается мыслить по-нашему».

Но постепенно композитор начал терять твердую почву под ногами. «Нет идей!» — восклицает он в одном из писем. «Предков моих не ведаю и, куда иду, не интересуюсь», — пишет в другом.

Так было с балетом Прокофьева «На Днепре». Композитор решил удовлетворить любовь французского зрителя к короткому спектаклю, где главное не лирический сюжет, а хореографические эффекты, и сделал это неудачно. Прокофьеву казалось, что он проявил недостаточную изобретательность в музыке. Но главная причина неудачи, по-моему, та, что композитор не мог проявить здесь своей природной сердечности. Когда я прослушал один из наиболее «лирических» номеров этого балета, мелодия показалась мне надуманной, холодной, написанной без участия сердца.

О некоторых сочинениях, не имевших успеха, мнение автора оставалось неизменным. Особенно интересно его признание

по поводу Четвертой симфонии. Хотя симфония успеха не имела, Прокофьев любил ее за «отсутствие шума и большое количество материала». Между прочим, то, что нравилось ему в Четвертой, в будущем станет одним из существенных качеств Седьмой симфонии.

Композитор устал от шума. Устал от искусственности. Мысль о возвращении на Родину не покидала его. И вот он на родной земле. Произошло, по существу, второе рождение Прокофьева. Он обрел душевное спокойствие и ясность, и это сказалось на его творчестве. За двадцать последующих лет он опубликовал около 75 опусов (отдельных сочинений или циклов), что более чем в три раза превосходит все созданное им за границей в течение 14 лет.

По приезду в Москву состоялся знаменательный разговор Сергея Сергеевича с А. М. Горьким. Прокофьев спросил, какую нужно писать сейчас музыку. «Вы сами должны знать это», — улыбаясь, сказал Алексей Максимович. «Все говорят, — продолжал Прокофьев, — что сообразно с нашей новой жизнью нужно писать музыку прежде всего бодрую и энергичную». Горький добавил: «Но также нужна музыка сердечная и нежная».

А ведь это словно сказано о Седьмой симфонии! Хотя до создания ее оставалось еще около двадцати лет, писатель удивительно чутко направил внимание Прокофьева к той стороне творчества, которую композитор сознательно или бессознательно прежде подавлял в себе. Годы, проведенные на чужбине, не прошли бесследно: научили его быть замкнутым, поощряли стремление удивлять слушателей, поражать новыми приемами, неожиданными поворотами в музыке.

Но были в его душе родники, которые постоянно искали выхода, — родники оптимизма, солнечного восприятия жизни.

Не случайно первая настоящая удача пришла к композитору при сочинении детской музыки. Светлая мечта, благородный порыв — все это только ждало пробуждения в душе Прокофьева. В 1935 году он сочинил 12 легких пьес для фортепьяно, которые назвал «Детская музыка». По поводу этих пьес Прокофьев пишет, что в них проснулась его старая любовь к сонатности, то есть легкому, прозрачному сочинению без драматических звучаний. Он создает чудесную симфоническую сказку для детей «Петя и волк».

Так разрастался наш ручей, вбирая в себя новые потоки чудесной прокофьевской лирики. И вот он уже стал рекой, в волнах которой люди все чаще обретали душевную ясность.

Прокофьев многогранен в своем творчестве. В эти годы он пишет музыку к спектаклям, кинофильмам, создает песни, инструментальные сочинения, кантаты и, наконец, один из лучших советских балетов — «Ромео и Джульетта».

Как будто много лет подряд человек напряженно работал в полумраке, и вдруг в его мастерской кто-то распахнул окно, и к нему ворвался солнечный свет и свежий воздух новой жизни.

Говорят, человек познается до конца в суровых жизненных испытаниях. Таким испытанием для Прокофьева, как и для всего нашего народа, была Великая Отечественная война. Особенно много и продуктивно работал композитор в эти тяжелые годы.

Главная тема любого подлинного художника тех лет — тема защиты Отечества — нашла яркое свое отражение и в творчестве Прокофьева. Он начал работать над оперой «Война и мир». В те же годы родились героико-эпическая Пятая симфония и многие другие произведения. Суровые испытания, как кресало из кремня, высекли из души художника лучшие его творения.

А не прервалась ли лирическая линия? Нет. Она все больше проникала в произведения композитора, делая их душевнее, яснее, проще. И это была уже «новая простота», которую так долго и упорно искал Сергей Сергеевич.

Хорошо зная Седьмую симфонию, я мысленно представил себе композитора, его характер. Многое становится ближе и ясней, когда узнаешь в музыке живой образ ее творца.

«Сергей Сергеевич не мог и не хотел представить себе ни одного дня жизни без работы, — читаем мы в воспоминаниях жены Прокофьева. — Он очень любил природу... всегда находил время для далеких прогулок по полям, лесам, берегам рек...»

Органическая потребность находиться в атмосфере светлых и ясных ощущений заставила Прокофьева отказаться от предложения написать балет на сюжет «Отелло». Работа над этим произведением означала бы для него «необходимость находиться в атмосфере дурных чувств», ему «не хотелось бы иметь дело с Яго».

Стремление к ясности, лиричности вскоре натолкнуло его на мысль написать оперу «Обручение в монастыре» на сюжет комедии Шеридана «Дуэнья». Познакомившись с комедией, он воскликнул: «Да ведь это шампанское, из этого может выйти опера в стиле Моцарта, Россини!»

Конечно, в мире музыки у Прокофьева были свои симпатии. По его признанию, классика всегда была ему близка. Особенно любил он оперу Чайковского «Черевички», романс Бородина «Для берегов отчизны дальней», «Приглашение к танцу» Вебера, Вальс-фантазию Глинки. Но когда Прокофьева попросили назвать самого любимого композитора, он указал на Гайдна.

Сергей Сергеевич Прокофьев был человек большой души, способный на одно из самых высоких чувств — бескорыстную дружбу. Яркий пример искренней человеческой привязанности и уважения друг к другу — сорокалетняя дружба двух композиторов, Прокофьева и Мясковского, таких разных в творчестве, характерах, вкусах.

А какова была сила оптимизма Прокофьева! Ведь известно, что последние восемь лет жизни он был серьезно болен и врачи запрещали ему много работать. А он не мог жить вне музыки и считал день, проведенный без занятий, пустым, не дающим удовлетворения.

Но найдите хоть одну нотку пессимизма в творчестве композитора последних лет. Он пишет произведения, прославляющие мужество, героизм, любовь: оперу «Повесть о настоящем человеке», балет «Сказ о каменном цветке», сюиту «Зимний костер», ораторию «На страже мира» и, наконец, Седьмую симфонию.

Работая над этими произведениями и пересматривая написанное раньше, Прокофьев уже совершенно определенно говорил о своем неизменном стремлении к простоте и ясности музыкального языка, о сочетании простоты с высоким профессиональным мастерством, с выработкой оригинального стиля. Сама жизнь, советская действительность помогала Прокофьеву, и он пришел к своей вершине в творчестве — Седьмой симфонии.

Композитор поставил перед собой необычную задачу: написать симфонию для детей. Он настроился на самое светлое, ясное — воплощение в музыке детского восприятия жизни. Прокофьев относился к тому типу чистых душой художников, ко-

торы, по выражению Горького, умеют глубоко и талантливо помнить детство.

Так был сделан первый шаг. Но симфонию для детского радиовещания, как предполагал композитор вначале, он не стал писать. В процессе сочинения Прокофьев пришел к глубоким размышлениям о жизни. Произошла неизбежная цепная реакция откровенности: перед детьми, перед собой, перед всеми людьми.

И когда хочется восстановить душевную ясность или просто помечтать, когда соскучишься по особому мелодическому теплу музыки, я вкладываю в проигрыватель пластинку с Седьмой симфонией Прокофьева.

...Низкий звенящий удар, и сразу в скрипках высоким отзвуком, словно в синеве неба, рождается мелодия. В ней чувствуется какая-то необычайно искренняя, теплая интонация.

Бывает, так, без предисловий начинается разговор. Ты еще не готов к нему, еще не настроился на душевный тон собеседника, а он уже сразу откровенно говорит с тобой.

...Мелодия возвращается во второй, в третий раз. О чем говорит она?..

Все постигается в сравнении. Вот в басах появилась новая песня — широкая, светлая, радостная. Она контрастирует с лирическим монологом первой темы. Так на смену мечтательной ночи приходит полный ясной мудрости день. А может быть, это человек рассказывает о себе? Живут в нем два вечных начала. Одно — лирически мечтательное, другое — широкое, радостно обнимающее мир. Первая тема симфонии — нежная, она идет сверху, от скрипок, вторая поднимается снизу, из басов, и постепенно захватывает весь оркестр.

Затихает песня, и вдруг... происходит удивительное. В оркестре появляется еще одна тема! Звучит спокойно-размеренная, целомудренно-чистая мелодия, почти хрупкая, тающая солнечными каплями колокольчиков. Что это? Не знаю. Может быть, в этот момент композитор вспомнил одного из персонажей любимой им чеховской «Степи», того самого «счастливого до тоски» человека, который готов рассказать всему свету о своей невероятной радости, о переполнившей его до краев любви.

И вот уже, переплетаясь между собой и обретая в сопоставлении какие-то новые качества, проходят в оркестре отзвуки

двух первых тем. Так в одном человеке могут сочетаться лирическая чистота души и открытая любовь к людям, составляя единое, гармонически прекрасное целое. И когда перед нами еще раз проходят все темы, замечаешь, что вторая, подхваченная скрипками и не утратившая своей широты, становится теплее, душевнее. И снова звучит, теперь уже как итог, удивительная мелодия третьей темы...

Как передать ощущение чистой красоты и поэзии, разлитой в музыку второй части? Перед нами, словно в прекрасном сне, проходит легкий хоровод вальсовых мелодий, неприхотливых, нежных, шуточных, фантастических... То слышатся какие-то тихие, таинственные звуки, то вдруг перед глазами проплывает балетная сцена.

Оркестровые краски словно палитра художника. И даже не знаешь порой, чему больше обязана красота звучания оркестра: выразительности мелодии или этим почти сказочным тембрам, неожиданным сочетаниям оркестровых звуков. Мелодии вальса будто светятся мягкими тонами уральских камней-самоцветов.

В первых звуках третьей части настроение спокойно-созерцательное. Появляется новая мелодия — короткая, выразительная, грустная. Инструменты бережно передают ее друг другу, напевая каждый по-своему, словно соревнуясь в нежности исполнения. Редко у Прокофьева можно встретить такую светлую грусть.

И вновь появляются две уже знакомые мелодии. Теперь они еще больше контрастируют между собой. Первая, с подвижным ритмичным аккомпанементом, напоминает мне баркаролу. Так вечером на берегу реки слышишь, как струится вода. О чем думаешь, глядя на бегущую воду? Не о времени ли, течение которого все дальше уносит нас от прошлого? Но можно мысленно вернуться — подняться по этому течению к началу, к истокам... Не сделал ли это и сам композитор?

...Вот в тишине раздалась глухие шаги. В их ритме повел простую мелодию фагот. Ее подхватил кларнет, потом гобой. По-своему излагая мелодию, они звучат, словно в далекой матовой дымке. Как будто слышишь пастуший рожок... Другие инструменты подхватывают эту тему, проясняя и оживляя ее. Сомнений нет: в мечтах вернулось далекое детство.

...Степи Украины, открытые солнцу и ветрам! Родная Сонцовка, где Прокофьев родился и вырос, бегал с ребятами по ули-

цам, слушал сонаты Бетховена, которые играла мать, сочинял первые детские песни. Воспоминания далекие, почти сказочные.

Но стоит отвлечься от них — и перед глазами новое детство, новая юность. Горны зовут в поход. Звучит звонкая пионерская песня-марш. Темп ее под силу только легким ребячьим ногам.

Так начинается финал. Не эта ли песня была задумана композитором для детской симфонии? Мы знаем, что он изменил свой первоначальный замысел, и это было видно в прозвучавших частях Седьмой. Но финал симфонии особенно ярко раскрывает тот путь, который прошла мысль Прокофьева, и то, к чему он пришел в своих поисках.

Идет развитие жизнерадостной, дерзко-веселой темы юности. Заражает волевой ритм музыки... Неожиданно сильной лирической волной нас захлестывает короткая экспрессивная тема скрипок. И в результате совершается необыкновенное.

Появляется четкая, таящая сдержанную энергию маршевая тема. Звучит она тихо, собранно, сначала у английского рожка, потом у гобоя, но вторая половина темы вспыхивает в оркестре яркой эмоциональной мелодией, подхваченной скрипками. Своим волевым порывом эта тема напоминает мне марш из третьей части Шестой симфонии Чайковского. При втором проведении у кларнетов поступь марша становится более твердой, и вновь воспламеняется оркестр, сместив звучание на более высокую ноту. И в третий раз властный ритм вызывает еще более восторженную реакцию всех инструментов... Непобедимо шествие новой жизни, нового строя!

Горны возвращаются, словно композитор не хочет расставаться с воспоминаниями юности. И, лишь испив еще раз живой воды из этого источника, он переходит на высшую ступень откровения.

В мощном хоре оркестра неожиданно появляется знакомая нам мелодия из первой части симфонии — та самая, широкая, светлая и радостная... Будто радуга мостом перекинулась над землей. Торжественно и ликующе звучит музыка. Что это?.. Это восходит солнце, творя вокруг жизнь.

Представим себе, что, закончив Седьмую симфонию, Прокофьев перелистал свой альбом и нашел запись о том, как когда-то в юности собирался вместе с Маяковским уйти от тех, «которые влюбленностью мокли», «солнце моноклем» вставив

«в широко растопыренный глаз». Наверное, теперь композитор улыбнулся бы и, отвечая на вопрос «Что вы думаете о солнце?», написал в альбоме за себя и за отсутствующего собрата по искусству:

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

Таким был Прокофьев до последнего дня жизни.

И неожиданно понятным становится теперь смысл той звонкой капли, которая появляется в оркестре следом за картиной восхода солнца. Это глубокое умиротворение, счастье человека, отдавшего людям все тепло души. Это благодарность природе, наделившей его радостью жить, любить, создавать новое.

На фоне этой капли набегают в музыке шумные валы при-
боя, словно на берег океана, имя которому — Вечность...

БЕССМЕРТНЫЙ ПОЛОНЕЗ



Всегда хочется, чтобы твое любимое музыкальное произведение знали и любили все. Обычно это желание невыполнимо. Но бывают счастливые исключения. Знаменитый полонез польского композитора Огинского «Прощание с родиной» действительно знают все. Он звучит по радио, в концертах, с пластинок.

О необычайной популярности его как-то не задумываешься, а ведь полонез Огинского популярен все 170 с лишним лет, с момента своего рождения до наших дней. Случайность ли это? Конечно, нет. Время отсеивает случайности. Тогда в чем же дело?

Есть такой всеисильный закон в природе: закон сохранения и превращения энергии. А что, если позволить себе такую вольность — попробовать представить, как он действовал бы в сфере искусства? Тогда, очевидно, можно сказать, что долговечность художественного произведения зависит от заряда душевной энергии, вложенной в него автором. И неважно, большое это произведение или нет. Как вспышка маленького лазера способна послать световой сигнал в космос, на расстояние в сотни тысяч километров, так «творческая вспышка» художника, пусть непродолжительная, но очень интенсивная, способна целые века питать людей энергией чувств. Подчиняясь этому, если можно так выразиться, закону сохранения и превращения чувств, и живет среди других бессмертных творений полонез Огинского.

«Превращение чувств»? Да, если хотите, и оно лежит в основе восприятия любого произведения искусства. Порой мы не знаем, какие чувства владели автором, когда он сочинял ту или иную вещь. Мы находимся во власти ощущений, возможно, очень далеких от авторских, но тем не менее волнуемся и переживаем прекрасные мгновения.

И вот они — эти чудесные превращения полонеза Огинского в нашей душе. Они удивительны и бесконечно разнообразны.

В тот день, когда я впервые услышал этот полонез, я опоздал в школу. Минуты, которые были нужны, чтобы успеть до звонка в класс, я простоял у радиоприемника, не в силах уйти. Из него лились необыкновенные, берущие за сердце звуки. Словно кто-то, задохнувшись от волнения, говорил тебе очень сокровенное и важное...

Вечером я прибежал со своим открытием к учителю музыки, пожилому человеку, много видевшему на своем веку. Когда я спросил его, знает ли он этот полонез, он улыбнулся, молча сел за стол и написал ноты. А потом рассказал, как сам еще мальчишкой тоже с изумлением слушал впервые эту музыку в глухой деревне на Волыни. Между прочим, это происходило еще в конце прошлого века. Полонезу Огинского было в те времена уже сто лет. И тогда тоже его знали все, от мала до велика.

А я сейчас вспомнил одну из недавних встреч с полонезом. Она была необычной и... знаменательной. На сцене Центрального театра Советской Армии шел концерт армейской художественной самодеятельности. Ведущий объявил, что хор воинов-ракетчиков исполнит полонез Огинского. Я не удивился тому, что полонез будут петь, хотя слышал об этом впервые. Здесь есть какая-то закономерность. Может, вы заметили, что многие певучие и лиричные инструментальные мелодии рано или поздно как бы обретают второй голос — человеческий? Поэты пишут слова, навеянные этой музыкой. Вот вам еще одна форма превращения чувств.

Для Евгения Долматовского, который написал слова к полонезу, это произведение — символ новой, возрожденной Польши. Он воспевает рожденную и закаленную в огне боев против общего врага дружбу советского и польского народов. Что ж, и такое восприятие возможно. Музыкальное произведение в каждом веке как бы получает новую жизнь, новое звучание.

Но все равно, как бы по-разному ни действовали на нас музыкальные произведения, какие бы «превращения чувств» мы ни испытывали, в них всегда будет присутствовать отблеск того главного, объективного жизненного содержания, которое вложил в свое творение композитор. И вот на этом концерте, о котором мы сейчас говорим, и произошло, по-моему, наибольшее приближение слушателей к истинному содержанию полонеза.

Уже в первой части сильные мужские голоса неожиданно придали нежной и возвышенной скрипичной мелодии характер мужественный и в то же время мятежный и страстный. Полонез обернулся новой, неведомой ранее и прекрасной гранью. Вторая же часть просто переполнилась неукротимой энергией, подобно штормовой водной стихии. Низкие голоса, словно накатами волн, начали выплескивать мелодию на все более и более высокую ноту, пока, наконец, она не обрушилась «девятым валом» какой-то молодецкой удали. А потом зазвучали будто призывные фанфарные голоса. Словно звали они кого-то на поле брани... И снова тревога, скорбь, страстный порыв. О чем все это?

...1794 год. В Кракове началось восстание за национальную независимость Польши, которое возглавил Тадеуш Костюшко. Восстание быстро охватило всю страну. Когда волна его докатилась до Вильно, в ряды борцов за свободу встал и двадцатидевятилетний сын польского воеводы граф Михал Клеофас Огинский, бывший в то время на посту великого литовского подскарбия (казначея). Огинский заявил Национальному совету, что приносит «в дар родине свое имущество, труд и жизнь». На свои средства он сформировал одну из воинских частей и, став во главе ее, участвовал в нескольких сражениях. Его документы скреплялись печатью, на которой фамильный герб Огинских был заменен девизом: «Свобода, постоянство, независимость». Себя Огинский называл гражданином.

Свои музыкальные способности — а они у него были незаурядные — Огинский употребил на благо восстания. Для воинской части, которой он командовал, Михал Клеофас написал марш. «Писал также военные и патриотические песни, которые пользовались большим успехом, так как они возбуждали храбрость, энергию и энтузиазм моих товарищей по оружию», — вспоминал впоследствии композитор.

Восстание было подавлено. И Огинский вместе с другими патриотами покинул Польшу. Тогда-то и родился страстный и

драматичный полонез «Прощание с родиной». Возможно, то были лишь немногие минуты необыкновенного творческого озарения, 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.

Огинский написал не один полонез. Их у него больше двадцати. Но дело не в количестве. Композитор внес заметный вклад в музыкальную культуру Польши. И большая его заслуга заключалась в том, что он ввел в свою музыку окружавшую его жизнь. Он отказался от традиционной трактовки полонеза как придворного, «светского» танца и начал создавать, по существу, лирические произведения, предвосхитившие будущие откровения Шопена. В этих полонезах живут волнующие образы. Здесь переплетаются любовь, радость и грусть, звучат героические «фанфары» — свидетели патриотических чувств и воинской доблести гражданина Польши — композитора Огинского.

ВТОРОЕ РОЖДЕНИЕ СИМФОНИИ



редакции газеты «Красная звезда» мне показали как-то письмо инженер-капитана В. Самсонова. Речь шла о Восьмой (Неоконченной) симфонии Шуберта.

«Это мое любимое произведение, — писал В. Самсонов, — да и, наверное, нет человека, который, услышав его, не полюбил бы. Но меня удивляет одно обстоятельство: симфония была написана в 1822 году, а исполнена впервые в 1865-м. Почему же ее не исполняли более 40 лет? Неужели не могли оценить по достоинству? Или, может, ее потеряли, а потом нашли? Расскажите, если можно...»

Действительно, в чем тут дело? Я тоже люблю Неоконченную симфонию и тоже удивился этому странному факту. У кого спросить? Ну конечно же, у книг — ведь о Шуберте немало написано.

Вот биография композитора, вот воспоминания о нем современников, а вот и вся жизнь его, отраженная в документах... Ищу ответа на вопрос. Знал ли кто-нибудь о существовании этой симфонии? Оказывается, да. Теряли ее? Нет... Тогда в чем же дело?

Не вносят ясности и биографы Франца Шуберта, авторы книг о нем. Им тоже непонятно, почему братья Хюттенбреннеры, близкие друзья Шуберта, так поклонявшиеся ему, так стремившиеся содействовать росту его славы, более сорока лет держали у себя пленницей великую симфонию и никому ее не показывали.

Правда, справедливости ради нужно сказать, что некоторые авторы объясняли этот факт тем, что Хюттенбреннеры не понимали истинных достоинств симфонии. Но так ли это? Я расскажу о том, что нашел, изучая документы и сопоставляя различные факты, стараясь сам себе объяснить эту странную историю. И рассказ этот будет не столько о музыке, сколько о людях.

Жили на свете два молодых человека, которых неодолимо тянуло к музыке. Жизненные пути их встретились. Один был из небогатой семьи школьного учителя, с вечными очками на носу, маленький, тихий и незаметный. Второй — уверенный в себе аристократ, стройный, с тонкими чертами лица. Впервые встретились они в 1815 году в Вене, на уроке музыки у знаменитого тогда в Австрии придворного композитора и капельмейстера Антонио Сальери.

Странная фигура, этот Сальери. Человек, написавший сорок четыре (!) оперы, из которых, пожалуй, ни одна не пережила его. Человек, в общем благосклонно относившийся к своим ученикам, но не умевший до конца их понять. Так, одинаково благоволил он и к маленькому Францу Шуберту и к стройному Ансельму Хюттенбреннеру. К Ансельму маэстро питал почти отцовские чувства, даже называл его молодым Сальери, вспоминая о потере своего единственного сына, который проявлял большие способности к сочинению музыки.

Еще одна деталь. При упоминании имени Сальери мы почти неизменно вспоминаем Моцарта. Это благодаря Пушкину. Известно, разделял ли Ансельм версию о том, будто бы его учитель отравил Моцарта. Во всяком случае, много лет спустя, вспоминая о годах ученичества, он писал, что Сальери «не то чтобы сердился на Моцарта, который затмевал его, но если он мог отыскать у Моцарта слабое место, он сообщал об этом ученикам».

Сальери старался не пропустить ни одного представления моцартовского «Дон-Жуана» и тем не менее отзывался об этой опере без энтузиазма. Но однажды у старого маэстро вырвалось: «Он должен расти, я должен слабеть». Очевидно, это относилось к Моцарту. Давно умерший композитор был сильнее живущего. Сальери намного пережил Моцарта словно для того, чтобы самому убедиться в бессмертности его творений и своими глазами увидеть умирание своих собственных музыкальных детищ.

Этой истории роковым образом суждено было повториться. Шуберт и Хюттенбреннер стали друзьями. Они часто музицировали, спорили об искусстве. Среди многих друзей Шуберта Ансельм был самым близким к нему другом-музыкантом. Франц поощрял творческие опыты своего друга. Однако трудно сказать, всерьез ли принимал он способности Хюттенбреннера к сочинению. Как-то раз он назвал Ансельма «всемирно известным» композитором. Конечно, здесь не обошлось без дружеской улыбки. Но кто знал, как далеко зайдет в своих честолюбивых мечтах Хюттенбреннер и к какой печальной судьбе приведет это одно из лучших творений Шуберта?

Ансельм восхищался произведениями Франца, особенно его песнями, в чем, конечно, был не одинок. Друзья Шуберта — поэты, художники, певцы — поклонялись его гению. Знаменитые «Шубертиады», на которых в кругу поклонников исполнялись сочинения Франца, были настоящими праздниками для всех.

В то же время Ансельм — после Шуберта — пишет музыку на «Лесного царя» Гёте. Мало того, он берет шубертовскую мелодию темой для своего вальса. Здесь Хюттенбреннер явно перехватил через край, и печать едко отозвалась на это. Правда, Ансельм скоро и сам понял, что не стоит ему ступать в след, оставленный Францем.

В песнях Шуберт был гениален. Так признавали все. Ну, а в крупных вещах, например в симфониях? Здесь дело обстояло сложнее.

Шуберт не мог добиться, чтобы его симфонии были исполнены каким-нибудь оркестром. Это, конечно, препятствовало ознакомлению широких кругов любителей музыки с его творениями. Однако музыкант может оценить достоинства симфонии и по фортепьянному изложению и разбирая партитуру. Возможно, симфонические произведения Шуберта не находили горячего отклика в кругу его друзей, возможно, сам композитор сдержанно относился к этим своим творениям, но только о них мало кто знал, и они терпеливо ждали лучших времен среди папок с рукописями.

Тем более смелым и отнюдь не случайным было решение Шуберта подарить свою новую, восьмую по счету, симфонию союзу музыкантов города Граца в ответ на избрание его членом этого союза. Конечно же, композитор был уверен, что даст на суд музыкантов неплохое сочинение.

Франц отдал рукопись симфонии Ансельму Хюттенбреннеру, чтобы тот передал ее в библиотеку союза. Но партитура не дошла до нее — Ансельм спрятал рукопись у себя.

Шли годы. Если Шуберт не спрашивал Хюттенбреннера, какова судьба его детища, то, вероятно, потому, что изо дня в день горел в творческом огне. Он торопился, как будто чувствовал, что проживет недолго... Умер он на тридцать втором году жизни.

Теперь уже ничто не мешало Хюттенбреннеру держать рукопись Неоконченной симфонии у себя. После того как она пролежала у Ансельма шесть лет при жизни Шуберта, она могла спокойно находиться в неизвестности еще тридцать шесть лет. Правда, о «трогательной» заботе «друга» Шуберта знал брат Ансельма — Йозеф. Но из восторженного почитателя Шуберта Йозеф Хюттенбреннер давно уже превратился в не менее восторженного почитателя Ансельма Хюттенбреннера.

Минуло много лет. Все новые и новые творения Шуберта, почти неизвестные слушателям при жизни композитора, стали исполняться с успехом не только в Австрии, но и в других странах. Так, Мендельсон-Бартольди с блеском исполнил его Большую до-мажорную симфонию. Но одно из лучших, если не лучшее произведение Шуберта было по-прежнему спрятано в квартире Ансельма Хюттенбреннера. Сам он продолжал сочинять и все еще мечтал о лаврах, которыми, увы, никто его не венчал. Тем более боялся он выпустить на волю произведение своего бессмертного соперника. Он словно чувствовал, что после этого все его мечты о славе, равной славе Шуберта, померкнут, как луна при свете солнца.

Только наедине с самим собой, ревниво — в который раз! — проигрывал он Неоконченную симфонию в собственном (!) фортепианном переложении. Наверное, так же когда-то в сотый раз слушал моцартовского «Дон-Жуана» Сальери...

Нет, Ансельм не был совсем уж неблагодарным к памяти друга! Он написал очерк «Эпизоды из жизни композитора песен Франца Шуберта». Но ведь и здесь он не отступился от своего, признавая Франца только как «композитора песен». Неоконченная симфония в очерке даже не упоминалась, как будто ее не существовало вообще.

Конечно, и Ансельм и его брат Йозеф понимали, что они держат в руках. Вот что сказал о симфонии Шуберта тридцать лет спустя после его смерти Йозеф Хюттенбреннер в записях,

сделанных для себя: «Ее можно поставить наравне со всеми бетховенскими». А вот как оценивал Йозеф творчество своего брата: «Из всех музыкальных творений Ансельма теперь видно, что, как и Шуберт, он с полным правом может быть назван... наследником Бетховена и Моцартом этого столетия».

Между тем время шло. Ансельм Хюттенбреннер основательно состарился и, подобно Сальери, мог теперь уже воочию убедиться в бессмертности творений Шуберта и в суетности своих попыток попасть на Парнас. И он выпустил из рук тоскующую по людям невольницу.

Сказать по правде, он без всякой охоты отдал ее придворному капельмейстеру Иоганну Гербеку. Дирижеру было поставлено неперемное условие: вместе с симфонией Шуберта исполнить какое-либо из сочинений Хюттенбреннера — увертюру, сонату или симфонию.

Несколько лет спустя Йозеф Хюттенбреннер писал в одном из писем: «Господин придворный капельмейстер Гербек — смертельный враг Ансельма и мой». Чем же Иоганн Гербек так досадил братьям Хюттенбреннерам? Он отказался исполнять произведения Ансельма, не понравившиеся ему. Симфонию же Франца Шуберта исполнил с великой радостью. Это произошло 17 декабря 1865 года. В этот день многострадальное сочинение Шуберта словно родилось второй раз, чтобы никогда больше не умереть.

Композиторов Ансельма Хюттенбреннера, Антонио Сальери история забыла. Они вошли в нее только как личности, связанные с именами великих композиторов прошлого. Впрочем, на си-минорной симфонии Шуберта Ансельм оставил свой — неизгладимый — след: ведь это он назвал ее Неоконченной! Увидев, что в ней всего две части, а не четыре, как требовали строгие классические каноны, он сделал вывод, что симфония «недописана».

Он, конечно, мог бы выяснить у самого Шуберта, таков ли был замысел произведения. Но об этом он не спросил. Теперь мы понимаем почему: ведь симфония была спрятана.

А мог ли Шуберт дарить музыкантам незавершенную вещь? Вряд ли. О своей законченности красноречиво говорит и сама симфония. Она высказывает каждому из нас все, что хочет сказать, все, что излило в этих божественных звуках сердце Шуберта. Что же именно?

Может быть, вот это?.. Две главные вехи переживает в своей жизни человек: юность и зрелость. Не острога ли столкновений с жизнью в юности, не глубина ли постижения смысла жизни в зрелом возрасте как раз и составляют содержание двух частей шубертовской симфонии? Вечное переплетение радости и печали, страданий и восторгов жизни пронизывает и насыщает ее звуковую ткань.

Но, пожалуй, не в толкованиях Неоконченной симфонии дело. Эту музыку надо слушать, она приносит большое счастье.

КОНЦЕРТ ДЛЯ ЛЕВОЙ РУКИ



*Великая музыка, я убежден
в этом, всегда идет от сердца.*

Морис Равель

1

Не верится, когда слушаешь по радио фортепьянный Концерт для левой руки французского композитора Мориса Равеля, что в этом произведении с оркестром соревнуется всего лишь одна рука пианиста — столь полнозвучной, полнокровной кажется партия фортепьяно. И неизбежно возникает вопрос: зачем понадобилось автору — и это у него получилось! — добиваться эффекта такой нелегкой ценой? Вообще соперничать одному инструменту с оркестром дело не простое, а тут всего лишь одна рука. Если это упражнение в виртуозности, то при чем тогда оркестр?

Конечно, это не упражнение, а художественное произведение. История музыки знает случаи, когда появлялись подобные сочинения. Есть, например, «леворучные» ноктюрны и прелюдии у Скрябина, которые он сочинил, когда «переиграл» правую руку. Чем, однако, вызвано, появление на свет такого сложного произведения, как фортепьянный концерт?

Ответ, видимо, надо искать в самом сочинении, в истории его создания, в жизни автора.

Так что же стоит за Концертом для левой руки Мориса Равеля? Прежде чем попытаться ответить самому себе на этот вопрос, мне захотелось еще раз услышать это произведение, но теперь уже не по радио, а в концертном зале. Захотелось увидеть, как происходит исполнение этого необыкновенного концерта. И надо признаться, зрелище это оказалось удивительным.

...Пианист, народный артист СССР Яков Владимирович Флиер неподвижно и задумчиво сидел перед раскрытым инструментом, опершись руками о колени. И словно боясь потерять этому сосредоточенному молчанию человека, тихо, очень тихо вступил оркестр. Медленными, осторожными волнами, на низких тонах зазвучала музыка. Вот прямо из этих волн выплыла медленная и глухо звучащая в низком регистре контрафагота мелодия. Ступеньками поднимается она вверх, как будто обретая уверенность. Однако не успевает окрепнуть. Ее перебивает новая мелодия, проникнутая грустно-задумчивым настроением. Она наплывает сверху светлым звучанием валторн и, кажется, отвечает своим характером задумчивому настроению пианиста. Но первая мелодия, вновь появившись, решительно оттесняет ее, становясь все более волевой.

Пианист остается так же неподвижен и погружен в свои мысли. И тогда оркестр делает отчаянную попытку вывести его из этого состояния. Это ему удается.

Пианист быстро выпрямился, встряхнул головой, и над клавиатурой непривычно и даже как-то неестественно взлетела одна его левая рука. Правая осталась лежать на колени и лишь вздрогнула, словно желая броситься на помощь. Левая же, опустившись в средней части клавиатуры, вдруг заробела и начала поспешно отходить назад, в свои владения, в басы. Здесь же набравшись решимости, накатами пассажижей стала продвигаться наверх.

И вот, словно закончив пробу сил, пианист вдруг начинает играть ту самую мелодию, которой оркестр вызвал его к действию. Начав в басах, он мощно и упорно ведет ее вправо, завоеывая все более высокие и звонкие звуки. Прямо на глазах тяжеловесная размеренность мелодии начинает превращаться в торжественную поступь. И вот уже отброшены остатки робости — рука пианиста, расширяя звучность, цепочкой аккордов взбирается наверх, бисером скатывается оттуда, а потом вдруг ярким, вспыхивающим глissандо* дерзко бросается через весь инструмент туда, в расположение правой руки, и ставит там победную точку, словно водружает на высоте знамя.

Оркестр, кажется, только этого и ждал. Он добился своего, звучание рояля обрело уверенность и силу, как будто на нем

* Глissандо — особый прием игры, заключающийся в скольжении ногтями пальцев по белым клавишам фортепьяно.

оказались две сильные руки пианиста. Теперь состязание должно пойти на равных. И оркестр празднует свой успех — радостно, мощно и широко ведет он свою первую, главную мелодию: тому силы духа.

И снова пианист кладет на клавиши руку. Делает он это спокойно и уверенно. Под его пальцами рождается лирическая нежная мелодия. Однако оркестр как будто недоволен этим настроением умиротворенности человека, перебивает его и вновь предлагает свою мелодию. «Вот что главное, — как будто подсказывает он, — нельзя расслабляться». И рояль соглашается, затевает энергичный, интенсивный бег звуков, оплетая ярким орнаментом мужественную песню оркестра...

Неожиданно это согласие звуков прерывает страшный удар. Оркестр испускает стон-воплъ. Стон этот передается роялю, который вслед за тем делает несколько судорожных аккордовых движений, и вдруг им завладевает быстрая, резкая и какая-то бездушно-механическая мелодия. В ее подчеркнуто танцевальном ритме слышен сарказм, злая насмешка.

Что это такое? Что случилось? Оборвем на этом драматическом мгновении наш рассказ, чтобы осознать всю необычность происходящего.

2

...Равель потерял покой. Как нелепо все получилось! Откуда взялась эта война, почему Франция воюет с Германией, и как мог он пропустить события, которые привели к этой трагедии?

С душевной тревогой он пишет другу: «Вот уже третий день... этот набат, эти плачущие женщины и особенно этот ужасающий энтузиазм молодых людей; а сколько друзей ушло на войну, и ни о ком из них я ничего не знаю».

В эти дни Равель трудится над завершением нового своего произведения — трио. Работа идет довольно успешно, и это радует, но тоска, тоска, которая «грызет не переставая», и композитор вдруг начинает «рыдать, склонившись над своими бемолями».

Он не может жить вне этих трагических событий, не может смириться со своей «бездеятельностью». И тогда этот хрупкий тридцатидевятилетний человек идет на призывной пункт. На что он надеется? От службы в армии его освободили еще

в юные годы — из-за слишком малого роста и веса. С тех пор, оказывается, ничего не изменилось. Вес его не устраивает даже самую снисходительную комиссию. Не хватает двух килограммов.

Чтобы хоть как-то заглушить тоску, он идет работать в госпиталь. Однако обстановка в госпитале его удручает. Не потому, что он видит страдания людей и это ему тяжело. Дело совсем в другом. Раненых посещают «тучи дам из Красного Креста, которые дали деньги и на этом основании наводняют госпиталь, возмущаются, если им предлагают вымыть ноги раненому, избегают делать перевязки, ссылаясь на неумение, и скандалят по поводу того, что им не устроили гостиную для чая. Вся эта орава ходит взад и вперед, хохочет, выставляет напоказ свои нарукавные повязки и сокрушается, что от солдат не пахнет опопонаксом».

«Все это омерзительно, — пишет Равель. — Считаю, что подобные развлечения мне не по возрасту, и жду вместе с другими взрослыми людьми, чтобы все эти недоросли вернулись к своим обычным занятиям».

Он делает еще одну попытку попасть в армию. И наконец попадает, но не в авиацию, и не в пехоту, и — увы! — не на передовые позиции: Равель становится водителем автомобиля, большого хромоногого грузовика «Ариекс».

Можно ли представить себе более нелепое сочетание: тонкий композитор, автор многих поэтичнейших творений — балета «Дафнис и Хлоя», оперы «Испанский час», «Испанской рапсодии» — сидит за баранкой грязного грузовика, чихающего едким дымом и рычащего, как дикий зверь! Но Равель доволен. В письмах к друзьям он неизменно называет себя «водитель Равель». «Это далековато от передовой линии, но еще дальше от Парижа, — пишет он в письме. — Морально ощущаешь фронт совсем близко. Полеты аэропланов, указательные стрелки...»

Равель много ездит, дежурит ночами. Много видит и слышит. Однажды он был очень близко от линии фронта и видел «призрачный город, в котором нет больше жизни; его зловещего сна не нарушает даже непрерывный грохот. Над этим страшным молчанием сияло ослепительно летнее солнце». Перед тем как лечь спать, он любит фейерверком, его «убаюкивает канонада и завывание дьявольского механизма, предназначенного для освещения операционной».

У него почти нет времени писать письма. Его мучает мысль, что старушку мать он бросил дома одну. Ей он старается писать как можно чаще и, конечно, без подробностей о своем истинном положении, в котором таится немало опасностей.

Он продолжает мечтать об авиации. Подает рапорт и проходит комиссию. Врач неожиданно находит у Равеля расширение сердца. Тогда он потихоньку, без шума возвращается в свой автопарк. Как бы его и отсюда не списали! Он знает, это расширение сердца началось в тот самый день 3 августа 1914 года, когда заговорили пушки. Равель чувствует, что понес с тех пор потери и более существенные. Не без горькой иронии он пишет другу: «Затронут не только карбюратор. Двигатель тоже хромает на обе ноги. Даже коробка скоростей оставляет желать лучшего. Небольшая прогулка вчера — и та меня утомила. Лишь бы управление теперь не отказало!»

О, эта вещь последняя фраза!

Его «Аделаида» в ремонте. Равель назвал грузовик именем своего балета. Но ему уже не до шуток. Он сильно устал, хотя месяц почти ничего не делает. К усталости прибавляется тоска, а к ней — неожиданный «прилив нежности к музыке». Он «переполнен вдохновением» и может «взорваться от него, если в ближайшее время заключение мира не подымет крышку котла».

Равель получает стихи от одного лейтенанта с передовой и завидует, что тот может работать в траншее. Сам же композитор в редкие свободные минуты забавляется тем, что записывает пение птиц. Он просит друга подобрать для него народные песни и легенды провинции Валуа, видимо надеясь вскоре взяться за работу. Но потом вдруг понимает, что ни здесь, ни в Париже не в состоянии будет работать, если не наступит «конец мирового катаклизма».

Он начинает выходить из себя: «Мне сообщают, что Сен-Санс объявил восхищенной публике о том, что во время войны он сочинил музыку для театра, романсы, элегию и пьесу для тромбона. Если бы вместо этого он ворочал снаряды, музыка, возможно, только выиграла бы».

Его начальник, видя состояние подчиненного, считает, что Равель должен «встряхнуть», и назначает его сменным на машину, которая направляется в рейс к линии фронта. Но Равель знает, что ему уже ничто не поможет.

Перенеся операцию в госпитале, он радуется отпуску. Но эти долгожданные дни судьба приготовила ему только для того, чтобы застать последние дни жизни матери и похоронить ее. Затем он снова возвращается на фронт. Стоит на редкость суровая зима 1917 года. Равель обмораживает ноги...

Чаша невзгод, кажется, уже переполнена. А командование словно забыло, что за рулем развалины-грузовика сидит талантливый композитор — гордость Франции, и не торопилось разрубить узел страданий этого загнанного, больного человека, который впутался в никому не нужную, страшную войну лишь потому, что имел слишком чуткое к людским бедствиям сердце.

Равель был бесконечно далек от какого бы то ни было военного психоза и тем более шовинизма. Доказательство тому — его демонстративный отказ вступить в члены так называемой «Национальной лиги защиты французской музыки», созданной с целью запретить публичное исполнение во Франции современных немецких и австрийских произведений, «еще не ставших всеобщим достоянием».

Из-за плохого здоровья Равеля «на время» увольняют из армии. К счастью, он больше туда не вернулся. Но и того, что он пережил, было предостаточно. Через год после ухода из армии он пишет: «Все же я выбит из колеи: и вообще какая роковая ошибка — жить во время этой войны...»

Война еще шла, а когда закончилась, он недосчитался многих своих друзей. И в своей первой послефронтowej вещи — шестичастной фортепьянной сюите «Гробница Куперена» Равель каждую часть посвящает памяти погибших друзей-фронтовиков. Последняя часть — токката — посвящена капитану Жозефу де Марлиав, мужу знаменитой пианистки Маргариты Лонг.

Наложила свой отпечаток война и на брошенную композитором в первые ее дни симфоническую поэму «Вальс» — дань любви к венскому вальсу. Беспечное, чисто штраусовское кружение вальса сокрушает в финале ужасающий злобный вихрь.

Равель надеялся, что это все, что война не ворвется больше в его музыку, он этого не допустит. Так думали и его друзья. И Равель снова стал прежним жизнерадостным, остроумным Равелем, будущим автором всесветно известного Болеро.

Со времени окончания первой мировой войны прошло десятилетие, началось второе. Но не все раны зажили. Многие люди не могли ни забыть, ни простить прошлого.

Был среди этих страдальцев один человек, близкий к отчаянию. Пианист Пауль Витгенштейн. Война отняла у него правую руку. Это был, по существу, смертный приговор музыканту. Но ему порой казалось, что он такой же, как и прежде. Ведь он чувствовал свою правую руку и даже кончики пальцев, которых не было! А по ночам, во сне, он играл — много, блистательно, самые трудные вещи.

Он хотел остаться пианистом, пусть даже вопреки здравому смыслу. И Витгенштейн принял решение: обратиться с открытым письмом к композиторам, попросить их помочь ему создать концертный репертуар для левой руки. Он вложит в этот заказ все свои средства. А пока будет усиленно развивать свою единственную руку.

Откликнулись немногие. Среди них были Сергей Прокофьев, Рихард Штраус и... Морис Равель. Да, он тоже. Он не мог остаться равнодушным к просьбе человека, столько пережившего на войне. Равель знал, что это такое.

Правда, композитор уже задумал работу над новым произведением, и это должен быть тоже фортепьянный концерт. Ну что ж, придется писать сразу два концерта.

А работать ему становилось все труднее и труднее. Странная, таинственная болезнь туманом обволакивала мозг композитора. Он тщательно скрывал от друзей ее первые приступы. Сбывались его собственные, сказанные когда-то слова: «управление» начинало отказывать. Но войну он помнил. Он мог забыть даже свое имя, но то, что пережил в те проклятые годы, он помнил.

Каким должен быть этот концерт? Конечно, прежде всего настоящим, полнокровным, может быть, даже чуть «помпезным». Ведь «важно, чтобы музыкальная ткань не казалась облегченной, но, напротив, звучала как исполняемая двумя руками».

А содержание музыки?.. Слишком многое было поднято со дна души композитора письмом Витгенштейна. И он будет все время об этом думать, сочиняя концерт для левой руки.

«Двуручный» же концерт — в противоположность первому — Равель делает веселым и блестящим, «в духе концертов Моцарта и Сен-Санса». И не составят ли оба эти произведения как бы две части какого-то большего сочинения, которое он пишет всю свою жизнь, имя которого — Равель?

И вот Пауль Витгенштейн начинает получать одно за другим обещанные произведения. Однако здесь его ждало разочарование.

Рихард Штраус прислал фантазию для фортепьяно с очень большим оркестром. Познакомившись с этим сочинением, пианист впал в уныние: «Ну где мне с одной моей бедной рукой бороться против четверного состава? И в то же время не могу же я сказать Штраусу, что он совсем не так оркестровал...»

Не пришелся по душе Витгенштейну и опус Сергея Прокофьева. В ответном письме пианист писал: «Благодарю вас за концерт, но я в нем не понимаю ни одной ноты и играть не буду». Это был Четвертый фортепьянный концерт С. Прокофьева. Композитор и сам не смог окончательно определить своего отношения к этой вещи: то она ему нравилась, то нет. Он собирался переделать концерт, чтобы его можно было исполнять обеими руками, но так до конца жизни и не осуществил этого намерения.

Не без душевного волнения отправлял бывший солдат Равель свой концерт на строгий суд другому бывшему солдату. И опять Витгенштейн остался недоволен. Обнаружив «огромную каденцию» для левой руки (с этого начинается фортепьянная партия), он рассердился: «Если я хотел бы играть без оркестра, я не заказывал бы концерта с оркестром!» И потребовал от композитора поправок.

Однако музыканты сразу оценили достоинства произведения и посоветовали пианисту играть так, как сочинил Равель. Витгенштейн сдался.

А потом и он полюбил это драматическое сочинение: оно оказалось близким ему по духу. Ну, а начальное большое вступление фортепьяно — не мужественная ли это попытка пианиста бросить вызов судьбе, утвердить свое право остаться в музыке? Не так ли задумывал этот эпизод композитор?

Узнав, что концерт принят, Равель посвятил его Витгенштейну.

...Мы прервали свой рассказ о Концерте для левой руки Мориса Равеля в тот момент, когда в музыку ворвался какой-то злобный вихрь. Беспощадная механическая мелодия властвует над всем, и некуда от нее деться.

Так вот когда вновь вернулся Равель к теме страданий и жестоких лишений, вот когда вновь наступила на его сердце железная пята войны. Огромным напряжением воли он старается сдержать эту необузданную силу. Ей нельзя поддаваться. Жизнь должна идти вперед, иначе она потеряет смысл.

И оркестр вдруг взрывается каким-то необыкновенным, дерзко-веселым криком. И все преображается. Звучит живой, юношески задорный мотив. Однако он негромок. Да, это скорее воспоминание о веселье, чем оно само, словно грустная улыбка прожившего жизнь человека, вспоминающего свою безоблачно-ясную юность.

Но вот звучание музыки становится еще тише, бег звуков останавливается, в тишине раздаются глухие «шаги». И происходит неожиданное. Воскресает совсем уж было забытая мелодия, та самая, плавная и грустная, которая прозвучала в оркестровом вступлении вслед за первой его темой и которая была подавлена ею. Сейчас она остается одна. От жалобных, протяжных ее звуков веет нескрываемой печалью. Что значит ее появление? Уж не разбередили ли душу воспоминания? Да. И вот оно, самое тяжелое. В высоком регистре фортепьяно, как призрак, появляется тема войны.

Она дает новый толчок печали. Словно выходит наружу долго сдерживаемое и глубоко спрятанное композитором от людей наболевшее, выстраданное. Теперь уж прятать нет смысла. Жизнь прожита... Постепенно расширяясь, завладевая всем оркестром, многократно повторяемая, звучит тема страдания, пробуждая в душе слушателей щемящую боль. Но вот она ослабевает, обессилевает, и в музыке остаются тревожные интонации темы войны.

Вновь появляется мелодия юности. Сначала она, как и прежде, звучит тихо, но потом усиливается и гремит задорно, победно, весело. И подготавливает вступление главной мелодии концерта — темы воли и настойчивости духа. Оркестр несет ее очень торжественно, словно поднимая на щит. И его героический

призыв вдохновляет пианиста на подвиг, происходит невероятное: одна рука заставляет замолчать всех. Бросившись в клавиатуру, она делает то, что под силу, кажется, лишь хору инструментов. Она словно спешит выговориться. В бурлящем потоке звуков одна за другой проходят все главные темы концерта...

Это победа, победа разума и воли человека. Жизнь все-таки хороша, убеждает музыка, и такой должна быть, несмотря ни на что.

Но как жаль, что в жизни не все зависит от желания человека. И как отчаянно может ему не повезти!

«Какая роковая ошибка — жить во время этой войны!..»

Оркестр вдруг выпускает несколько глубоких горестных вздохов, и на страшном трагическом ударе все обрывается...

Закончен необыкновенный диалог оркестра и рояля. Слово мы присутствовали при откровенном и мужественном разговоре двух людей, переживших самое жестокое — войну. В оркестре как будто слышался ободряющий голос Равеля, обращенный к пианисту. И все произведение воспринималось нами как обращение к людям, к их лучшим чувствам, их решимости сделать жизнь прекрасной.

А теперь еще несколько слов об этом удивительном произведении Равеля. Вдохновенная, артистичная игра Якова Владимировича Флиера в прекрасном ансамбле с Государственным симфоническим оркестром Союза ССР под управлением народного артиста РСФСР Евгения Светланова не могла не взволновать слушателей и показала, что это сочинение имеет выдающиеся качества. А между тем оно очень редко звучит на наших концертных площадках.

— Да, совершенно несправедливо у нас почти забыто это великолепное произведение Равеля, — говорит профессор Я. В. Флиер. — Это глубоко гуманное сочинение, обращенное к сердцам многих и многих людей. И оно не только «леворучное». То обстоятельство, что концерт находится на вооружении у «двуруких» пианистов, красноречиво говорит о том, что он привлекает исполнителей. Конечно, служит он добрую службу и тем пианистам, у которых по тем или иным причинам «не в форме» правая рука. У меня впервые появилась мысль сыграть этот концерт в тот период, когда я из-за травмы пальца

на правой руке не концертировал несколько лет. Правда, по некоторым обстоятельствам я не решился тогда выступить с ним, хотя очень увлекся этим сочинением. Вернувшись же к исполнительской деятельности, я с большой радостью сыграл эту вещь Раделя и продолжаю играть. Это, по-моему, одно из лучших творений композитора и одно из наиболее оригинальных и ярких произведений мировой концертной литературы.

ЕЩЕ ОДНА ВСТРЕЧА С ПРОКОФЬЕВЫМ



Панист вышел на сцену, поклонился в бующий аплодисментами зал и сел за рояль. Обычно после этого говорят: воцарилась тишина. Но сейчас она не успела воцариться настолько, чтобы слушатели успели сосредоточиться, настроиться на музыку. Он только сел — и руки, взлетев с колен молниеносным движением, бросились в клавиатуру рояля. Взрыв необычайной энергии...

Вторая соната Прокофьева. Я слушаю ее впервые, как, впрочем, и Четвертую и Шестую, которые включил в свой концерт Святослав Рихтер.

Признаться, я побаивался, идя на этот раз в Большой зал консерватории. Прокофьев есть Прокофьев. Я знаю немало людей, правда, не музыкантов по профессии, которые совершенно серьезно считают, что он не для них — слишком сложен, а потому и неинтересен. С их мнением нельзя не считаться уже хотя бы по той причине, что оно существует. До этого дня я тоже отчасти разделял его. И в это «отчасти» попала фортепьянная музыка Прокофьева. Шестую сонату, кажется, я все-таки однажды слушал в исполнении Вана Клиберна по телевидению. Помню, был совершенно очарован манерой игры, артистическим обликом пианиста, но из сонаты не запомнил ни одной ноты.

Я могу сказать, что люблю музыку Прокофьева. Например, к фильму «Александр Невский». И Седьмую симфонию, переполненную мелодиями, из которых одна прекраснее другой.

Нравятся отдельные номера из многих его крупных сочинений. Да всего не перечислишь! И все-таки Прокофьев разный: то лиричный и простой, то сложный и непонятный. Смущало еще одно обстоятельство чисто объективного порядка. Почитайте биографию композитора. Пожалуй, не найти музыкального имени в начале нашего века в России, которое не склонялось бы критикой более ожесточенно, чем имя молодого Сергея Прокофьева.

Конечно, были сильные голоса и за него, например Б. Асафьева и Н. Мясковского. Но ведь известно, что композитор Глазунов, тогда директор консерватории, демонстративно покинул зал во время исполнения Скифской сюиты, которой дирижировал двадцатичетырехлетний автор...

И вот сейчас Святослав Рихтер исполняет сонату, написанную в те же годы. Я не могу четко разобраться в потоке ее тем и эпизодов: она просто ошеломляет напором высвобождающейся энергии. Однако замечаю лиричную мелодию второй темы из первой части, задумчивый настрой третьей. Побеждает же все самый тон произведения, его заразительно-задорное настроение. Звуковые краски пестры и порой даже резки. Но, оказывается, с ними можно смириться. Они словно превращения солнечного света. А он ведь бывает и яростным и палящим.

Накануне концерта я прочитал воспоминания Рихтера о встречах с Прокофьевым и его музыкой. Однако, по признанию пианиста, далеко не все сказано в этих мемуарах. «Играя Прокофьева, я в какой-то степени исчерпываю то, что мог бы сказать о нем словами», — пишет Рихтер. И вот сейчас он рассказывает о Прокофьеве музыкой. Невольно бросаются в глаза поразительная внешняя простота и сдержанность чувств в исполнении. Никаких в общем-то привычных для пианистов видимых переживаний музыки. По воспоминаниям очевидцев я знаю, что и у Прокофьева была такая же манера исполнения — без всякого внешнего эффекта, без лишних движений и какого бы то ни было преувеличенного выражения чувств.

Вспоминаю еще раз и слова поэта В. Каменского о встрече с композитором в московском «Кафе поэтов», где тот исполнял свои сочинения: «...Ну и темперамент у Прокофьева!.. Подобное совершается, быть может, раз в жизни, когда видишь, ощущаешь, что мастер «безумствует» в сверхэкстазе, будто идет

в смертную атаку, что этот натиск больше не повторится никогда».

Слушая финал сонаты, я видел, ощущал то же. Это впечатление исходило от музыки, от невероятного рихтеровского исполнения. Наверное, в этом превращении и заключается волшебство настоящего мастера.

Выступление Святослава Рихтера было посвящено 75-летию со дня рождения Прокофьева. Может, поэтому пианист выбрал сонаты из разных периодов жизни композитора? Ведь Вторую и Четвертую от Шестой отделяют десятки лет, огромный отрезок творческой биографии... Я считал, что мне повезло: удастся разом «пробежать» чуть не всего Прокофьева. Но одно непонятно, почему выбраны две сонаты композитора молодых лет?

Загадка стала проясняться, когда началась Четвертая соната. Заразительное буйство красок, гармоний, переполнившее предыдущую сонату, в Четвертой словно отошло на второй план. Нечто новое — волевое, сильное и вместе с тем сосредоточенное и серьезное стало главным здесь. Это уже другой Прокофьев. В первой части энергия, не раскрываемая до конца, словно сдерживается мощной рукой. Вторая часть сонаты уже не требует этого укрощающего усилия. Скорее наоборот. Начинается она в нижнем регистре, как будто из глубины сознания. Звуковые краски приглушены. Пианист оцепенел, задумавшись над клавиатурой. Постепенно светлея, медленно развертываясь, наплывает дума. Она не отпускает вашего внимания ни на минуту.

Эта соната — одна из любимых Святослава Рихтера. Не потому ли, что в ней большой простор для размышлений о жизни, философского углубления в себя? Любопытна история ее создания. У нее есть подзаголовок, сделанный композитором: «Из старых тетрадей». В 1908 году в консерватории он начал писать новую сонату, но не закончил и забросил работу на неопределенное время. В том же году сочинил Прокофьев и новую симфонию. Однако ее судьба оказалась несчастливой. Через несколько лет, взглянув на эти свои юношеские сочинения, композитор вдруг увидел, что первая часть сонаты и анданте из симфонии как будто созданы друг для друга. Так родились две части новой — Четвертой — сонаты. Осталось дописать третью часть — финал, который был начат еще в консерватории. Но он, видимо, никак не поддавался. Нужно было найти логически законченный выход глубоким и серьез-

ным размышлениям о жизни, которые легли в основу первых двух частей.

И вот Святослав Рихтер играет финал. Кажется, целый сноп света ворвался в зал. Пожалуй, такой финал произведения особенно понятен сейчас. Но в нем чувствуется не только отдохновение от сложных переживаний предыдущих частей, не только радостный вихрь. Музыка этой части несет в себе нечто более важное. Какой-то взволнованный монолог. Вспомним, при каких обстоятельствах композитор сочинял ее.

Это была осень 1917 года! Прокофьев жил в это время в Кисловодске. Из Петрограда пришли известия об Октябрьской революции, и он решил немедленно ехать в столицу. «Но пришел поезд с разбитыми окнами, из которого высыпала испуганная буржуазия», — вспоминал в автобиографии композитор. Ему сказали, что он «сошел с ума», что в Москве и Петрограде стреляют, что он вообще не доедет...

Так вот она, буря финала — предчувствие нового, свежий ветер революции. Пусть не все еще в происходящих событиях было ясно молодому композитору, но его творчество этих лет само выражало оптимистическое восприятие жизни, было ясным лучом на фоне упадочнических настроений большей части буржуазной интеллигенции. Не случайно в 1918 году А. В. Луначарский сказал ему: «Вы революционер в музыке, а мы в жизни — нам надо работать вместе».

Мелодии в сочинениях существуют не сами по себе. Они несут определенную мысль автора, отражают его восприятие жизни. Можно ли бурное революционное наступление XX века выразить одними плавными певучими мелодиями? А если сам творец, под стать эпохе, имеет характер новатора, не любящего проторенных путей? Если и ритм и темп жизни — другие, если противоречия классов достигли гигантских масштабов? Если все это носится в воздухе и этим воздухом дышит художник? Тогда, очевидно, и рождаются такие творцы, как Прокофьев.

И вот что самое поразительное. На наш слух, слух людей середины XX века, не производят «ужасного» впечатления те произведения Прокофьева, которые когда-то вызывали подлинные скандалы. Вспомним ту же Скифскую сюиту.

Очевидно, в музыкальном произведении не нужно искать того, чего в нем нет и заведомо быть не может. Как-то Прокофьев сказал, что один и тот же композитор может думать то

сложно, то просто. Да, каждый замысел рождает и свой характер воплощения. Значит, нужно учиться понимать сложную музыку, чтобы, научившись, разделять с автором его большие мысли и глубокие чувства.

Прокофьева нужно понимать таким, какой он есть. И учиться его слушать, чтобы не терять почву под ногами при первых же звуках такой сонаты, как, например, Шестая.

Святослав Рихтер, первый исполнитель этого сочинения после автора, так определяет смысл сонаты: «С варварской смелостью композитор порывает с идеалами романтики и включает в свою музыку сокрушающий пульс XX века». Призываю на помощь биографию Прокофьева. Да, этот пульс, пожалуй, еще и зловещий. Композитор начал сочинять Шестую сонату в 1939 году, а закончил в 1940-м. Коричневая чума германского фашизма уже расплзлась по Европе — началась вторая мировая война. И в музыку не могло не проникнуть это нашествие злых сил и тревога большого художника за судьбы мира...

Кончилась первая часть. Из этой черной глубокой бездны начинается подъем, возвращение к жизни, к ее смыслу. Вторая часть — аллегretto — более уравновешенная, просветленная. Третья — в темпе очень медленного вальса. Вся она — успокоение и задумчивость. Но этого мало. Пассивность не может противодействовать гой, первой теме, окончательно победить ее, подняться над ней. И тогда наступает четвертая часть — финал.

Снова порыв. Но в нем уже не внешний блеск изобретательного финала Второй сонаты, не взволнованное предчувствие нового (финал Четвертой). Горячая вера в торжество света, воля, которая становится почти осязаемой силой. Победа жизни. Таким мне кажется смысл финала Шестой сонаты Прокофьева.

Овациям не было конца. Очень любят Святослава Рихтера москвичи. Да и не только москвичи. Концерты Рихтера везде выливаются в праздник музыки. И кто знает, сколько в этот памятный для меня вечер было в зале людей, которых замечательный пианист навсегда подружил с Сергеем Сергеевичем Прокофьевым.



ТОРЖЕСТВО СИМФОНИИ

Когда-то Петр Ильич Чайковский писал не без горечи: «Предубежденный человек может примириться с оперой после нескольких виденных представлений, но сколько нужно времени, чтобы хорошая симфония могла быть оценена массой публики по достоинству? Однако ж, — признался композитор, — несмотря на весь соблазн оперы, я с бесконечно большим удовольствием и наслаждением пишу симфонию...»

В чем видел Чайковский «соблазн» оперы и почему он все-таки предпочитал ей симфонию?

«Опера имеет то преимущество, что дает возможность говорить музыкальным языком массе. Уже одно то, что опера может игратьсь хоть сорок раз в течение сезона, дает ей преимущество над симфонией, которая будет исполнена раз в десять лет!!!»

Но симфоническая музыка, по мнению композитора, стоит «гораздо выше» оперной, потому что условия сцены в значительной степени парализуют чисто музыкальное вдохновение автора. «В симфонии... я свободен, нет для меня никаких ограничений и никаких стеснений».

Казалось бы, эти слова Чайковского о преимуществах одного и другого рода музыки совершенно справедливы, и не стоит больше говорить на эту тему. Так бы и нужно сделать, если бы не сидели крепко в памяти слова композитора, широко известные всему миру:

«Я желал бы всеми силами души, чтобы музыка моя распространялась, чтобы увеличивалось число людей, любящих ее, находящихся в ней утешение и подпору».

Как соединить это желание Петра Ильича, эту великую веру в его исполнение, которая слышится в словах Чайковского, с тем, что он с наибольшей охотой работал в самом трудном для восприятия и понимания широкой слушательской аудитории жанре музыки? Для композитора приведенные выше слова не были красивой фразой. Он считал музыку «откровением», «лучшим даром для человечества». «Это не соломинка, за которую только едва хватаешься, это верный друг, покровитель и утешитель, и ради его одного стоит жить на свете».

Да, он «с бесконечно большим удовольствием и наслаждением» писал симфонии и... с горечью думал о том, «сколько нужно времени, чтобы хорошая симфония могла быть оценена массой публики по достоинству».

Давайте попытаемся размотать этот клубок противоречий, понять композитора. И кстати, не только его, но и всех тех талантливых творцов, которые обращаются к жанру симфонической музыки и, как Чайковский, хотят быть понятыми своими слушателями.

К счастью, Петр Ильич оставил нам не только свою великую музыку, но и высказывания о ней, которые, как и она, необыкновенно искренни и глубоки.

Итак, Чайковский объясняет Чайковского.

За что же может «ухватиться» мало искушенный в музыке посетитель концерта, слушая симфонию и стараясь вникнуть в ее образный строй? Наверное, стоит ему посоветовать не ломать сильно голову над поисками ассоциаций и сравнений, которые, как он слышал, облегчают восприятие музыки. Со временем это может прийти само. А сейчас надо просто слушать ее с открытым сердцем. Это главное условие. И настоящая музыка найдет путь к нему. Но какова она, эта настоящая музыка? И что говорит о ней Чайковский?

В одном из писем к нему большая почитательница его музыки и друг композитора Надежда Филаретовна фон Мекк задала вопрос Петру Ильичу: правда ли, что музыкант ничего не чувствует, когда сочиняет, что он только обдумывает, как и где пользоваться техническими средствами, мол, «музыка на все имеет определенные правила и указания, так что достаточно выдумать маленький, ничтожный мотив в два такта, для того

чтобы сделать из него очень много». Сама Надежда Филаретовна внутренне была не согласна с такой трактовкой музыкального творчества. Она считала, что должна существовать глубокая связь между композитором и его произведением. Однако решающее слово было за Чайковским.

И Петр Ильич отвечал: «Не верьте тем, которые пытались убедить Вас, что музыкальное творчество есть холодное и расудочное занятие. Только та музыка может тронуть, потрясти и задеть, которая вылилась из глубины взволнованной вдохновением артистической души».

Значит, главное условие музыкального творчества — глубокая взволнованность ее создателя. И еще — искренность. Не случайно о своей Шестой симфонии Чайковский сказал: «Я положительно считаю ее наилучшей и в особенности наиболее искренней из всех моих вещей».

Взволнованность, искренность. А ведь эти понятия предполагают, что человек что-то страстно говорит, объясняет другому, изливает душу. Выходит, Чайковский в своей музыке тоже говорит? Да, конечно. «Я говорю на музыкальном языке, потому что мне всегда есть что сказать», — вот его слова. Но если это так, то о чем говорит в своих симфониях Чайковский?

В связи с содержанием симфонических произведений часто упоминают слово «программа». Как известно, программа — это словесный пересказ содержания сочинения, представленный его автором. Это может быть развернутое литературное описание, или только название частей, или другое словесное обозначение. Конечно, программа значительно облегчает понимание существа музыкального произведения. Но Петр Ильич все-таки делает ставку на саму музыку, а не на словесный ее пересказ...

Как хотелось современникам Чайковского, да и мы были бы счастливы узнать программу его Шестой симфонии, Патетической. Когда Н. А. Римский-Корсаков спросил у Петра Ильича, нет ли у него какой-либо программы к этому произведению. Чайковский ответил, что, конечно, есть, но объявлять ее он не желает.

А ведь Чайковский хотел быть понятым! Опять противоречие? Есть программа, но она не объявляется. Где же ответ? Может, в этом высказывании композитора в письме к фон Мекк? «Что такое программная музыка? Так как мы с Вами

не признаем музыки, которая состояла бы из бесцельной игры в звуки, то с нашей точки зрения всякая музыка есть программная».

Итак, мы приблизились к истине. Настоящая музыка создается горячим сердцем, она искренна и всегда содержательна, всегда программна в широком смысле слова.

Но опять вопрос. Как уловить это содержание, какова мера программности в «беспрограммной» музыке, то есть музыке, лишенной внешних признаков программности?

Обратимся к единственной в своем роде, необычной «истории» высказываний композитора об одном своем произведении. Речь идет о Четвертой симфонии Чайковского.

Когда партитура ее вышла из печати, на титульном листе было выставлено: «Посвящается моему лучшему другу». И больше ничего, никаких намеков на программность. Но не тут-то было! Первым «забил тревогу» С. И. Танеев. Он писал Петру Ильичу: «Трубные фанфары, составляющие интродукцию и потом появляющиеся от времени до времени, перемены темпа во второй теме — все это заставляет думать, что эта музыка программная».

Петр Ильич ответил совершенно спокойно, как будто был давно готов к этому вопросу и только ждал, когда его зададут: «Что касается Вашего замечания, что моя симфония программна, то я с этим вполне согласен. Я не вижу только, почему Вы считаете это недостатком. Я боюсь противоположного, т. е. я не хотел бы, чтоб из-под моего пера являлись симфонические произведения, ничего не выражающие и состоящие из пустой игры в аккорды, ритмы и модуляции. Симфония моя, разумеется, программна, но программа эта такова, что формулировать ее словами нет никакой возможности. Это возбудило бы насмешки и показалось бы комичным. Но не этим ли и должна быть симфония, т. е. самая лирическая из всех музыкальных форм? И не должна ли она выражать все то, для чего нет слов, но что просится из души и что хочет быть высказано?..»

И все-таки Чайковский попытался изложить словами программу своей симфонии. Правда, он сделал это только для одного человека, для той, кому посвятил симфонию, — Надежды Филаретовны фон Мекк. Сейчас, ввиду того, что это письмо дошло до нас, можно прочесть большое и довольно подробное изложение содержания симфонии, так как оно приводится почти во всех книгах о Чайковском. Но Петр Ильич, если бы он

сейчас мог узнать об этом, остался бы недоволен и, наверное, постарался бы изъять свою программу из печати.

Еще тогда, прежде чем вложить это злополучное письмо в конверт, он, прочитав написанное, «ужаснулся той неясности и недостаточности программы», которую хотел сообщить фон Мекк. И он признался ей: «В первый раз в жизни мне пришлось перекладывать в слова и фразы музыкальные мысли и музыкальные образы. Я не сумел сказать этого как следует...»

Что же все-таки Петр Ильич считает главным, собственно программным в этой симфонии? И в чем же, наконец, проявляется его кредо программности симфонической музыки? Оно заключено в том же, процитированном выше, письме Танееву. «Я в своей наивности вообразил, — пишет Чайковский, — что мысль этой симфонии понятна, что в общих чертах смысл ее доступен и без программы...»

Вот эта «наивность» Петра Ильича и раскрывает нам, что он считает обязательным и возможным видеть в каждом серьезном музыкальном произведении. Главную мысль, общие черты. Именно это и можно и должно искать в музыке.

Чайковский пишет Танееву: «В сущности, моя симфония есть подражание Пятой бетховенской, т. е. я подражал не музыкальным ее мыслям, но основной идее». Потом, видимо засомневшись, понимает ли его Танеев, Петр Ильич вдруг задает вопрос: «Как Вы думаете, есть программа в Пятой симфонии?» И с большой убежденностью отвечает: «Не только есть, но тут и спору быть не может относительно того, что она стремится выразить».

Кстати сказать, за несколько лет до этого Чайковский высказывался в печати о содержании Пятой симфонии Бетховена. В финале ее он слышал «трагическое ликование высших сил природы» — «после предыдущих частей, с столь потрясающей правдою изображающих терзания изолированной человеческой души в борьбе с судьбою и со всеми терниями земной юдоли».

И все-таки самое существенное, глубинное о своем новом произведении Петр Ильич сказал в конце приведенных нами писем Танееву и фон Мекк: «Нет ни одной строчки в этой симфонии, которая не была бы мной прочувствована и не служила бы отголоском искренних движений души». «Я жестоко хандрил прошлой зимой, когда писалась эта симфония, и она служит верным отголоском того, что я тогда испытывал. Но это именно отголосок. Как его перевести на ясные и определен-

ные последования слов? — не умею, не знаю... Остались общие воспоминания о страстности, жуткости испытанных ощущений».

Так, кажется, стали более ясны законы творчества, по которым создавались симфонические произведения Чайковского. Да, он более всего доверял самой музыке, верил, что его искренность, взволнованность чувств, вложенные в произведения, рано или поздно раскроются для человеческих сердец, которым близки добро и сострадание.

Что же касается того, чтобы правильно понимать основную мысль, заложенную в симфониях Чайковского, то новым поколениям, живущим после него, сделать это легче, чем было его современникам.

Творчество композитора глубоко отразило ту эпоху, в которую он жил. Сам Петр Ильич прекрасно это понимал. «В своих писаниях я являюсь таким... каким меня сделали воспитание, обстоятельства, свойства того века и той страны, в коей я живу и действую», — писал он. И мы хорошо понимаем время, в которое жил и творил Чайковский, и видим, и чувствуем, как отразилось оно в его сочинениях.

И сегодня мы с уверенностью можем сказать, что сбылось самое большое желание композитора. Музыка его распространилась по всему земному шару и волнует людей своей человечностью, глубоким и искренним чувством. Это относится и к симфониям Петра Ильича.

Статистики подсчитали, что самый популярный, самый часто исполняемый сейчас в мире композитор-классик — Чайковский.

В том, что Чайковский приблизился к нам, сыграл свою роль и технический прогресс человечества. Люди получили возможность чаще слушать своих любимых авторов, любимые произведения, чаще стали происходить счастливые, знаменательные встречи мало искушенных слушателей с большой музыкой, после которых они навсегда становятся друзьями. Лучшие симфонии исполняются каждый сезон и не однажды (не «раз в десять лет»!). Много раз в течение года их можно услышать по радио, а имея проигрыватель или магнитофон, можно слушать записи хоть каждый день в исполнении самых лучших дирижеров и оркестров. Стоит только пожелать. И предубежденных против серьезной музыки людей, о которых говорил Чайковский, становится все меньше.

...Иногда вечером, придя домой, я вкладываю в проигрыва-

тель пластинку с записью какой-нибудь симфонии Чайковского. Сегодня почему-то захотелось послушать Четвертую. Завожу ее довольно редко, с тех пор как хорошо изучил это произведение. Но бывает время от времени потребность еще раз встретиться с ней. Точно так же, как появляется желание перечитать «Войну и мир» Толстого или взглянуть на «Сикстинскую мадонну» Рафаэля. Мы все время в движении, в росте, мы понимаем себя, познаем мир. И одна из главных заслуг в этом принадлежит искусству.

Пускаю пластинку... Слушание этой музыки доставляет истинное наслаждение. И в то же время это нельзя назвать бездумным удовольствием. Потому что происходящее в симфонии затрагивает очень серьезные вещи. В жизни каждого из нас бывает достаточно много сложных моментов. Мы переживаем и тяжелые душевные потрясения, и отчаяние поисков, и пустоту разочарования, и глубину сомнений. Но есть у нас и радость любви и счастье открытий. Все человеческое...

И потому знакомой тягостной тревогой ложатся на сердце грозные звуки вступительных фанфар симфонии. И так понятно это долгое, томительное возвращение к успокоению духа через длинную цепь переживаний, от безверия и грустной безнадежности — к улыбке, радости и, наконец, новой мечте и вере в свои силы...

Крепнет человеческий дух, постигая в произведении искусства в сжатом идеальном виде жизнь чувства и разума в их ярких, многообразных проявлениях.

И страна Симфония — это один из самых прекрасных уголков во вселенной искусства, дарящих людям большую нравственную силу.

СОДЕРЖАНИЕ

Об этой книге. Дм. Кабалевский	3
Путешествие в страну Симфонию .	9
Час, когда раскрываются лилии .	17
Восхождение в музыку	25
«Два такта из Бетховена» . . .	29
Дневник музыканта	34
Музыка остается музыкой	44
Что вы думаете о солнце? . . .	48
Бессмертный полонез . .	62
Второе рождение симфонии	66
Концерт для левой руки	72
Еще одна встреча с Прокофьевым	83
Торжество симфонии	88

Пожидаев Геннадий Алексеевич
СТРАНА СИМФОНИЯ

М., «Молодая гвардия», 1968.
96 с. 78

Редактор Т. Сырыщева
Художник Евг. Офман
Художественный редактор
Б. Федотов
Технический редактор
Г. Лещинская

Сдано в набор 13/IX 1968 г.
Подписано к печати 4/XII 1968 г.
А04321. Формат 60×84¹/₁₆. Бу-
мага типографская № 1. Печ. л. 6
(усл. 5,58). Уч.-изд. л. 5,1.
Тираж 50 000 экз. Цена 22 коп.
Т. П. 1968 г., № 110. Заказ 1526.

Типография издательства
ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия».
Москва, А-30, Сушевская, 21.