

II

Вопросы
теории
и эстетики
музыки

выпуск 5



II
B-
ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
ТЕАТРА, МУЗЫКИ И КИНЕМАТОГРАФИИ

Вопросы теории и эстетики музыки

выпуск 5



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА» ЛЕНИНГРАД · 1967

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Ю. А. Кремлев (ответственный редактор)

Л. Н. Раабен

Ф. А. Рубцов

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Настоящий сборник является пятым в серии, издаваемой Институтом под общим заглавием «Вопросы теории и эстетики музыки». В большей своей части он освещает явления западноевропейского музыкального искусства.

Ряд статей сборника посвящен отдельным выдающимся западноевропейским музыкальным произведениям XX века. Г. Благодатов на материале оратории «Царь Давид» Онеггера ставит вопрос о возможности доходчивого использования сложных средств музыкального языка. Б. Котляров характеризует оперу Дж. Энеску «Эдип», Ю. Кремлев — этику и эстетику оперы А. Берга «Волшебник». Г. Орлов анализирует образную систему «Военного реквиема» Б. Бриттена.

Г. Филсенко, в связи со столетием со дня рождения Э. Сати, дает целостную оценку творчества этого весьма мало известного у нас, но влиятельного на Западе французского композитора.

В. Смирнов прослеживает существенные факторы одного из этапов творчества И. Стравинского — его эволюции к неоклассицизму.

В трех статьях сборника продолжены темы физиологии музыки и музыкальной фольклористики, ставшие традиционными для данной серии сборников.

М. Блинова («На пути к физиологическому изучению интонационной выразительности») трактует актуальнейший вопрос естественнонаучного обоснования существа музыкальной интонации.

Ф. Рубцов («Соотношение поэтического и музыкального содержания в народной песне») выдвигает очень веские аргументы в пользу решительного пересмотра ряда распространенных теоретических положений.

Статья И. Земцовского «О композиции русских «квинтовых» лирических песен» посвящена частной проблеме музыкальной фольклористики и дополняет его статью «О композиции русских квартетных лирических песен», напечатанную в предыдущем сборнике.

Пятый сборник завершается статьей Э. Язовицкой «Сводный репертуар музыкальных театров Ленинграда за 1964/65 гг.», которой продолжена работа того же автора «Репертуар советского оперного театра», опубликованная в Третьем сборнике. В дальнейших выпусках редколлегии предполагает систематически давать справочные статьи о музыкальной жизни Ленинграда.

Г. Благодатов

«ЦАРЬ ДАВИД» ОНЕГГЕРА

(К вопросу общедоступности музыкального языка)

Процесс изменения музыкального языка всегда приводит к противоречию между «старым» и «новым», создает трудности при восприятии новых произведений. Это противоречие не всегда ощущается с одинаковой остротой. Порою, как, например, в конце XVIII — начале XIX веков, оно проявляется в сравнительно спокойных формах; иногда же протекает весьма болезненно — как в первой половине XX века. В это время музыкальный язык многих произведений стал очень сложным и трудно воспринимаемым. Характерно отмечаемое многими композиторами и музыкальными критиками на Западе падение интереса к новой музыке среди широких слоев слушателей и, в противоведствие этому, шумная пропаганда и широкая реклама музыкальных новинок. Многие композиторы признают подобное положение естественным и неизбежным; в своем творчестве они ориентируются на сравнительно узкий круг ценителей, проявляя порой даже некоторое пренебрежение к «непросвещенному» слушателю, неспособному понять их музыкальные откровения.

Однако такая точка зрения отнюдь не стала на Западе единственной и всеобщей. С неменьшей решительностью, хотя и не столь шумно, раздаются голоса тех, кто призывает новую музыку обращаться к широким кругам слушателей, а не замыкаться в кругу знатоков. Можно назвать ряд композиторов и музыковедов, стоящих на такой позиции. К их числу принадлежал и Онеггер, не закрывавший глаза на реальное положение вещей. С грустью признавался он себе, что новая музыка не пользуется на Западе популярностью. «Современный композитор», — по его словам, — это «непрощенный гость, который во что бы то ни стало хочет находиться там, куда его не приглашали».¹

¹ Артур Онеггер. Я — композитор. Л., Музгиз, 1963, стр. 19—20.

Вместе с тем художественное *stredo* Онеггера отличалось двойственностью. С одной стороны, его отношение к крайностям модернизма (в частности, к додекафонии) было в достаточной мере скептическим. С другой стороны, Онеггер опасался того, что сложности современной музыки вызовут у слушателей контрдействие — стремление к дурной простоте. «Ухо,— писал он,— утомленное нагромождениями нон и септим, с радостью потянется к аккордным наигрышам и сентиментальным романсикам».¹ И это опасение заставляло Онеггера... отдавать в той или иной мере дань модернизму.

Правда, Онеггер как композитор был умерен в своих исканиях, далек от крайнего «новаторства». Могло бы поэтому показаться, что по отношению к творчеству Онеггера проблема композитор — слушатель не возникает, что у него все доступно и достаточно просто. Однако это не так. Говоря об успехе произведений, мы имеем в виду восприятие их не музыкантами-профессионалами, но широкими кругами слушателей. Музыкальные вкусы и склонности их можно себе представить, учитывая, что наиболее любимыми произведениями остаются сочинения классиков и романтиков XIX века. Для данного слоя слушателей и сочинения Онеггера достаточно сложны. Некоторую отдаленность свою от слушателя композитор чувствовал, порою болезненно переживал. В итоге усилия Онеггера «были направлены на то, чтобы писать музыку, доступную широким массам слушателей и интересную для знатоков отсутствием банальных «общих» мест».² Последнее положение чрезвычайно важно — композитор стремился найти широкое признание, не снижая в то же время эстетических требований. На этом пути у него был ряд удач. Среди них наиболее показателен успех «Царя Давида», в музыке которого композитору удалось найти путь к сердцу слушателей. Написанное свыше сорока лет тому назад, это произведение вошло в постоянный репертуар, оно исполняется и как опера и как оратория.

«Царь Давид» был создан Онеггером в 1921 году, в расцвете творческих сил. Мирозрение композитора тогда еще не было омрачено налетом пессимизма, характерного для последних лет его жизни. Произведение это имеет своеобразную историю. В начале первой мировой войны народный театр маленького швейцарского местечка Мезьер, расположенного в 12 километрах от Лозанны, был надолго закрыт. Вновь открыть его удалось лишь 11 июня 1921 года. Для первого представления Рене Моракс написал библейскую драму «Царь Давид» — о том, как простой пастух возвысился и стал вождем народа, царем и пророком.

Получив заказ на сочинение музыки, Онеггер с жаром принялся за работу и в необычайно короткий срок — с 25 февраля по 28 апреля — написал партитуру. Сюжет драмы был близок Онег-

¹ Артур Онеггер. Я — композитор. Л., Музгиз, 1963, стр. 155.

² Там же, стр. 118.

геру, воспитанному в традициях протестантизма. Каждая подробность знакомого с детства повествования имела для него особую значительность. Можно не сомневаться, что и слушатели так же хорошо знали этот сюжет. Сам композитор писал, что он обязан Швейцарии «...традициями, связанными с характерным для нее протестантизмом: полной неспособностью преувеличивать ценность своей деятельности, бесхитростно прямыми представлениями о честности и хорошим знанием библии».¹ Дни работы над «Царем Давидом», репетиции, первые спектакли запечатлелись в памяти композитора как счастливая пора его жизни. Много лет спустя он с большим теплом вспоминал о том, как над созданием спектакля радостно трудились сообща учащаяся молодежь, простые крестьяне и профессиональные артисты. Спектакли шли под открытым небом. Все эти обстоятельства могли только укрепить композитора в намерении писать музыку, доступную массовому слушателю. Дальнейшая судьба «Царя Давида» подтвердила, что Онеггеру удалось создать произведение, интересное для музыкантов-профессионалов и в то же время нравящееся широкой публике. Даже сторонники более радикального новаторства в музыке не смогли не отметить объективное значение «Царя Давида».² Для концертного исполнения композитор переоркестровал свою музыку.³ Отдельные музыкальные номера своеобразная оратория. Исполнение «Царя Давида» в Париже в 1924 году вызвало бурный энтузиазм, а ее автор из талантливых, подающих надежды композиторов стал знаменитостью. Началось триумфальное шествие произведения по концертным эстрадам мира. Для исполнения в Германии Ганс Рейнхарт осуществил свободную обработку текста оратории, приблизив его к библейскому оригиналу. В 1927 году «Царь Давид» был впервые исполнен в Советском Союзе. Произведение Онеггера сохранило свою популярность и в наши дни.

В беседе композитора с Бернаром Гавоти, когда последний сказал: «Вам удается внушить интерес к своему творчеству... со стороны специалистов, и вы же одновременно обладаете способностью привлекать к себе сердца народных масс», Онеггер с присущей ему скромностью заметил: «Это только ваше личное мнение. Я подписался бы охотно под подобным отзывом, если бы у меня была надежда хоть как-то оправдать его. Удалось ли мне достичь

¹ Артур Онеггер. Цит. соч., стр. 112.

² См.: Игорь Глебов. Царь Давид. Л., Изд. Гос. ак. капеллы, 1927, стр. 4.

³ Первоначально в оркестре «Царя Давида», кроме струнных, были использованы: 1 гобой, 1 фagот, 3 валторны, 2 тромбона и туба. В концертном варианте взят полный парный состав: 2 флейты (с заменой одной из них на флейту пикколо), 2 гобоя (с заменой на английский рожок), 2 кларнета (с заменой на бас-кларнет), 2 фagота (с заменой на контрафagот), 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, туба, арфа, челеста, орган (по желанию), ударные и смычковые.

желанной цели?! Право не знаю, но я пытался. Мне хотелось увлечь две категории слушателей: профессионалов и массы. В иные минуты мне казалось, что я уже добился этого, например, когда я слушал, как крестьяне горной области Жорат распевают аллилуйя из «Царя Давида».¹

Творческий опыт Онеггера и его работа над «Царем Давидом» заслуживают самого пристального внимания. Онеггеру удалось завоевать аудиторию, не потеряв при этом квалифицированного слушателя — профессионального музыканта. Поэтому анализ приемов композитора представляет значительный интерес.

Данная статья отнюдь не ставит своей целью всесторонний анализ «Царя Давида». Мы лишь выделили ряд моментов, характеризующих стремление композитора к доходчивости музыки.

Сколь бы ни были сложны и разнообразны условия, которые влияли на Онеггера в процессе творчества, успеха он добился некоторыми вполне конкретными приемами, которые могут быть проанализированы и оценены.

При сочинении музыки Онеггер шел не от отдельных частных к компоновке целого, а, наоборот, от целого к частностям. Наиболее важным в музыкальном произведении он считал наличие концепции, а «вопрос о средствах музыкальной речи», по его словам, «имеет лишь второстепенное значение: определяющую роль играют сами мысли, к выражению которых и стремится композитор».²

Первым условием доходчивости произведения он считал ясность намерений и четкость их воплощения. Композитор говорил своим ученикам: «Если ваши мелодические или ритмические рисунки достаточно определены и легко улавливаются слухом, то сопутствующие им диссонансы никогда не испугают публику... С широкой публикой можно и должно говорить без всякой ложной снисходительности, но непременно ясно, четко!»³ Эта опора на определенность мелодических и ритмических рисунков ясно прослеживается в музыке композитора.

Обязательным условием прогресса Онеггер считал также опору на наследие прошлого. С иронией говорил он, что «некоторых авторов всегда терзает страх, как бы их не обвинили в тривиальности. Они боятся быть простыми...»⁴ Стремление к простоте и опора на традиции — также существенное качество Онеггера как композитора. Как показывает ознакомление с его музыкой, эти тезисы не остаются пустой декларацией, но находят отражение в творческой практике. Особенно важную роль играют при этом ясность намерений и преимущественное выделение какого-либо одного из элементов композиции.

¹ Артур Онеггер. Цит. соч., стр. 121.

² Там же, стр. 146.

³ Там же, стр. 118.

⁴ Там же, стр. 119.

В музыке «Царя Давида» очень ясна такая преимущественная опора композитора на какой-либо из элементов сочинения, который и выдвигается на первый план.

Чаще всего выделяется мелодика. Онеггер не боится писать простые, ясные диатонические мелодии. Таков, например, фа-мажорный с отклонением в ре минор Псалом № 3, ре-мажорная мелодия «Аллилуйя», или ми-мажорная «Песня благодарения» (№ 24).

Частое использование трихордных попевок придает некоторым мелодиям пентатонический характер. Это встречается и в форме самостоятельных построений (см., напр., вторую тему вступления), и в виде отдельных оборотов (см. № 2 — «Пастушескую песню Давида», первую фразу Псалма № 6, заключения фраз в «Песне благодарения»). При таких сближениях оригинальной мелодики композитора с мелодикой фольклорной возникает ощущение безыскусственной старины, поданной сквозь дымку умиротворенной поэтичности.

Большое достоинство Онеггера как композитора в том, что он умеет создавать ясные, доступные мелодии не только при посредстве давно освоенных массовым слухом звукорядов. Так, первый же гобойный мотив вступления написан в звукоряде, нарушающем принцип октавных повторений. Если в нижней части диапазона слышится *си-бемоль*, то в верхней — *си-бикар* (и, соответственно, *ре* и *ре-бемоль*, *ля* и *ля-бемоль*). Другой гобойный наигрыш вступления опирается на интервал уменьшенной квинты. Этот же интервал характерен для мелодий контральто и сопрано в «Оплакивании Саула» (№ 14). Далее на странице 61 партитуры мы сталкиваемся с попевкой в звукоряде *ре, ми, фа, фа-диез, ля*. Своеобразные звукоряды, используемые Онеггером в его мелодических построениях, способствуют тому, что музыка порой приобретает ориентальный характер. Так воспринимаются, например, все гобойные темы вступления. В первой теме мелодия написана так, что нельзя определить, какие звуки являются основными, а какие — их хроматическими изменениями. Выделяется лишь опорная нота — *ля-бемоль* второй октавы, ощущаемая как устой. Звукоряд в данном случае не основан на принципе октавного повторения звуков, в нем встречаются все звуки хроматической гаммы, кроме *ми-бемоля*. И вот существенно, что как эти, так и другие подобные мелодии, освоенные на звукорядах, непривычных для массового слушателя, остаются легко воспринимаемыми и доступными. Этому способствуют четкий мелодический рельеф и ясное ощущение устоя.

Возникая время от времени, подобные мелодические «островки» дают опору при восприятии и позволяют неискушенному рядовому слушателю отнестись более терпеливо к тому, что не воспринимается без усилия.

Все произведение насыщено мелодиями, различными по своей основе, но ясными по своей структуре. В многоголосном сочинении

мелодическая линия легко может быть затемнена гармонией или полифоническими сплетениями (примером может служить сделанная П. Хиндемитом обработка немецкой народной песни «Охотник из Курпфальца», где мало что сохранилось от простоты фольклорного образца). Онеггер поступает иначе, он стремится обеспечить доходчивость своей музыки в первую очередь тем, что достигает различности и незатемненности мелодий. Приемы, употребляемые с этой целью, различны. Иногда Онеггер строит изложение по нормам традиционной функциональной гармонии. Хорошим примером такой манеры может служить Псалом № 3 «Хвала тебе, господь великий». Мелодия исполняется всем хором в унисон, а бас — виолончелями, контрабасами и фаготами. Эти две звучащие линии с полной определенностью обрисовывают подразумеваемую гармонию. Такой способ изложения бесспорно навеян хорошо знакомым Онеггеру баховским приемом ведения мелодии на фоне баса континуо (хотя в «Царе Давиде» клавишного инструмента нет). Гаммообразные вступления труб подчеркивают кадансы и модуляцию в параллельный минор. В заключительном tutti мелодию играют трубы, а два голоса, пополняющие гармонию, поручены валторнам. Пользование диссонансами свободное, но в целом в пределах норм, применявшихся композиторами барокко. Следует, однако, заметить, что описанный прием употребляется Онеггером вообще редко, и в «Царе Давиде» это также явление исключительное. Однако в композиции целого данный номер занимает очень важное место, поскольку первое вступление хора и торжественное звучание псалма привлекают внимание слушателя. Весьма важна одна особенность этого хора: все средства, использованные композитором, далеко не новы, но, тем не менее, при слушании не возникает ощущения стилизации. Традиционные приемы не подверглись значительной трансформации. Обращают на себя внимание ведение хора в унисон, отсутствие гармонии, инкрустированные фразы труб. Новаторство композитора на слух почти не приметно.

Гармония у Онеггера играет двойную роль. Либо это сопровождение, обусловленное мелодией, либо фон, независимый от мелодии. В первом случае приемы, употребляемые композитором, не представляют ничего исключительного. Можно лишь отметить стремление не подавлять мелодический голос (что, разумеется, имеет место у весьма многих композиторов).

Гораздо интереснее второй случай, когда гармония является фоном. Здесь композитор предельно ясно разграничивает элементы фактуры. Приведем пример. В момент, когда ковчег завета торжественно подымают перед народом, в оркестре в качестве фона звучат гроздя секунд (трелями у струнных, второго кларнета и фаготов), а полутора октавами выше флейты, гобои и первый кларнет ведут мелодию параллельными трезвучиями. Она очень ясно слышна и не смешивается с рокошущим фоном. Далее, когда мелодия переходит к трубам и валторнам, этот контраст со-

храняется. Устоем мелодии служит трезвучие Ля мажор, а тремоллирующий фон скрипок и кларнетов дает звуки соль, си-бемоль, в то время как в фигурациях виолончелей и контрабасов подчеркивается звук си-бемоль. И здесь мелодия и фон отграничены предельно четко. У них различны регистры, тембровое обличье, а главное — характер изложения. Мелодия в четком ритме изложена мажорными и минорными трезвучиями, в то время как фон представляет собой монотонно повторяющиеся звуки, а постоянные столкновения си-бемоля и си-бемоль придают ему оттенок замутненности.

Умение Онеггера в каждый момент своей музыки найти «точку опоры» позволяет ему привлечь и удержать внимание слушателя и в тех случаях, когда мелодия не слишком характерна, а гармония не так уж интересна. Иногда таким центром может стать оstinатная фигура аккомпанемента. Именно этим обусловлена привлекательность № 17 — «Хвалебной песни». Две трубы, незаметно подменяя друг друга, без конца повторяют в верхнем регистре короткую оstinатную одноктоновую фразу forte. Сначала настойчивое подчеркивание устоя фа кажется назойливым, но мало-помалу слушатель поддается «гипнозу» оstinато. Начинает казаться, что все остальное — движение мелодии, смена гармоний — явления второго плана. Три куплета песни сопровождаются неизменной музыкой, и вся суть здесь именно в отмеченном однообразии.

В № 23 («Марш израильтян») подобный прием раскрыт полностью, но не менее показательно и с не меньшим эффектом. После краткого фанфарного вступления первое проведение темы марша (в верхних голосах) предваряется оstinатной фигурацией в низких голосах с подчеркиванием по очереди шестой и пятой ступеней минора. Строго говоря, это — фигура аккомпанемента, но затактовые ноты выразительно подчеркивают гармонию и мелодизируют ее обороты, заставляя воспринимать их как несложный контрапункт к основной мелодии. Поэтому, когда при повторении оstinато переходит в верхние голоса, его мелодическая весомость сомнения уже не вызывает. И вот что особенно замечательно: тональность минора настолько ясно и естественно утверждается в сознании, что резкие диссонансы двухголосия основной мелодии (не выходящие из тональности) кажутся естественными и воспринимаются легко.

В качестве ячеек, обуславливающих доходчивость музыкального номера, у Онеггера не раз можно найти построения нетрадиционного характера. Возьмем, например, оstinатный четырехтакт женского хора в № 15 («Праздничная песнь»). В первом и четвертом голосах — примитивные попевки из трех звуков. Устой различны — в верхнем голосе это звук си, в нижнем — ре. Средние голоса мелодического значения не имеют, они обрисовывают гармонию, большей частью секундо-кварттовую. Во всем построении нет ни одного консонирующего звучания, но диссонансы

звучат нерезко, получая характер красиво шуршащего тембра. Этот без конца повторяющийся четырехтакт («Вечный! Приди благословить народ Израиля») и придает очарование праздничной песне. Мелодия солистки здесь малоинтересна, а инструментальное сопровождение — не имеющая самостоятельного значения фигурация.

Разумеется, такое оstinato не обязательно распространяется на весь номер. На оstinato труб построен один из эпизодов «Пляски перед ковчегом» (цифра 12). Во всех подобных случаях фигура оstinato является не главным мелодическим рисунком, но, строго говоря, фигурой аккомпанемента. Сила воздействия зависит от удачно найденного мелодического контура и настойчивой повторяемости его. Так ясный и доходчивый второй план помогает восприятию основных элементов сочинения.

Композиторский метод Онеггера позволяет ему писать общедоступную музыку в самой различной манере.

Так, скажем, политональная музыка обычно не считается легкой для восприятия, однако Онеггер на практике показал, что и здесь возможны исключения. Его умение находить при сочинении простые, ясные, доступные для неизощренного слуха элементы и использовать их как основу композиции — помогло и в этом случае. Путь, который приводит его к успеху, предельно прост. В каждой тональности он пишет короткие, четкие мелодии, очень ясные тонально. При повторении они обычно звучат на той же высоте. Каждый мотив экспонируется сначала отдельно (чтобы слушатель ознакомился с ним и запомнил его); лишь затем осуществляются политональные комбинации. Так написаны, например, фанфары в № 3 («В то время израильтяне воевали с филистимлянами»). На фоне тремоло литавр четыре валторны в унисон играют мелодию, идущую по ступеням си-бемоль-мажорного трезвучия. Им отвечает труба, интонирующая трихордную попевку с устоем на *ре-бемоль*. Обе мелодии чередуются еще раз, а затем звучат одновременно — си-бемоль-мажорный унисон валторн и перекличка двух труб в тональности *ре-бемоль*. Перед слушателем как бы возникает картина доносящихся с разных сторон военных сигналов враждебных армий. Обе мелодии воспринимаются не как единство, а словно бы порознь, лишь волей случая звучащие одновременно.

Фанфары представляют собой номер весьма незначительной протяженности, однако композитор аналогичным образом строит и № 5 («Торжественное шествие победоносного войска израильтян»). Здесь фоном служит однообразно мерное движение басов с упором на *ля-бемоль*. Засурдиненные трубы параллельными квартами интонируют несложную попевку из трех нот. В ней нет ни вводного тона, ни третьей ступени звукоряда, но устой *ми* чувствуется очень ясно. Вторая мелодия звучит у валторны соло. Слышится *ре* минор с остановкой на пятой ступени. Опять звучат трубы и вслед за ними первый тромбон провозглашает третью

мелодию. Это фанфара на ступенях секстаккорда Фа-диез мажор, начинающаяся и кончающаяся звуком *до-диез*. Далее следуют комбинации этих мелодий, сначала по две, а затем все три одновременно. Мотивы настолько ясны, устойчивы и тональны, их так легко усваиваются, что при слушании сложности общей не функциональной гармонии не мешают воспринимать каждый голос отдельно, слушать музыку как бы не по вертикали, а по горизонтали. Такой результат закономерен.

Своеобразие этого шествия подчеркивается обрамляющим его миниатюрным (всего тринадцать тактов) хором. Политональное шествие предваряется и заключается тональным эпизодом. Тональность фа-диез минор. Однако здесь нельзя говорить о тональности в классическом смысле, хотя в последних тактах унисоном хора и намечены субдоминанта и доминанта. Использован не семиступенный, а девятиступенный диатонический звукоряд, в котором все ступени самостоятельны. Композитор не пользуется традиционными оборотами, но и здесь это не мешает его музыке оставаться доступной. Сочетая подобным образом тональный и политональный эпизоды, композитор ясностью приема, быть может намеренно подчеркнутой, способствует тому, что принцип организации звукового материала воспринимается сразу, без особого труда.

В отдельных случаях сопровождающие голоса создают гармонический фон, не образующий с мелодией единого целого: фон и мелодия воспринимаются раздельно. Так, например, сопровождение «Песни про леса Ефраим» строится так. На фоне выдержанного *ми-бемоль* у валторны, кларнеты и вторые скрипки пиццикато играют чередующиеся *соль-диез* и *до-диез*, в то время как у арфа в другом ритме звенит терция *ля* — *до-бемоль*. На этом шестиступенном фоне у сопрано соло звучит бесхитростная мелодия фольклорного склада. Именно благодаря своей сложности и негромкому, непевучему звучанию фон не сливается с голосом, не подавляет его и, в конечном счете, не мешает восприятию мелодии. Если бы отдельные партии сопровождения были более певучими, это не пошло бы на пользу дела, так как исчезла бы неслитность фона и мелодии. Последняя утратила бы свою изолированность, включилась бы в общий звуковой комплекс, и ее собственный мелодический профиль оказался бы затемненным. Так и случилось, например, в № 2 («Пастушеская песня Давида»). Мелодия голоса проста и ритмически (квадратное построение по двутактам) и мелодически (*Ми-мажор* с трихордными оборотами). Но здесь сплетения хроматически движущихся голосов сопровождения образованы певучими звуками первых и вторых скрипок, английского рожка и фагота. Кантилена не вычленена в достаточной мере из аккомпанемента, и ее доходчивость в значительной мере утрачивается.

Иногда залогом успеха у слушателя может стать удачно найденная мелкая деталь. От «Марша филистимлян» (№ 13) остается

в памяти движение короткими аккордами медных инструментов с резкими присвистами флейт. Здесь нет ясной тональной мелодии, диссонирующие, не обусловленные функционально гармонии в отрывистых звучаниях меди плохо различимы. Зато ритм предельно ясен — чередуются три коротких, маркированных аккорда меди и на четвертой четверти тихий удар большого барабана с тарелками. Такое построение впечатляет, — каково бы ни было мелодико-гармоническое содержание музыки. Однако главную находку композитор прибережет. Заканчивая тему, он на последней четверти каждого такта дает глissандо тромбона, поддержанные низкими голосами оркестра. Аналогичные глissандо возникают и при окончании марша. Все сразу становится на место. Музыка сама по себе некрасива и непривлекательна, но ползучие звуки тромбона и отвечающие им скрежещущие аккорды медных с большой наглядностью рисуют образ жестокого врага. Именно эти глissандо и остаются в памяти после прослушивания марша.

В большой мере способствуют доходчивости музыки живописные, изобразительные моменты. У Онеггера мы находим как музыкальное отображение подробностей (вплоть до отдельных слов текста), так и обобщенные музыкальные картины, передающие впечатление целого, а не отдельных его деталей. Подробности текста иногда изображены при посредстве вокальной линии. Здесь Онеггер опирается на выработанную Бахом символику. Когда в тексте упоминается о движении снизу вверх, то и мелодии придается соответствующее направление. Например: «... взлетает, как птица, к горным вершинам» (Псалом № 6), «... подымись, моя душа, к богу» (Псалом № 9), «... Поднял я взор мой на горы» (Псалом № 21). Когда речь идет о ночном мраке, используется низкий регистр (Псалом № 6). Однако гораздо чаще и с большей эффективностью композитор применяет в этих случаях инструментальные средства. В качестве примеров можно указать на подражание пению птиц, свисту стрелы (Псалом № 6), изображение непогоды (Псалом № 7). Во всех этих случаях музыкой отображены отдельные слова текста.

Гораздо большую эстетическую ценность представляют те случаи, когда музыка передает не отдельные частности, но картину в целом. Онеггер — большой мастер программной музыки, и уверенно применяет здесь приемы, которые при отсутствии программы вряд ли могли бы рассчитывать на популярность.

№ 10. «Лагерь Саула». Ночь. Время от времени то вблизи, то издали слышны звуки военных труб. Безмолвные ночи и какие-то таинственные ночные шорохи передаются еле слышным движением низких инструментов оркестра. Какие бы сочетания ни использовал композитор в этом своеобразном ноктюрне, здесь важен прежде всего тембр. Фанфары, прерывающие это хаотическое движение, наоборот, тонально очень ясны.

Скрытая программная основа несомненно помогает и восприятию политональных эпизодов, вроде упоминавшегося выше «Шест-

ни войска». В конце «Лагеря Саула» мелодия военного сигнала точно так же проводится одновременно в трех различных тональностях. Каждому слушателю должно казаться вполне естественным, что сигналисты войск, играя сигнал, не учитывают того, что в это время делают другие трубачи.

Иногда сама ситуация требует необычной, экстравагантной музыки. Такова, например, сцена заклинаний Аэндорской волшебницы.

Порою программный намек позволяет по-новому осветить партию оркестра. Так, сопровождение «Песни служанки» (№ 18), в эпизоде сцены, когда Давид увидел купающуюся Вирсавию, содержит элемент звукописи (брызги воды у источника).

Во всех случаях программность позволяет композитору, оставаясь в пределах общедоступного, свободнее пользоваться музыкальными средствами. Онеггер, как мы видим, не упускает эту возможность.

При дублировке мелодического рисунка Онеггер также стремится оставаться ясным. Широко пользуясь движением параллельными трезвучиями, он заботится о том, чтобы хорошо ощущалась тональность. Во второй части Псалма № 9 сопровождение основано на приеме подобной дублировки. Движение мелодии параллельными трезвучиями применено и «Пляске перед ковчегом завета» (№ 16). Здесь тональная ясность также облегчает восприятие музыки.

Однако композитор умеет делать легко воспринимаемыми и менее обычные комбинации. Так, он хорошо чувствует естественность сочетания пентатонических мелодий с квартowymi гармониями. Здесь намечается путь к превращению мелодического лада в гармонический. Аккорды, построенные по квартам, иногда с использованием секунд, очень естественно возникают на ступенях пентатоики. Звучание их жестковатое, но не в такой степени, чтобы отвлечь от восприятия мелодического материала. Онеггер использует такие аккорды для дублировки мелодии, что до некоторой степени ослабляет их роль как гармонического элемента. Выразительные возможности таких гармоний сравнительно ограничены, но не однозначны. Онеггер во «Вступлении» применяет их и в момент тревожного взлета и для воплощения спокойного пасторального пейзажа.

Онеггер очень ценит выразительную роль гармонии, умело пользуется ею, рассчитывая как на опыт восприятия слушателями функциональности, так и на непосредственную выразительность самого звучащего комплекса. В частности, уже первый аккорд «Оплакивания Саула» воспринимается как болезненно-надрывный. Воздействует здесь прежде всего сама гармония, так как использован нейтральный средний регистр смычковых без участия духовых или ударных (в этом звуковом комплексе слышно задержание к минорному нонаккорду). Чрезвычайно выразительные аккорды найдены композитором для «Покаянного псалма» (№ 19).

Нетрадиционная диссонантность не скрывает их тональной сути — нонаккорд первой ступени минора и секундаккорд второй ступени. Общий тон — *фа-диез* (вместе со звуком *ре*) выдерживается и на фоне трезвучия шестой ступени. Таким путем композитор избежал типичных функциональных последований, дал нешаблонные по своему строению гармонии, причем их ладовый облик все же остался ясным для слушателей. Минорность основного аккорда композитор подчеркивает задержанием. Эмоциональное воздействие усиливается ритмическим оформлением.

Ритм в качестве элемента, усиливающего воздействие гармонии, в сочинениях Онеггера должен быть отмечен особо. Так, в «Покаянном псалме» аккорды звучат в сложном синкопированном ритме, который повышает напряженность и дает опору нехитрой мелодии. Общность гармонии позволяет провести мелодию канонически. В «Оплакивании Саула» взятая гармония повторяется во все убыстряющемся ритме (восьмые, триоли, шестнадцатые), что подчеркивает выразительный смысл аккорда.

С приемом ритмически варьированного повторения гармонии мы сталкиваемся у Онеггера нередко, и во всех случаях действие его безотказно.

Иногда гармония воспринимается как обогащенный обертонами тембровый комплекс (см., например, цифру 3 в «Оплакивании Саула»). Однако и здесь композитор дисциплинирует восприятие, применяя четкий ритм, кварттовые ходы баса и приближая тем самым непривычное к привычному.

Нет нужды, чтобы все вышеупомянутые приемы употреблялись непрерывно один за другим. Достаточно, если в произведении будут опорные точки, привлекающие внимание и сравнительно без труда, легко понимаемые. Если промежуточные моменты не будут слишком выпячиваться композитором — они не помешают восприятию целого. В небольших по длительности номерах опорных моментов может быть немного — два, три; в продолжительных — соответственно больше. Так, например, в одном из самых доходчивых номеров оратории — «Марше израильтян» (№ 23) впечатление от вступительных фанфар несколько неопределенное, двойственное. Они могут вести и к музыке ясной, легко воспринимаемой, и к сравнительно более сложным комбинациям. Однако окончание интродукции на ясно выраженной доминанте дает слушателю нужный ориентир. Далее следует анализировавшаяся выше комбинация двух линий. После того как Давид провозгласил благодарность войску, восстановившему мир в Израиле, звучит второй вариант темы марша.

В этой лаконичной пьесе мы имеем два опорных момента для восприятия. В других же случаях достаточным оказывается и наличие одного яркого эпизода. Так, например, доходчивость «Хвалебной песни дочерей Израиля» (№ 15) обуславливается остигатной фразой хора, а в «Песне про леса Ефраим» рельефная первая фраза солистки озаряет все последующее изложение.

В номерах более крупных по своим размерам число опорных точек, естественно, больше.

Незначительной, но показательной мелочью, подтверждающей стремление Онеггера к общедоступности, является его отношение к музыкальной орфографии. В книге «Я — композитор» он посвящает немало горячих строк доказательству положения, что общепринятая система нотописания неоправданно сложна и нуждается в реформе с целью сделать музыку более доступной.

Почти все композиционные приемы, которые применил Онеггер при сочинении «Царя Давида», не являются его изобретением. Заслугой композитора следует считать последовательное, систематическое их применение. Вычленение опорных элементов, которые, подобно нервюрам готического свода, несут на себе всю конструкцию, помогло Онеггеру создать произведение, обладающее способностью нравиться как тонкому ценителю, так и массовому слушателю. Каждый прием, взятый в отдельности, не нов, но в авторском контексте он приобретает новый оттенок.

Залогом успеха было целенаправленное соединение всех этих приемов. Сочиняя музыку, композитор помнил о тех, для кого он пишет ее, что влияло соответствующим образом на отбор выразительных средств. Автор не забыл давно известную истину, что слушатель не воспринимает и не может воспринимать музыку с постоянной степенью внимания и сосредоточенности. Одни моменты привлекают особо, другие же могут пройти малозамеченными. На примере «Царя Давида» мы видим заботливые старания композитора о том, чтобы все главные опорные моменты были хорошо восприняты слушателем. Пусть при этом отдельные интересные детали ускользнут от внимания слушателя; зато у него в сознании возникнет общий абрис произведения. А это, быть может, одна из основных целей при слушании музыки. Практика показала, что Онеггер хорошо справился со стоявшей перед ним задачей, и его произведение завоевало долгую жизнь.

Творческий опыт Онеггера в целом особенно поучителен для нас как свидетельство стремления передовых художников капиталистического мира к демократизму музыки, стремления пользоваться даже модернистскими средствами выражения с целью поставить их на службу доходчивым образам искусства. При всей своей двойственности, это стремление говорит об огромной силе и привлекательности демократических идей искусства за рубежом.

ОБ ОПЕРЕ ДЖОРДЖЕ ЭНЕСКУ «ЭДИП»

В историю музыки Джордже Энеску вошел вначале как исполнитель — выдающийся скрипач, пианист, дирижер. Его композиторская деятельность постоянно оставалась в тени, на втором плане, и явно недооценивалась современниками. А между тем Энеску был крупным композитором, тонким, своеобразным, с отчетливо выраженной творческой индивидуальностью.

Причиной того, что мировая музыкальная общественность хотя бы частично игнорировала творчество Энеску, на наш взгляд, является следующее: главной творческой задачей, исторической миссией Энеску было создание румынской музыкальной классики. Кстати сказать, и вне Румынии наибольшую популярность получили его рапсодии, то есть произведения народного склада, пленявшие новизной мелодики, яркостью инструментальных «леутарских» импровизаций.¹

Вместе с тем, «модные» течения зарубежной музыки XX века остались Энеску в целом чуждыми: он был в одинаковой степени далек и от экспрессионизма нововенской школы и от неоклассицизма Стравинского. Эстетически Энеску сформировался на рубеже двух столетий, испытав на себе сильнейшие влияния с одной стороны Вагнера, с другой — французских импрессионистов. Естественно, что в условиях «антиромантической» и «антиимпрессионистской» реакции послевоенной Европы его тонкое и обаятельное искусство расценивалось как принадлежащее прошлой эпохе.

Впрочем, эстетические расхождения Энеску с некоторыми современными течениями определились еще до первой мировой войны. Впитав в себя с детства полнокровную образность и яркость народного искусства родной страны, он в середине 90-х годов прошлого века попадает в Париж. Здесь Энеску обучается у

¹ Леутары — народные музыканты.

А. Жедальжа, Ж. Массне и Г. Форе, общается с широким кругом видных музыкантов (среди которых соучениками его в консерватории были композиторы Морис Равель и Роже-Дюкас, Шарль Кавалла и Флоран Шмитт).

В своем формировании Энеску воспринял достижения импрессионизма, особенно в области гармонии и колорита. Влияние музыки Дебюсси и Равеля в его произведениях очевидно. Они ощутимы в гармониях Второй сонаты для скрипки с фортепиано (соч. 6, 1899), а впоследствии и в опере «Эдип». Однако и в ту пору народность музыкального мышления Энеску привела к тому, что совершенно примкнуть к эстетике импрессионизма он не смог. Его динамической натуре было чуждо упоение ощущениями, он тяготел к передаче действий, а не состояний. По свидетельству Казальса, Энеску, поддаваясь обаянию Дебюсси и Равеля, говорил однако, что «ему бы хотелось не только обаятельной, но более значительной и всеобъемлющей музыки».¹

Такого рода позиция, конечно, должна была наметить разлад между Энеску и «импрессионистским Парижем». И после успеха «Румынской поэмы» парижане воспринимают последующие произведения Энеску сдержанно. Уже со времени создания Октета (соч. 7) Энеску почувствовал себя как композитор одиноким, и это его ощущение еще более усугубилось впоследствии.

Но если современники плохо поняли Энеску-композитора, то сейчас настало время, когда мы можем более объективно подойти к его творческому наследию и дать ему должную оценку.

Среди этого наследия бесспорно центральное место занимает опера «Эдип», над которой композитор работал много лет.

Об опере Энеску в советской музыковедческой литературе до сих пор не написано ни одной статьи. А между тем она является одним из примечательнейших произведений этого жанра в творчестве зарубежных композиторов XX века. В своем письме от 30 сентября 1954 г. Онеггер писал Энеску, что «звуки, рожденные его скрипкой, его сонаты, симфонии, Октет и глубоко волнующий «Эдип» (разрядка моя. — Б. К.) служили мне путеводными вехами в деятельности».²

«Эдипа» Энеску высоко оценивал Казальс, отозвавшийся о нем как об опере «абсолютно оригинальной и огромной драматической силы».³ Глубокое впечатление произвела опера на Кабалевского, когда он услышал ее в Бухаресте.⁴

В опере этой отчетливо сказались гуманистические основы мировоззрения Энеску. Кем бы он ни выступал — композитором, скрипачом, дирижером или пианистом, педагогом или музыкально-

¹ Х. М. Корредор. Беседы с Пабло Казальсом. Л., Музгиз, 1960. стр. 233.

² Джордже Энеску. Бухарест, изд. «Меридианы», 1961, стр. 70.

³ «Scanteia», 1955, № 3286, 18 мая, стр. 2.

⁴ Д. Кабалевский. Бухарест, сентябрь 1961 год. («Музыкальная жизнь», 1961, № 19).



общественным деятелем, — Энеску был прежде всего художником человеком. Музыка была для него зовом сердца, голосу которого он отдавался целиком.

К выбору темы и сюжета для оперы Энеску пришел в результате долгих поисков. Мысль о написании музыкально-театрального произведения зародилась у него еще в 1906 году. Но в каком именно сюжете остановиться, — Энеску не мог решить в течение многих лет. Наконец, потрясенный игрой известного французского трагика Муне Сюлли в заглавной роли «Царя Эдипа» Софокла, шедшего в 1910 г. в «Комеди Франсез». Энеску сделал свой выбор.

Замысел оперы Энеску вынашивал около четверти столетия и посвятил ей десять лет упорной работы.

Сюжет «Эдипа» захватил Энеску идеей борьбы человека против несправедливой силы, победы стойкости и воли над роком. Но, создавая оперу, Энеску вовсе не стремился дать стилизацию античной трагедии. Энеску хотел сделать из своего Эдипа не мифологического героя, а реального, живого человека. Если, говорит композитор, «некоторые чувства, которыми я его наделил, кого-нибудь волнуют, это происходит потому, что они в его жалобе как мне кажется, ощутили нечто близкое им».¹

«Эдип» Энеску — это лирическая трагедия, и только так ее можно трактовать в жанровом отношении.

Опера была закончена Энеску в 1932 году. Она написана по либретто Эдмона Флегга, большого знатока литературы древней Греции (до «Эдипа» Флегг написал либретто оперы «Макбет» для Эрнста Блоха). Премьера «Эдипа» состоялась 10 марта 1936 года на сцене Гранд-Опера в Париже.

В основу либретто Флегга легли две трагедии Софокла — «Царь Эдип» и «Эдип в Колоне». Однако Флегг внес в сюжеты и тексты этих трагедий много изменений принципиального порядка, весьма удаливших его либретто от античных первоисточников. Флегг видит значение трагедии не в назидательном порицании человека за его стремление проникнуть в тайну судьбы, а как раз в обратном. Для него человек, как существо сознательное, вдохновленное светлым идеалом, может и должен постичь тайну судьбы, бороться с роком. Поэтому Флегг устраняет ту двойственность облика Эдипа, которой его наделяет Софокл в своей второй пьесе. Согласно античному драматургу, отражавшему общественно-историческую обстановку Древней Греции, миссия Эдипа заключалась не только в обеспечении благополучия Афин, но и в беспощадной мести врагам столицы Аттики. Эдип Софокла восклицает: «Тогда напьется дремлющий в гробу холодный прах мой их горячей кровью...» Поскольку Афины в те времена возглавляли борьбу за объединение Греции, постольку и Эдип должен был стать грозой врагов города. Но для Флегга эта сторона миссии

¹ B. Gavoty. Les souvenirs de Georges Enesco, Paris, 1955, p. 141.

Эдипа уже была безразличной. Для него Эдип — трагический герой, жертвующий собой ради счастья человечества, герой не только вступающий в титаническую борьбу со злой силой, но выходящий победителем из этого единоборства. При этом победа героя становится не следствием стечения счастливых обстоятельств, а результатом сознательно целеустремленных действий, подчиненных возвышенной, светлой цели и требующих тяжелых жертв и огромного напряжения сил.

Именно этой идеей обуславливаются все основные изменения, внесенные Флеггом в либретто по сравнению с трагедиями Софокла. Так, например, он исключил из действия старшую дочь Эдипа — Исмену и Полиника, и еще больше выявил человечность Антигоны, глубокому психологизму роли которой на конечном этапе развития образа Эдипа Флегг, как гуманист, придал основное значение. Устранение ряда побочных эпизодов из трагедии Софокла позволило Флеггу ярко оттенить различие между образами Эдипа и Креона как государственных деятелей. Коварный, жестокий Креон олицетворяет у него авторитарное отношение к власти, Эдип же — демократическое. Деспотический образ Креона еще ярче подчеркивает его противоположность Эдипу, который считает своим долгом противостоить Эдипу, который считает своим долгом обрушившегося на Фивы бедствия: «Потому, что каждый за себя страдает, а я — за всех, за город и себя». Осознание своей ответственности руководителя перед народом наполняет самоотверженный подвиг Эдипа подлинно гражданственным смыслом, демократическое значение которого в 30-е годы стало особенно актуальным.

То же значение приобрел подход Флегга к хору, олицетворяющему народ как действенную силу.

Особенно удачно в либретто подчеркнута бунтарство Эдипа, носившего против произвола рока. Когда на перекрестке трех дорог Эдип поднимает руку против судьбы, он выступает не как бессильная жертва фатального начала, а как борец-изобличитель, обвиняющий в несправедливости бессмертных богов. С большим динамизмом и психологически правдиво показан здесь переход от сознания своей невинности к активному действию путем борьбы. Эта борьба логически приводит человека к победе в поединке со Сфинксом, олицетворяющим несправедливую судьбу. Вложивши в уста Сфинкса вместо наивной загадки вопрос — есть ли на свете кто-нибудь или что-нибудь сильнее Рока, Флегг придает гордому ответу Эдипа — «Человек!» — глубокое символическое значение. Оно подчеркивается тем, что героя на подвиг толкнули не эгоистические мотивы, а возвышенное побуждение освободить город от тирании Сфинкса. Этим Флегг облагородил облик Эдипа, очистив его от недостатков, которыми в представлении древних греков должен был наделен человек для оправдания немилости судьбы.

Однако подлинный смысл действий Эдипа был раскрыт не в этой сцене, а в III акте.

Эдип узнает, что вопреки всем своим усилиям он стал невольным исполнителем чудовищных преступлений, на которые проклятие рока обрекло его еще до рождения. Неумолимый ход событий привел его как раз к тому, что он хотел всеми силами, во что бы то ни стало предотвратить. Перед ним стоит жестокая моральная дилемма: он мог бы не раскрыть тайну совершенных преступлений; он мог бы уйти в Коринф по зову своих приемных родителей, но это значило бы признать себя побежденным роком. К тому же, некогда спасенный им от Сфинкса город не был бы избавлен от чумы, пока преступник не получит наказания. Первое он не может допустить как человек, убежденный в своей невинности; второе — как властитель, сознающий свой высший долг перед доверившимся ему народом.

И для него остается один выход — принять возмездие за свершившиеся помимо его воли преступления. В этом свободном выборе тернистого пути гайтся непреклонная сила духа, питаемая незыблемой верой в грядущую победу справедливости.

Самообращение Эдипа на страдание явилось активным шагом, в осуществлении которого важнейшую психологическую роль сыграла Антигона — единственное существо, не отшатнувшееся от него. Ее чистое доверие и человечность заключили в себе залог будущего искупления.

Для понимания философской концепции либретто оперы не менее важно и то, что с этого момента герой впервые становится властелином своей судьбы, а не ее орудием. Теперь он знает, куда ведет его путь страданий, и уверен, что избранный путь приведет к победе. Так дорогая буржуазному гуманизму идея морального самоусовершенствования человека в сознательно принятых им незаслуженных страданиях (самоослепление Эдипа) не привела здесь к христианскому смирению, а наполнилась новым смыслом. Этот смысл раскрывается в философско-символическом плане в последнем акте (эпilogе) оперы.

Надо отдать должное либреттисту — он не придал финалу характер внешнего апофеоза. В финале символически достигается синтез драмы, но без условной риторики и ораторской позы. Мысль, что «счастлив тот, кто чист душой», передана в сдержанных тонах просветленного лиризма и на гармонирующем фоне весенней природы. Оттого эта мысль воспринимается не как абстрактное рассуждение, а как правдивое выражение высшей человечности. Хотя Флегг говорит о примирении, смерть Эдипа, узревшего свет, воспринимается как активная, оптимистическая, а не пассивно-мистическая развязка: ведь моральная чистота и стойкость героя служат счастьем человечества. Из ведомого герой становится ведущим, призывая людей вперед по пути к лучшему.

Победа Эдипа в борьбе над неумолимой судьбой лишилась характера абстрактного символа и превратилась в конкретную аллегорию, насыщенную острым морально-социальным смыслом.

Борьба с роком отождествилась с борьбой против тирании, за свободу человеческой личности.

Итак, на основе двух пьес Софокла Флеггу удалось создать цельную драму, охватывающую всю жизнь героя. Сочинив первые два акта по разным античным материалам, либреттист сконцентрировал в третьем содержание «Царя Эдипа», а в четвертом — «Эдипа в Колоне».

Либретто написано в оригинале стихами на французском языке. В опере 6 картин.

Первая картина (пролог). Фивы. Во дворце Лаия и Иокасты народ празднует рождение наследника престола. Пастухи приносят в дар венки и гирлянды цветов, женщины — пурпурные ткани, воины — позолоченные луки и стрелы. Новорожденному выбирают имя, но старый прорицатель Тиресий, ослепленный разгневанной Герой, предвещает, что Эдипу суждено стать убийцей своего отца, мужем матери, и, для продления проклятого рода, братом своих детей. Народ в ужасе расходится. Лаий отдает ребенка пастуху, приказав убить его в диких скалах. Хор, танцы, движение толпы.

Вторая картина. В Коринфе юноша, стоя у колонны, размышляет в лучах заходящего солнца. Это — Эдип. Пастух не выполнил приказа Лаия, а отдал ребенка другому пастуху, который передал его царю Полибу и его жене Меропе. Они и воспитали Эдипа. Узнав, что он осужден оракулом на убийство отца и женитьбу на матери, Эдип решает бежать от Полиба и Меропы, которых он считает своими родителями. Отказываясь стать преступником, он борется против судьбы.

Третья картина: Эдип у перекрестка трех дорог. Какую из них ему выбрать, чтобы уйти от проклятия? Он намеревается вернуться назад, но молния преграждает ему путь. В порыве возмущения он гневно упрекает богов в несправедливости и поднимает палицу против рока. Но на дороге появляется колесница с Лаием. Колесница ударяет Эдипа кнутом. «С дороги, раб!» — кричит ему Лаий, замахиваясь на него скипетром. Поднятая на судьбу палица опускается на голову Лаия. Эдип убил отца, рок одержал первую победу.

Четвертая картина. Перед одними из семи ворот Фив дремлет Сфинкс, сложив свои огромные крылья; под звездным небом поет часовая. Появляется Эдип. От часовой он узнает, что Сфинкс терроризирует город, убивая всех прохожих. Победитель чудовища освободит город и получит в награду корону и руку Иокасты. Эдип будит Сфинкса. Тот задает ему вопрос: «Кто сильнее Рока?» Эдип отвечает: «Человек!» Сфинкс, рыдая и хохоча, исчезает. «Будущее покажет, — говорит он, — рыдаю ли я из-за твоей победы, или смеюсь над твоим поражением». В недоумении Эдип повторяет эти слова. Светает. Из города выходят жители, чтобы приветствовать своего спасителя. Эдип, увенчанный золотой короной, видит приближающуюся Иокасту. Их руки соприкасаются.

Пятая картина. В городе свирепствует чума. Тиресий требует наказания убийцы Лаия, без чего бедствие не прекратится. Эдип хочет найти и наказать преступника. Тиресий предсказывает Эдипу, что до вечера он обнаружит осужденного им на наказание человека и потеряет зрение. Подозревая страшную правду, Эдип хочет в ней удостовериться. Появляются гонцы из Коринфа, зовущие его вернуться к престарелым Полибу и Меропе. Эдип отклоняет приглашение и, вырвав у пастуха признание, узнает тайну своего рождения, невольного отцеубийства и кровосмесительства. Охваченный отчаянием и получив известие, что Иокаста покончила самоубийством, он ослепляет себя, оплакивает судьбу четырех детей и тщетно взывает к сочувствию толпы, говоря, что он и так уже достаточно наказан. Изгоняемый, Эдип уходит, опираясь на плечо Антигоны. На прощание он проклинает неблагодарных горожан и предсказывает свою победу.

Шестая картина. Основа ее либретто — сюжет «Эдипа в Колонах». Эдип не преступник, а жертва. Рок победил его, но он не виновен — он сделал все, чтобы избежать того, на что его обрекли. Он мученик искупления. Прах его, похороненный в земле Аттики, будет защищать город Колон.

Воплощение подобного сюжета с его глубоко философским смыслом средствами музыкального театра было нелегкой задачей. Надо было считаться и с отсутствием любовной темы.

При написании Эдипа, как признается сам Энеску, над ним витали «тень Зигфрида и призрак обаятельного Пеллеаса».¹ От Вагнера композитор заимствует принцип сквозного лейтмотивного развития, создавая на его основе большие драматические сцены, от Дебюсси — утонченность колорита.

В опере широко используются формы драматических монологов и диалогов речитативно-декламационного склада, выразительный речитатив, полупоющая и полуразговорная речь, однако отсутствуют арии, ариозо и оперно-вокальные ансамбли. Большую роль играет хор, выполняющий функцию активного персонажа. Он живо реагирует на происходящее, обменивается репликами с действующими лицами, дает оценку их поступкам и ситуациям, сочувствует героям или порицает их. В ряде случаев с помощью хора и балета создаются массовые сцены.² Такова, например, потрясающая своим драматизмом грандиозная сцена III акта. В опере имеются хоры женщин, воинов и др.; хор выполняет то описательную, то драматическую функцию.

Чрезвычайно велика роль оркестра и замечательной оркестровки. Оркестр дает характеристики персонажей и ситуаций; ему приданы важные драматургические функции. Опера разворачивается как огромное симфонизированное действие.

¹ В. G a v o t y. Les souvenirs de Georges Enesco, p. 133.

² Например, в массовой сцене 4-й картины в парижской постановке участвовало около 350 человек.

Известный французский музыкальный критик Вийермоз писал в «Эксельсиоре»: «Нет общих критериев, чтобы судить об оркестровке «Эдипа». Инструменты говорят здесь на необычном языке... вдохновенном и впечатляющем, не имеющем ничего общего с традиционной полифонией. Эта речь обычно не бросается в глаза: она скромна, оркестр шепчет даже в самых потрясающих моментах... В первой картине... оркестр не комментирует пространным событиям: он их принимает с чем-то вроде трепещущей пассивности. Он вздрагивает... в нем появляются короткие тревожные отблески. Ему нет дела ни до конструктивной логики, ни до симфонической риторики. У подножия сцены он подобен водной глади, освещаемой или затемняемой меняющимися отражениями действия. Он — терроризируемая богами человечность. Потом, в последнем акте, эта «техника трепетаний» уступает место сдержанному, богато вытканному лиризму, воспевающему человеческое перед фатумом и напоминающему... что Энеску был учеником создателя „Пенелопы“».¹

Экспозиция оперы дана в прологе. Здесь излагаются все ее темы и происходит завязка конфликта. Развитие действия охватывает четыре последующие картины. Эпилог (последняя картина) композиционно уравнивает строение произведения.

При непрерывности развития в опере «Эдип» очень ясны кульминационные точки, определяющие постепенное раскрытие ведущей идеи трагедии: самоизгнание из Коринфа (2-я картина), отцеубийство (3-я картина) и победа над Сфинксом (4-я картина). На каждом этапе воля человека вступает во все более открытый и острый конфликт с роком путем прямой борьбы. Начальная фаза этой титанической борьбы завершается отцеубийством, конечная — поражением Сфинкса.

Названные сцены составляют как бы первый раздел драмы, в котором Эдип, упорно борясь с судьбой, все же остается игрушкой в ее руках, так как лишь выполняет предначертания рока. Поэтому в данном разделе ведущим фактором является отрицательное начало. Фактически оно остается пружиной действия, предрешая результат героических усилий человека.

Вторая линия развития драмы, начинающаяся с пятой картины, принципиально отличается от первой. Сохраняя свободу выбора, человек сам решает, что ему делать. Он берет инициативу в свои руки, становясь хозяином своей судьбы.

Новый аспект проблемы обусловил иной характер развития действия. Теперь оно не столько зиждется на смене событий, сколько обуславливается внутренней борьбой, которая, однако, не снижает драматического напряжения. Эта линия получает завершение в коде.

¹ Цит. по кн.: В. G a v o t y, цит. изд., стр. 147—148. Создатель «Пенелопы» — Г. Форте.

Драматургия оперы основана вся на принципах монотематизма и лейтмотивности. При этом монотематический принцип по своей сущности ближе к монотематизму С. Франка, чем Г. Берлиоза или Ф. Листа. Франк был одним из композиторов, особенно ценных Энеску. Подобно Франку, Энеску не нуждался ни в литературном, ни в картинно-сценическом подтексте для воплощения своих программных замыслов.

Монотематизм, как ведущий драматургический принцип, определился у Энеску очень рано. Назовем Вторую и Третью сонаты для скрипки и фортепиано, Октет, Первую сонату для фортепиано. Вполне естественно, что этот принцип нашел широкое применение и в «Эдипе». Различные темы оперы, выступая как лейтмотивы, являются большей частью преображением единой тематической структуры. Развивая ее ячейки, Энеску выводит из них разные мотивы, которые, при всей своей индивидуальности, сохраняют внутренние связи с первоначальным оборотом. Так в «Эдипе» монотематизм оказывается объединенным с лейтмотивностью.

В опере выделяются четыре главных лейтмотива: рока, отцеубийства, победы человека и Иокасты. Интересно отметить, что Иокаста является единственным персонажем оперы, имеющим свой собственный лейтмотив. Остальные действующие лица, включая и Эдипа, характеризуются элементами того или другого мотива оперы, преображающегося сообразно обстановке.

Отсутствие у Эдипа собственного, постоянного лейтмотива не случайно, ибо Эдип должен концентрировать в себе важнейшие элементы трагедии. Его партия связана со всеми основными лейтмотивами оперы и именно этой связью определяется, конкретизируется смысл разворачивающегося действия. Как видим, Эдип задуман иначе, чем, например, Зигфрид. Энеску не фиксирует за ним каких-то определенных черт характера. Гораздо важнее для него показать отношение Эдипа к трагическим коллизиям, жертвой которых он становится. Отсюда, при всей преемственности, у Энеску принципиально иной подход к лейтмотивизму, чем у Вагнера. У него лейтмотивы не превращаются в систему predetermined символов, а являются одним из средств конкретизации идеи в ее симфоническом развитии.

Глухо, сумрачно, как недобрая весть, звучит у контрафагота тема рока, начинающая оркестровую прелюдию к опере.

Проходя на фоне одного дробящегося звука скрипок, тема приобретает навязчиво встревоженный оттенок, а незаполненное расстояние в две октавы между ней и средним голосом создает ощущение зловещей пустоты.

Тема рока созревала у Энеску очень долго. Элементы ее заложены в двух предшествующих опере произведениях — Третьей симфонии для оркестра, хора, фортепиано и органа (ор. 21, 1919) и Первой сонате для фортепиано (ор. 24, 1924).

В основной теме симфонии уже имеется унисонное движение большими длительностями, низкий регистр и напряженный интер-

вал уменьшенной квинты (до — фа-диез) между крайними звуками первой ячейки. В сонате мы находим ту же манеру изложения при гораздо большей интонационной напряженности. В ее теме уже появляется полутон между первыми двумя звуками с последующей увеличенной секундой между повышенной VII и натуральной (в данном случае энгармонически полученной) VI ступенями. Оба эти интервала характерны и для темы рока.

Тему рока можно было бы расчленить на пять асимметричных ичеек; интонации, ритм и тембровая окраска каждой из них приводят затем к ряду новых мотивных образований. Так, из увеличенной секунды первой ячейки и квартово-квинтовых шагов пятой ячейки рождается колюче-стучащий мотив отцеубийства.

Короткий, угловатый мотив темы рока, появляясь в наиболее зловещих моментах драмы, подчеркивает и усиливает их своей бездушной механичностью. Он является интонационной основой образа Тиресия, символизирующего фатальное начало; пронизывает всю сцену у перекрестка трех дорог; звучит в кульминационный момент отцеубийства. На его мертвящих звуках построена и драматическая сцена III акта, когда Эдип постигает тайны невольно совершенных им преступлений.

Другим ярким лейтмотивом оперы является мотив победы человека, выведенный из третьей ячейки темы рока.

Его звучание словно утверждает величие человеческого духа, олицетворяет торжество положительного начала. Противопоставляясь мотиву отцеубийства, мотив победы человека появляется в важнейшие моменты раскрытия идеи произведения и образа героя. Он слышится в измененном виде в первой картине — после того как Лайя передает пастуху ребенка, как бы предвещая ту силу, которая в конечном счете одержит верх над роком; проходит во второй картине, когда Эдип, казалось бы, в осуществление проклятия решивший покинуть Коринф, впервые провозглашает, что победит судьбу, которая одолевает самих богов. Его вызов року и подчеркнут мотивом победы, звучащим в оригинальном виде. В данной сцене особенно постигается его смысл. Сохраняя интервальную близость как с первой ячейкой мотива рока, так и с мотивом отцеубийства (наличие полутортона), мотив победы выступает вместе с тем их непримиримым антагонистом.

Драматургически интересно применен мотив победы в первой сцене III акта. Над Эдипом нависает новая опасность: вспыхнувшая в городе чума дает толчок к разоблачению убийцы Лайя. Но теперь действие трагедии идет не по пути закабаления человека роком, а по пути раскрепощения его от власти последнего. Поэтому носителем угрозы здесь становится не мотив отцеубийства, как раньше, а видоизмененный мотив победы человека. Дважды проходит он в низком регистре оркестра.

Использование его в угрожающем значении является тонким художественным приемом.

Не менее тонко передано торжество Эдипа над судьбой, когда он с силой восклицает: «Я победил судьбу!» (заключение IV акта). Его торжество опять-таки выражено в музыке мотивом победы, который, вбирая в себя некоторые элементы темы рока и подчинив их себе, становится еще более жизнеутверждающим.

Наконец, этот мотив использован еще раз в сцене прощания Эдипа с Антигоной, где проходит в преображенном виде то в оркестре, то в партии солиста.

С большой изобретательностью преобразует композитор пятую ячейку темы рока в соответствии с развитием сюжета. Вот Эдип, только что узнавший о висящем над ним проклятии и поведавший о нем своей приемной матери Мeroпе, предается размышлениям об ожидающих его скитаниях вдали от родного дома в солнечном Коринфе. Его состояние, столь контрастирующее с предыдущей драматической сценой, отмечено полной выразительности фразой в вокальной и оркестровой партиях, построенной на интонациях последней ячейки темы рока. Но вот интонации той же ячейки снова перевоплощаются, становясь основой мотива Сфинкса.

Зловещий мотив Сфинкса словно символизирует роковое угнетение. Проходя у контрабасов пианиссимо на фоне засурдиненных тромбонов и труб, он приобретает эфемерность очертаний, сохраняя вместе с тем мерность движения, отчего кажется и фантастическим и, в то же время, реальным.

На основе интенсивного симфонического развития преобразуются многие побочные мотивы оперы. Возникая в различных местах произведения, они видоизменяются в соответствии с переменной ситуации. Одним из множества примеров подобного преобразования может служить мелодия флейты, сопровождающая дароприношение пастухов в I акте. Эта мелодия входит затем в ряд пассажей, драматизирующих действие. Особенное драматургическое значение придано ей в сцене отцеубийства (3-я картина). Скорбной импровизацией звучит здесь изломанная мелодия флейты, резко контрастируя с жестким мотивом отцеубийства. И, наконец, флейта воспроизводит в искаженном виде упомянутый мотив, когда пастух, становясь невольным свидетелем убийства Лаия, в ужасе уходит.

Помимо мотивов рока, победы человека и отцеубийства, существенную роль в опере играет мотив Иокасты. Выступая как олицетворение чистоты и проникновенного чувства, он подчеркивает невинность Иокасты, ставшей, как и Эдип, жертвой произвола судьбы. Вбрав в себя элементы ряда ячеек темы рока, мотив Иокасты, образует ярко индивидуализированную, выразительную фразу.

В своих воспоминаниях Энеску ставит мотив Иокасты на первое место среди тем, в которых заложен весь смысл драмы, обобщенный в симфонической прелюдии к опере.¹

¹ В. Gavoty, цит. изд., стр. 144.

Следуя непосредственно за мотивом отцеубийства, лирический мотив Иокасты приводит к кульминации прелюдии. Несомненно, что тут в музыке находит свое выражение дорогая художнику идея превосходства человечности над бесчеловечным.

Мотив Иокасты играет существенную роль в узловых моментах драмы на всем ее протяжении, хотя Иокаста как действующее лицо фигурирует лишь в первой, в конце четвертой и в пятой картинах. Так, мы слышим мотив Иокасты, когда на вопрос великого жреца, какое имя дать младенцу, Иокаста загадывает судьбу ребенка. Мотив Иокасты проходит, преобразуясь во время диалога Эдипа и Мeroпы (2-я картина). Второй раз он звучит искаженно, как пассаж в резком fortissimo у флейты пикколо, передавая ужас видения Эдипа. Он слышится и тогда, когда прекрасная Иокаста идет навстречу победителю Сфинкса под ликующие возгласы толпы в освобожденных Фивах (4-я картина). Ее мотив проходит в среднем регистре оркестра как предвестник беды обреченных проклятием на супружеский союз, не знающих друг друга матери и сына. В момент, когда соприкасаются их руки, в оркестре, как символ грядущего несчастья, дан синтез трех мотивов: темы рока (1-я ячейка), отцеубийства и Иокасты.

Пронзительное звучание флейты пикколо и малого кларнета придает этому «триумvirату» лейтмотивов особенно трагический смысл, разительно контрастирующий с ликующей атмосферой сцены.

Глубокий психологический смысл приобретает взаимопроникновение мотива Иокасты и второй ячейки темы рока, когда Иокаста (5-я картина) в критическую минуту накануне страшной развязки вызывает к Эдипу во имя их целомудренного чувства.

Среди многих случаев видоизменения мотива Иокасты поражает своей трагической искаженностью следующий пример, когда Эдип после самоослепления обращается с гневным упреком к жителям некогда им спасенных Фив.

И, наконец, когда Эдип вновь утверждает свою невинность в произошедших преступлениях (6-я картина), его два раза сопровождает преображенный мотив Иокасты: испуленно — при упоминании об оскверненном брачном ложе и возвышенно — при защите памяти Иокасты.

В своего «Эдипа» Энеску ввел национальный румынский колорит, но сделал это тактично, нисколько не нарушив исторической правды и универсализма произведения. Интонации румынского фольклора ощущаются наиболее явно в массовых сценах пролога и драматически напряженной 3-й картине. По-румынски звучит танец пастухов, горестная импровизация чабана. Примечательны в этом отношении и начальные страницы партитуры (после поднятия занавеса в прологе), в идиллической атмосфере которых ощущается выразительная пластичность, свойственная зрелому Энеску при поэтизации образов природы его родной страны. Еще более явен румынский колорит звучащего из-за кулис женского хора

(2-я картина). От его музыки, рисующей красоты летней лунной ночи и голубого моря, веет негой и любовным томлением мира Афродиты и Адониса, что создает контрастный фон для горьких реплик страдающего Эдипа. Из-за интонационной связи с хором и партия Меропы приобретает оттенок румынской песенности, который особенно усиливается в оркестровой интерлюдии между 2-й и 3-й картинами. Энеску в большинстве случаев совсем не стремился к национальной стилизации, но музыка приобрела национальное звучание в результате образного склада мышления композитора. Отсюда же использование четвертей тона в близких к декламационной речи партиях Эдипа и Сфинкса.

Энеску применил четверти тона не как модернистское ухищрение, а как средство, которое, по его мнению, прекрасно передавало «некоторые специальные эффекты». ¹ «Мне надо было,— говорит он,— передать пробуждение Сфинкса в текучем полумраке звуками отдаленной музыки». ²

Изломанная, мучительно стиснутая на протяжении ряда тактов в узкий диапазон уменьшенной квинты, мелодическая фигура этого фрагмента музыки напоминает об уменьшенных минорных звукорядах, свойственных скорбным причитаниям, принадлежащим к старинным слоям румынского музыкального фольклора. Заострение же интонации ряда звуков, вызвавшее здесь четвертитонность, принадлежит комплексу выразительных средств искусства лэу-таров.

Своим «Эдипом», которого Онеггер считал одним из величайших созданий лирической музыки всех времен, ³ Энеску дал высокохудожественный образец оптимистической трактовки трагедийной темы большого философско-этического значения. Это произведение живет в постановке Бухарестского театра оперы и балета и, несмотря на сложность восприятия, продолжает волновать современного слушателя. В исполнении Бухарестского театра «Эдип» был показан не только в Румынии, но в Париже и Софии весной 1963 и осенью 1964 г. И можно лишь пожелать, чтобы слушатели нашей страны также познакомились с замечательной оперой выдающегося румынского классика.

¹ В. G a v o t y, цит. изд., стр. 146.

² Там же, стр. 145.

³ А. Т у д о р. Enesco. Бухарест, издательство литературы на иностранных языках, 1957, стр. 54.

Ю. Кремлев

ЭТИКА И ЭСТЕТИКА ОПЕРЫ «ВОЦЦЕК»

Известный немецкий музыковед Альфред Эйнштейн (двоюродный брат великого физика) закончил главу своей книги «От Шютца до Хиндемита», посвященную опере Альбана Берга, словами: «Можно спросить, зачем вообще следовало сочинять «Воццека». Но поскольку он сочинен, скажем, что его нельзя было сочинить иначе и лучше». ¹

Суждение Эйнштейна не бесспорно. Во-первых, выбор сюжета «Воццека» имеет свои закономерности. Во-вторых, музыку на этот сюжет можно было сочинить и иную. Но если лишить высказывание Эйнштейна его исключительности, оно поможет нам приблизиться к истине. Действительно, выбор сюжета «Воццека» не свидетельствовал о следовании наиболее прогрессивным эстетическим и этическим требованиям. Несомненно, вместе с тем, большой талант и высокое мастерство Берга в созданной им опере.

Премьера «Воццека» состоялась 14 декабря 1925 года в Берлине под управлением Эриха Клейбера, решившегося поставить произведение, отвергнутое рядом других оперных театров. Две последующие премьеры «Воццека» прошли в Праге (ноябрь 1926 г.) и Ленинграде (июнь 1927 г., под управлением В. А. Дранишников).

Итак, с момента первого «опубликования» оперы прошло более сорока лет — срок достаточный для проверки жизненности произведения (особенно потому, что «Воццек» ставился и ставится в целом ряде стран). Можно с уверенностью сказать, что талантливость оперы Берга не опровергнута и, напротив, ныне может быть установлена с большими спокойствием и объективностью, чем раньше. Но не менее очевидно, что «Воццек» не стал подлинно

¹ А. Einstein. Von Schütz bis Hindemith. Zürich, 1957, S. 146.

популярной, репертуарной оперой, о чем авторитетно свидетельствует, в частности, тот же А. Эйнштейн.¹

Творцы и идеологи модернизма не раз прибегали и прибегают к оправданию неодолимости и непопулярности модернистских произведений ссылкой на то, что, мол, и классиков в свое время не понимали. Известна несостоятельность таких доводов, поскольку они чаще всего устраниваются от выяснения и учета содержания искусства, вне которого невозможно понять и объяснить причину успеха или неуспеха произведений искусства у той или иной определенной части публики или у публики в целом.

Тем не менее подобная аргументация, имеющая свою крайность в утверждении, что всякое великое произведение якобы должно быть сначала обязательно непонятным, достаточно распространена. Прибегал к ней и сам Альбан Берг. Достаточно сослаться на его статью, относящуюся к 1926 году, в которой он приводит пример непонимания Бетховена современниками и даже иллюстрирует это репродукцией карикатуры 1847 года.²

Однако сорок лет — свидетель достаточно красноречивый. Конечно, известные навыки восприятия «Воццека» за истекшие десятилетия выработались — хотя бы потому, что мировой слушатель успел ознакомиться с большим числом аналогичных сочинений. Но тем более показательно, что выработка навыков не привела к сердечной любви, к повседневной и глубокой дружбе с произведением, которое осталось чуждым широкому кругу зрителей и слушателей. Это обстоятельство не отменяет того факта, что как историческое значение, так и чрезвычайная характерность оперы «Воцтек» ныне, разумеется, более очевидны, чем в годы его первых постановок на оперных сценах.

Как известно, «Воцтек» — продукт не только австрийской музыкальной культуры вообще, но и — в более тесном смысле — так называемой нововенской композиторской школы. Эта школа в лице ее вождя Арнольда Шёнберга и его учеников-последователей Альбана Берга и Антона Веберна пыталась в первой четверти нашего века вольно или невольно произвести переворот музыкального мышления человечества, заменив семиступенную диатоническую систему мышления двенадцатиступенной. Не менее известны позднейшие шаги додекафонии, приведшей к различным видам серийности и сериальности, к «тотальной организации звукового материала» и т. д. Ныне мы можем констатировать как значительный успех принципов нововенской школы у многих композиторов всего мира, так и пирровы победы этого направления, местами и временами очень активного, но бессильного вытеснить систему выкованной не отдельными личностями или кружками, но вековым развитием музыки традиционной музыкальной логики. Тем интереснее и важнее, конечно, понять истоки додекафонии и содержа-

¹ А. Einstein. Цит. соч., стр. 143.

² А. Berg. Verbindliche Antwort auf die unverbindliche Rundfrage («25 Jahre Neue Musik». Jahrbuch 1926, der Universal-Edition, Wien).

тельный смысл непосредственно предшествующих ей явлений, культивирующих (как в «Воццеке» Берга) атональность и политональность.

А для этого необходимо обратиться к основным данным пре-дыстории австрийской музыкальной и австрийской художественной культуры в целом.

Как мы знаем, главным центром австрийской музыкальной культуры издавна была Вена, и в данном плане история венской музыки представляет ряд интересных и показательных особенностей.

Вспомним, что в конце XVIII и начале XIX столетий музыкальная культура Вены неразрывно связана с тремя великими именами — Гайдна, Моцарта и Бетховена, которые принято объединять наименованием «венской школы». Известна связь искусства Гайдна с венгерским и славянским (а не только австрийским) фольклором, известна «протечность» Моцарта, известно и то, что в творчестве Бетховена было, очевидно, больше немецких, чем австрийских элементов. Но эти факты не должны нас смущать. Ведь в то время Вена была интернациональным центром музыки — поскольку ни австрийская, ни даже немецкая нация еще не сложились, а общий уровень венской музыкальной культуры был высок и мог обеспечить полноценное развитие огромных по масштабу явлений искусства.

Но вот четвертое великое имя — Шуберт. В его творчестве уже очень явственно и ярко складываются черты венского фольклора — разумеется, не без качеств интонационной многосоставности, типичной для «лоскутной империи» Габсбургов, утвердившей свою власть над конгломератом народов под главенством Австрии в 1804 году.

Австрийские интонационные элементы, проглядывающие уже у Моцарта, стали у Шуберта кристаллизоваться. А далее — очень показательное резкое падение уровня. После смерти Бетховена и Шуберта Вена надолго лишается великих композиторов.

Этому способствовали, конечно, и закрепление реакции Меттерниха и утрата Веной исключительной роли музыкального центра, которая была отвоевана Парижем.

Но нельзя, конечно, не заметить по-своему замечательных достижений легкой и прикладной музыки, выступивших в области венского танца (особенно вальса) и увенчанных творчеством Иоганна Штрауса-младшего.

То, что именно в Вене (от Моцарта и Шуберта — к Штраусу) сформировались первичные образные основы истинно романтического танца — вальса, — вряд ли можно признать случайным. Вена, разумеется, не исчерпывала Австрии и ее разностороннего, богатого народного искусства. Но венский вальс, доведенный до классического совершенства Иоганном Штраусом, стал одним из выразителей характера складывающейся австрийской нации. В этом вальсе грациозность сочетается с молодцеватостью, а все

проникнуто каким-то неповторимо характерным легким и томным восприятием жизни. В силу своей эмоциональной самобытности венский вальс стал явлением влиятельным в мировом масштабе — равно как и выросшая на его основе венская оперетта.

Между тем формирование австрийской нации задерживалось на протяжении всего девятнадцатого века. Известно, что не может быть свободен народ, угнетающий другие народы. А положение Австрии, властвовавшей над пестрым сообществом наций, было особенно сложным. В 1860 году Ф. Энгельс писал: «Чтобы существовать, австрийская монархия должна поочередно натравливать друг против друга различные подвластные ей национальности».¹

В Вене как столице империи скапливались противоположные силы. Одна из них, порождаемая многочисленными выгодами привилегированной нации, особенно поощряла к веселью, роскоши, прожиганию жизни, к виверскому легкомыслию, и на протяжении долгих десятилетий определяла собою парадный фасад Вены. Другая сила, подготавливаемая неминуемым крахом «лоскутной империи», дала себя знать особенно явно позднее.

Развивавшееся многие десятилетия соперничество двух стран немецкого языка — Германии и Австрии — складывалось все очевиднее не в пользу последней. Некогда главенствовавшая Австрия теперь вынуждена была отступить перед Германией; австро-прусская война 1866 года заметно продвинула этот процесс. Формирование немецкой нации произошло раньше, чем формирование австрийской. Германия становилась все более мощной и грозной военной державой, в то время как Австрия все более закреплялась в своей государственной и военной «второстепенности». Все это способствовало развитию в австрийской (и особенно венской) культуре противоречивых черт упоения жизнью (пока не грянул гром!) и разочарованности.

Из числа крупнейших композиторов второй половины XIX века, живших в Вене или так или иначе связанных с венской культурой, некоторые были скорее немцами, чем австрийцами. Это можно сказать прежде всего о Брамсе, музыка которого, впрочем, не лишена венских влияний — особенно там, где она уделяет внимание бытовым жанрам. Сильное австрийское начало проявилось в творчестве Брукнера, у которого шубертианские традиции песенности и непосредственности прорастали даже сквозь тяжеловесные вагнеризмы. Рихард Штраус был, конечно, типичным представителем немецкой музыки, но связи его с культурой Вены оказались не только формальными. Он отдал дань этой культуре не одним лишь, например, продолжительным сотрудничеством с Г. Гофмансталем, но и частыми отклонениями в сторону венской танцевальности — от австрийского вальса до чешской польки.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Изд. второе. Том 15, стр. 244. Статья «Австрия. — Развитие революции».

В творчестве Малера, несмотря на различные влияния (вплоть до влияния славянской музыки и, в частности, Чайковского), очень сильно и характерно проявились австрийские музыкальные интонации и ритмы, основанные, между прочим, на развитии интонационной и ритмической сферы Шуберта. Вероятно, именно Малер смог бы стать виднейшим представителем национальной австрийской музыки. Но все дело в том, что само завершение формирования австрийской нации в конце прошлого века оказалось очень трудным и сложным. Слишком многие кардинальные вопросы оставались неразрешенными и неразрешимыми в рамках габсбургской империи, поскольку угнетаемые ею народы (в том числе и такие мощные, как чехи, венгры, словаки) все настойчивее вызвали к самостоятельности.

Поэтому становление австрийской нации отнюдь не походило на большой, светлый праздник. Напротив, оно было смутным, тревожным и неверным. Правда, легкомысленное веселье, издавна столь типичное для Вены, сохранилось и даже получило развитие в сторону безоглядной чувственности. Но одновременно зрели и эмоции разочарованности, скепсиса, тоски.

В Австрии (и особенно в Вене) все явственнее давали себя знать новые течения искусства: импрессионизм, символизм и т. п., постепенно перерастающие в экспрессионизм и сюрреализм.

Говоря об австрийском и немецком импрессионизме, следует всегда помнить, что он очень заметно отличался от французского. Чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить таких художников, как М. Либерман, Л. Коринт или М. Слефогт с К. Моне, А. Сислеем или О. Ренуаром. Только богатейшие и глубочайшие традиции французского материализма и сенсуализма смогли породить в творчестве последних трех такие чудеса правдивой передачи ощущений. Напротив, импрессионизм в странах немецкой культуры был загроможден множеством идеалистических предвзятостей, метафизической идеей и чувств, он никогда не обладал подлинной чистотой и прозрачностью созерцаний.

Это можно сказать и об австрийском импрессионизме, хотя он приметно легче и подвижнее немецкого. Импрессионистами не без основания называют венских писателей Петера Альтенберга и Артура Шницлера, эстетика и этика которых опирались на фиксацию переменчивости и беглости переживаний.¹ В данном плане импрессионизм безусловно присущ эстетским видениям Г. Гофмансталя или беспокойным чувственным представлениям Р. М. Рильке.

В музыке характерным представителем австрийского импрессионизма явился Франц Шрекер. Альбан Берг, в молодости

¹ Своей книге миниатюрных зарисовок «Как я это вижу» (1896) П. Альтенберг предпослал фрагмент из романа «Наоборот» Ж. К. Гюнсмаса, призывающий сжать целый роман до нескольких фраз. Но сам Альтенберг не столько концентрировал, сколько скользил по поверхности вещей и событий, произвольно и капризно схватывая их частности.

сделавший клавир оперы Шрекера «Дальний звон» (премьера — 1912), который был напечатан венским издательством Universal-Edition, имел полную возможность впитать и переварить характерные приемы этого своеобразного композитора.

Ныне Шрекер почти забыт, но роль его в развитии австрийского музыкального искусства эпохи империализма никак нельзя игнорировать. Подобно Шницлеру, Шрекер культивировал импрессионизм австрийского типа, в основе которого лежала крайняя нервность и неустойчивость эмоций (тем самым подготавливался экспрессионизм). Шрекер многое сделал в плане деградации и распада музыкального тематизма, гармонической логики, ритмических форм, идя по пути превращения музыкального мышления в хаос эмоциональных фрагментов. Порою преемственность Шрекера — Берг отрицали. Но на деле она была закономерной. Правда, Берг, с одной стороны, усилил интонационно-логический хаос музыки, исповедуя атональность, а с другой стороны — искал противовеса в строгих схемах формальных конструкций. Но генетическая связь творчества Берга с прототипами хаотичности у Шрекера остается несомненной и знаменательной.

Отметим попутно, что в Вене сформировался и философский теоретик австрийского импрессионизма. Имею в виду австрийского физика Эрнста Маха, основополагающая работа которого «Анализ ощущений» была опубликована в 1886 году. Махизм с его субъективно-идеалистической гносеологией не может объяснить эстетику французского импрессионизма. Но к импрессионизму австрийскому и немецкому его доктрина очень приложима.

Особо следует подчеркнуть тесные связи венского (шире — австрийского) искусства эпохи империализма с сексуальностью. Истоки ее, коренящиеся в культуре наслаждения, были намечены уже чувственной томностью вальсов Йоганна Штрауса. Но позднее смакование любовных переживаний и приключений во всех видах, нередко стоящих на грани пошлости и даже переступающих эту грань, стало типичным для австрийского искусства. Эротизм присущ и Альтенбергу, и Шницлеру, и Гофмансталу, и Рильке, и многим другим австрийским писателям и поэтам. Он проступает в мерцающих красками стенных росписях Густава Климта — известного венского живописца конца XIX — начала XX веков. Эротизм пронизывает оперу Р. Штрауса «Кавалер с розой» (на либретто Гофманстала) с ее типично венской интонационной сферой. Музыка Шрекера насыщена эротикой.

Если томность вальсов Йоганна Штрауса имела своей подоплекой стремление к утехам и радостям посреди реакционного общественного строя и мещанства окружающей жизни, то к концу XIX века бурное нарастание эротизма в австрийском искусстве свидетельствовало уже о глубочайшем разочаровании, о настроениях «пира во время чумы», о неизбежно примитивном, вульгарном понимании счастья, об отказе от борьбы за истинную полноту чувств.

В данном плане оттеняющим контрастом оказались этика и эстетика Малера. Композитор передовых общественных тенденций, долго, упорно и все более безнадежно боровшийся с упадком духовной культуры буржуазного общества, Малер последовательно выдвигал вместо эротических утех чистые и светлые идеалы романтического целомудрия. Но это был глас вопиющего в пустыне.

Не случайно, конечно, в Вене сложилось и развилось очень влиятельное впоследствии в мировом масштабе учение Зигмунда Фрейда, сочетавшее культ эротизма с глубоко пессимистическим и циничным взглядом на человеческую этику. Уже вскоре после своего возникновения фрейдизм оказал сильное воздействие на различные ветви австрийского искусства, в частности на творчество крупнейшего австрийского писателя Стефана Цвейга, на некоторые произведения Шницлера.

В конце XIX века и особенно явственно в первые десятилетия XX века мировое искусство стало формировать новое направление экспрессионизма, перерастающего в ряде случаев в сюрреализм.

Это направление было по своему составу сложным. Порою оно выражалось в стремлении криками о помощи, резкой акцентировкой несправедливостей и зов призвать к отпору силам нарастающей реакции (как, например, в графике Гросса или Мазереля). Порою же весь пафос экспрессионизма сводился к отчаянию, к показу жизненных и душевных ужасов. Такого рода экспрессионизм тем легче перерастал в сюрреализм, склонный выражать бредовые состояния человеческого сознания.

Но так или иначе экспрессионизм всегда свидетельствовал о более или менее определенных чертах бессилия. Он мог лишь бурно протестовать или отчаиваться. Бодрая и могучая поступь революционного искусства, уверенного в своей победе, была ему неведома.

К началу десятых годов нашего столетия, когда творчество Альбана Берга первично оформилось, мировой опыт экспрессионистского и отчасти сюрреалистического искусства был уже значителен.

Напомним поздние картины В. Ван-Гога, относящиеся к 1890 году, литографию «Крик» (1895) и картину «Умершая мать» (1899—1900) норвежца Э. Мунка, ряд картин бельгийца Дж. Энсора с присущей ему болезненной фантастикой масок и скелетов. Напомним далее драмы Ф. Ведекинда, в частности его дилогию из пьес «Дух земли» (1895) и «Ящик Пандоры» (1901),¹ в которой кричащее нагромождение пороков и злодеяний переступает всякую меру правдоподобия.

Вспомним, что в 900-е годы Дебюсси пытается перейти на позиции экспрессионизма, сочиняя оперу «Падение дома Эшеров», и, видимо, лишь прочные основы сенсуалистического мировоззрения мешают ему осуществить этот замысел. Появляются «Саломея» (1905) и «Электра» (1908) Р. Штрауса.

¹ Эта дилогия послужила впоследствии Бергу для либретто оперы «Лулу».

Наконец, в самой Австрии (тогда Австро-Венгрии) движение к экспрессионизму заметно развивается и усиливается. В первой половине 10-х годов возникают ранние новеллы Франца Кафки («Превращение» — 1912, «В исправительной колонии» — 1914), почти протокольно повествующие о сверхъестественных низостях и жестокостях человека. А несколько позднее новелла Кафки «Сельский врач» свидетельствует уже о явных успехах сюрреалистического культа бредовых представлений.

В начале 10-х годов выдвигается творчество австрийского графика Альфреда Кубина, будущего автора кошмарно-призрачных образов в циклах «Семь смертных грехов», «Пляска смерти», «Демоны и призраки» и т. д. Символизм, экспрессионизм, сюрреализм — вот характерные тенденции творчества Кубина, произведения которого стремятся вызвать у зрителей неудобные, жуткие, болезненные чувства.

В конце 900-х и начале 10-х годов нашего века уже вполне формируется творчество виднейшего австрийского живописца-экспрессиониста (а также драматурга) Оскара Кокошки, позднее близкого к группе «новой венской школы» (Шёнбергу, Бергу, Веберну) через посредство Альмы Малер, вдовы композитора, роман которой с Кокошкой был запечатлен последним на известном «двойном портрете» (1912) и на картине «Невеста ветра» (1914).¹ В это время Кокошка — уже определившийся экспрессионист, сознательно и бесцеремонно искажающий натуру на своих портретах, превращающий красивое и изящное в уродливое, отталкивающее, с целью самодовлеющей динамической «экспрессивности».

Томас Манн полагает, что Кокошка — «воплощение современной живописи». Рильке находит у него сочетание большого дарования с внутренними разрушительными силами.²

Правда, Кокошка — сложный и эмоционально богатый художник. На многих его пейзажах — особенно относящихся к более позднему времени — дает себя знать страстная любовь к силе и буйству жизненных красок. Но мучительные экспрессионистские образы неотделимы от творчества Кокошки, и именно они в значительнейшей степени способствовали его воздействию на мировое искусство.³

Важнейшим этапом движения австрийской музыки к экспрессионизму, безусловно, явилась Девятая симфония Малера (1908—1910). Это свидетельство отчаянного, беспросветного кризиса. Романтически-светлое, восторженное мировоззрение Малера

¹ Кстати сказать, общение Кокошки с венскими музыкантами оказалось разносторонним. Он написал портрет Шёнберга (1924), на текст Кокошки была сочинена опера Э. Кшенека «Орфей и Эвридика» (1923), посвященная художнику.

² В. В. Вулманн. Oskar Kokoschka. Salzburg, 1960, S. 10.

³ Как не вспомнить, в частности, натюрморт Кокошки с мертвым жалким ободраным барашком (1909), к труп которого подкралась жадная черепаха. И тут же изображен... цветущий гиацинт. Контраст безобразного тлена и красоты призван ранить душу зрителя.

разрушается, оставляя одни лишь руины. Если в финале симфонии Малер пытается изо всех сил (и поневоле впадая в утомительное многословие) спасти черты стройности и возвышенности, то в первой и третьей частях его психика оказывается во власти наступающего хаоса, судорожных чувств, эмоциональных жесткостей. И, конечно, поздний Малер, как и Шрекер (как и, добавим, поздний Гуго Вольф), оказываются на венской почве важнейшими предшественниками и спутниками шёнбергианства как школы эмоций и строя мышления. Ведь уже в 1909 году Шёнберг пишет монодраму «Ожидание» с ее культом тревоги и страха, а в «Лунном Пьере» (1912) развивает систему «говорного пения», «говорного голоса» (Sprechgesang, Sprechstimme), которая становится одной из основ эстетики и техники музыкального экспрессионизма. И еще раньше, в 1907—1908 годах, Шёнберг приходит к решительному разрушению тональной системы за счет атональных комбинаций.

Интенсивное и разностороннее развитие экспрессионизма в австрийском искусстве еще до грандиозных потрясений первой мировой войны свидетельствовало с полной наглядностью, что уже тогда жизненные и идеологические устои австрийской империи были катастрофически подточены: они ждали лишь сильного толчка для того, чтобы упасть и развалиться.

Итак, предпосылки развития экспрессионизма в творчестве Берга были очень широко подготовленными и разветвленными. А последующие события, как мы увидим, послужили дополнительными стимулами.

По своему происхождению Альбан Берг (род. 9 февраля 1885 года) не был чистокровным венцем. Его отец, выходец из Баварии, отпрыск военно-служилых предков, а в Вене — коммерсант и позднее антиквар, видимо, внес в семью черты и традиции другого народа, тогда как мать композитора, будучи дочерью придворного ювелира, принадлежала к венской буржуазии. Родители Альбана Берга отличались религиозностью. Религиозность осталась не чуждой ему самому, хотя не заняла важного места в его творчестве.

То, что издавна определяло духовную атмосферу Вены — живость и легкость, «порхание» эмоций, этика и эстетика виверства словно бы почти не коснулись Берга. Мы готовы в данном плане представлять его скорее немцем, чем австрийцем. Между прочим, если проза австрийских писателей — таких, как Шницлер и, особенно, Стефан Цвейг — отличается очевидным преодолением немецкой тяжеловесности, то это никак не скажешь о Берге, неоднократно выступавшем со статьями о музыке. Слог Берга тугопо-движен, фразы перегружены порою до чрезвычайности, характер изложения вялый, склонный к гелертерству, любовь к сухим схемам выступает постоянно.

Но все-таки это лишь одна сторона натуры композитора. Другая, безусловно, позволила ему воспринять от венской культуры черты блеска и лаконизма, явственно сказавшиеся и в партитуре

«Воццека». Вместе с тем, Берг, быть может, глубже, чем кто-либо другой, воспринял остродраматические и трагические черты венской культуры, столь часто наслаждавшейся жизнью на краю пропасти.

Берг был скромн, тих, застенчив, умел очаровывать и казался не стареющим в женственной юности своего внешнего облика. Но здоровье всю жизнь ему не благоприятствовало. Уже в 15 лет Берг стал страдать от припадков астмы. В дальнейшем он очень часто болел и безвременно погиб от заражения крови (24 декабря 1935 года).

Дошедшие до нас довольно многочисленные (но однообразные) фотографии Берга характерны. Его красивое, тонкое лицо кажется (особенно при пристальном всматривании) скорее маской, чем совокупностью живых черт. И под этой маской угадываются страдание, тоска, неудовлетворенность. Даже при улыбке (а она редка) выражение остается болезненным. Мы знаем, что не физическое здоровье и не физические недуги определяют в конечном счете мировоззрение художника (вспомним, например, жизнерадостность смертельно больного Грига). Но не раз говорили, переицывая известное изречение, что при здоровом духе здоровое тело. Художник может преодолевать натиск болезней, если он крепок, силен духом. У Берга болезненность души и немощи тела, по видимому, находились в согласии. А это сделало его — при наличии большого творческого таланта — очень предрасположенным к выражению сумеречных, усталых или отчаянных эмоций.

Жизненная борьба вовсе не увлекала Берга, она представлялась ему лишь тягостной, печальной необходимостью.

Так, например, после смерти отца (1899), приведшей к ухудшению материального положения семьи, после развития болезни (с 1900 г.) и первых романических разочарований Берг в 18-летнем возрасте (1903) пытается покончить жизнь самоубийством. Преодолев тяжелый душевный кризис, Берг в 1904 году поступает на службу, начинает занятия с Шёнбергом. В 1906 году получение семейного наследства позволяет ему бросить служебную лямку и всецело отдаться музыке.

Но Берг не увлекаем стихией творчества. Он сочиняет медленно, мало. Знакомство с Е. Наховской¹ и любовь к ней (1907) вскоре решают на всю жизнь вопросы его семейного быта. Но сумрак, окутывающий мироощущение и мировоззрение Берга с юности, не рассеивается. Болезни века — разочарованность, страх, тоска — продолжают преследовать его, и именно они постепенно формируют существо его творчества.

Дошедшее до нас сочинение двадцатитрехлетнего Берга — фортепианные вариации (1908), опубликованные его биографом и ис-

¹ По некоторым сведениям она была внебрачной дочерью императора Франца-Иосифа (см.: Alma Mahler-Werfel. Mein Leben. Frankfurt am Main, 1960, S. 171).

следователем Гансом Редлихом,¹ свидетельствуют, прежде всего, о неторопливости творческого развития. Но кое-что в этом раннем сочинении симптоматично вообще. Привлекает чистота лирики, лишенной всякой чувственности. Это — малеровская линия, словно бы игнорирующая густой чувственный тон современной Вены. Но малеровской лирической проникновенности и увлеченности у Берга нет — его лирика холодна. И если самому Малеру в это время уже не под силу становилось пробивать сжимающееся кольцо грехов и разочарований мира, то лирика Берга предстает несравнимо более беспомощной. К тому же в вариациях (музыка их очень благозвучна) выдвигается в качестве опоры другой, рассудочный элемент: чувствуется, как Берг в каждой последующей вариации стремится придумать новый прием и провести его. Это ранние зачатки его позднейших строго продуманных рассудочных звуковых конструкций.

Между тем, чуткая и впечатлительная — хотя вовсе не пылкая — натура Берга насыщается целым рядом флюидов искусства. Избирательность их становится все более отчетливой.

Берга сильно впечатляют «Саломея» Штрауса, «Ящик Пандоры» Ведекинда, поздние сочинения Малера. Он любит творчество П. Альтенберга (с которым устанавливается и личный контакт), О. Уайльда, Й. Стриндберга, Ф. Достоевского, О. Кошки.²

В 1911—1912 гг. Берг пишет песни (соч. 4) на слова... почтовых открыток с непринужденными суждениями и афоризмами, которые П. Альтенберг рассылал своим друзьям и врагам. Это — первое «независимое» сочинение Берга, в котором он ищет чрезвычайной детализации и индивидуализации музыкальной ткани, необычности и усложненности гармоний, ритмов. Поиски были продолжены в Трех оркестровых пьесах (соч. 6), где заметны связи с поздним Малером, переосмысление импрессионизма, прототипы интонаций и образных элементов будущего «Воццека».³

Показателен в это время особый интерес Берга к Девятой симфонии Малера, а равно и его оценка Малера в одном из писем: «...это сердечнейшее сердце, которое когда-либо билось среди людей».⁴

¹ См.: H. F. Redlich. Alban Berg. Wien, 1957, или английский вариант: H. F. Redlich. Alban Berg. London, 1957.

² Впоследствии он очень любил М. Пруста и считал его творчество откровением. (см.: P. Collaer. A history of modern music. New York, 1961, p. 93).

³ Кстати сказать, Берг внимательно изучал и очень ценил «Пеллеаса и Мелизанду» Дебюсси, написал комментарии к этой опере. Черты импрессионистской звукописи порою ощутимы в «Воццеке». К тому же сам А. Берг признавал прямое влияние форм «Пеллеаса» на формы «Воццека» (см. об этом высказывания Г. Штуккеншмидта — «Debussy et l'évolution de la musique au XXe siècle». Paris, 1965, p. 258).

⁴ H. Redlich. Alban Berg. (Wien), S. 89.

Берг — безусловный преемник гуманизма Малера, но не того, который широко, привольно (хотя и наивно) вещал о себе со страниц его ранних симфоний, а того, который у позднего Малера превратился в конвульсии страданий и безнадежной иронии. Вместе с тем — не просто и не только преемник. В сознании Берга (вернее, целого слоя людей его поколения и мировоззрения) происходит перелом от ненависти к злу в сторону признания зла неизбежным и в сторону пафоса отчаяния, при котором художественная обрисовка зла становится как бы источником болезненного наслаждения.

1914 год — переломный в истории Европы — явился переломным и в творчестве Альбана Берга.

В этом году, весной, незадолго до начала первой мировой войны, Берг увидел на сцене пьесу «Войцек» Георга Бюхнера и был сильно увлечен ею. Вскоре созрело и решение. Позднейшее свидетельство об этом обстоятельстве мы находим в письме Берга к Веберну от 19 августа 1918 года, в котором Берг сообщает:

«Я увидел исполнение «Войцек»¹ перед войной и получил столь огромное впечатление, что тотчас (после вторичного прослушивания) принял решение положить его на музыку...»²

Дальнейшие мировые события, а равно и переживания самого Берга во время войны на протяжении ближайших лет, послужили очень существенными дополнительными поводами сочинения оперы «Войцек».

Берг был убежденным пацифистом, он питал к войне отвращение. Тем не менее, потребность принять участие в битве мучила Берга и мешала ему работать. Свидетельство этого — письмо Берга из его усадьбы Трахюттен (в Штирии) к Шёнбергу от 8 сентября 1914 года. Сообщая о своей работе над клавиром Камерной симфонии Шёнберга, Берг пишет: «С данной целью я останусь еще на некоторое время здесь и полагаю этим вернее обуздать мое ужасное нетерпение и беспокойство по поводу войны, чем если бы я находился в Вене. Стремление «быть при том»,³ чувство бессилия от невозможности послужить отечеству не позволяют мне в Вене работать».⁴

Но жажда мира и возможности заниматься искусством все же оказывалась у Берга преобладающей. В письме от 19 мая 1915 года (к Веберну) Берг восклицал, что его самое главное желание — чтобы «наконец, наконец, наконец был бы мир».⁵

В августе 1915 года Берг был призван в армию добровольцем. Но затем его признали негодным к строевой службе и направили

¹ Переделка имени (Войцек вместо Войдек) оказалась, по-видимому, случайной — Ю. К.

² H. Redlich. Alban Berg. (Wien), S. 148 (см. также стр. 303).

³ То есть принять участие в войне. — Ю. К.

⁴ H. Redlich. Der Symphoniker Alban Berg («Österreichische Musikzeitschrift», Mai 1954, Heft 5, S. 153).

⁵ H. Redlich. Alban Berg (Wien), S. 303.

в военное министерство, где он служил до конца 1918 года. Болезни не оставляли Берга, и работа в министерстве представлялась ему неволей и рабством. Но эта служба, равно как и пребывание в армии, дали композитору целый ряд дополнительных наблюдений, не оставшихся без влияния на концепцию задуманной оперы.

В августе 1917 года Берг закончил либретто «Войцек». Музыка сочинялась по преимуществу между осенью 1918 и осенью 1920 годов. Инструментовка была завершена в апреле 1921 года. Публичное исполнение фрагментов оперы состоялось в 1924 году. Об оперных премьерах мы уже говорили выше.

После премьеры «Войцек» в Берлине Берг прожил лишь десять лет. Испытав ряд превратностей (таковы были, например, большие материальные трудности, преследовавшие композитора с конца 10-х до конца 20-х годов), Берг под конец своей жизни достиг более обеспеченного существования. В 1930 году он даже завел себе машину и выдержал экзамен на шофера. В этом же году Берг стал членом Прусской Академии Искусств — признание его творчества на родине и за рубежом постепенно расширялось и закреплялось. Но болезни продолжали преследовать Берга, лишь временами давая ему передышки.

Ни медлительность процесса сочинения, ни направление творчества Берга в последние десять лет его жизни существенно не изменились. Если, например, Кокошка на многих своих пейзажах 20-х и 30-х годов вырвался из оков мучительных тревог экспрессионизма на простор пусть неуравновешенного, нестройного, но полнокровного восприятия жизни, то Берг, напротив, все безогляднее погружался в сумрак болезненности и распада эмоций.

Наиболее очевидный показатель этого — сочинение Бергом в 1928—1934 гг. на основе сюжета двух драм Ведекинда (см. выше) оперы «Лулу», которая осталась не вполне законченной. В этой опере с ее беспардонно разнузданной фабулой музыка весьма однообразна и представляет собой один из тупиков шёнбергианской школы. Другого, конечно, и не следовало бы ожидать от композитора, который, постепенно приняв и усвоив все крайности шёнбергианства — вплоть до рассудочных схем додекафонии, — вместе с тем все дальше уходил от естественного, простого понимания жизни, хотя и не утратил тяготения к лирике (о чем свидетельствует последнее сочинение Берга — его скрипичный концерт, написанный в 1935 г.).

Едва ли не самыми тяжелыми из поздних переживаний Берга явились те, что были связаны с наступлением на Австрию фашизма.

Мировой экономический кризис 1929—1933 гг. в очень сильной степени затронул Австрию. Уже в 1929 году началась фашизация ее государственного строя. С установлением в Германии власти Гитлера Австрия быстро теряла политические свободы: 8 марта 1933 года была отменена свобода печати, 15 марта распущен парламент, 26 мая запрещена коммунистическая партия.

12—15 февраля 1934 года рабочие Вены, Линца и других городов оказали героическое, но безнадежное сопротивление фашистским отрядам, приступившим к разгрому социал-демократических и профсоюзных организаций. Наступили черные годы австрийской культуры, подпавшей ярму гитлеризма.

И Берг не мог остаться неуязвимым — хотя бы потому, что его произведения, как и сочинения всех членов «новой венской школы», были запрещены в Германии.

Данные о политической настроенности Берга в это время очень отрывочны и случайны. Но у нас все же есть основания полагать, что, отнюдь не проявляя (как и раньше) политической активности, Берг, тем не менее, очень болезненно воспринимал ущемление личной свободы, которое становилось теперь с каждым месяцем все более зловещим.

Еще в 20-е годы Берг в одном из своих писем к Веберну высказался, что институт государства представляется ему чем-то «старомодным, рутинным, пошлым».¹ Но если так он говорил о весьма умеренном государственном строе современной Австрии, то перспектива окончательной фашизации страны его никак не могла устроить. Вынужденный отъезд Шёнберга за границу (с октября 1933 г.) тяжело потряс Берга. Он прекрасно понимал, что ему суждена роль внутреннего эмигранта.

В марте 1935 года Берг горестно сказал в одной из бесед (видимо, намекая на год своего рождения): «Хорошо, что Гендель и Бах родились в 1685 году, а не двумя столетиями позднее! Ведь теперь одного в той же мере обвинили бы в отсутствии оседлости, как музыку второго нашли бы культур-большевистской».²

В конце этого же года смерть избавила Берга от возможных притеснений и преследований.

Вернемся, впрочем, назад, ко времени сочинения «Воццека», то есть к концу 10-х и началу 20-х годов. Это были годы величайших потрясений австрийской культуры. Габсбургская империя распалась, в октябре—ноябре 1918 года победила буржуазная революция, в ходе которой даже образовались на время Советы рабочих и солдатских депутатов. Однако Австрия, ставши республикой, не смогла выйти на широкую дорогу прогрессивного развития. Австрийской буржуазии удалось, не без помощи стран Антанты, отстоять капиталистический строй. Победе капитализма в Австрии фактически содействовала деятельность «австромарксистов» — К. Реннера, О. Бауэра, Ф. Адлера и им подобных. Будучи марксистами на словах и ревизионистами на деле, эти идео-

логи особенно охотно пользовались буржуазным наследием махизма и фрейдизма, подменяя борьбу левыми фразами и превращая идею социализма в род отвлеченной этической доктрины.

Крайне характерное течение «австромарксизма» отражало, конечно, черты австрийской идеологии вообще, в которой столь сильно и прочно было господство бездеятельности и созерцательности. Распад империи мог быть компенсирован для Австрии только победой истинно прогрессивных сил. Но этого не произошло, и вся экономика Австрии стала расшатываться в результате утери прежних хозяйственных связей и сужения внутреннего рынка. Этим стимулировалась буржуазная теория «неполноценности», «нежизнеспособности» Австрии, приводившая к благословению аншлюса, то есть включения Австрии в состав немецкого государства. Подобные тенденции самым непосредственным и пагубным образом били по национальной австрийской культуре, сковывая возможности ее полноценного развития. Если раньше австрийской нации мешал паразитизм, то теперь ей бесконечно вредило отсутствие самостоятельности и инициативы.

Австрийская культура оказалась охваченной в конце 10-х и начале 20-х годов глубокой, затяжной экономической и идеологической депрессией. А это закономерно порождало в области искусства очень явственное и интенсивное развитие настроений тоски, отчаяния, страха, неуверенности.

Недаром, конечно, Карл Краус, один из наиболее передовых писателей Вены, основатель сатирического журнала «Факел», сочиняет в 1918—1919 гг. огромную драму под заглавием «Последние дни человечества». Недаром перерождается творчество А. Шницлера, певца бездумной «легкой» жизни, ныне увлеченного самыми фатальными из идей фрейдизма и сменяющего иронический, полупечальный скепсис на мрачное неверие в жизнь. Так, в новелле «Фрейлейн Эльза» (1924) Шницлер оказывается во власти сексуальной распущенности, а в романе «Тереза, хроника жизни одной женщины» (1928) рисует до крайности извращенную преступность сына, убивающего родную мать, которая отдала ему все свои силы.

Мучительное и терзающее творчество Кафки в полном разгаре (после смерти писателя в 1924 году, выходят в свет «Процесс» — 1925 и «Замок» — 1926). Альфред Кубин, знакомый с Кафкой, создает в 20-е годы пугающие серии своих экспрессионистских «зарисовок сновидений», упорно обращаясь к образам смерти, распада, разложения. Стефан Цвейг публикует свои сборники новелл «Амок» (1922), «Смятение чувств» (1927), где только сильные тенденции реализма несколько вуалируют идеи о беспомощности человеческой психики перед натиском подсознательного.

Выше говорилось о многообразии творчества Оскара Кокошки, которому не раз удавалось прорываться к жизненной полнокровности. Однако его «Тигро-лев» (1926), попирающий растерзанную

¹ H. Redlich. Alban Berg. (Wien), S. 290.

² Цит. по Р. Collaer, указ. соч., стр. 14. Кстати сказать, именно в «большевизме» обвиняли оперу Берга пражские реакционеры в 1926 г. (см.: З. Неедлы. «Воцтек» в: З. Неедлы. Статьи об искусстве. Л.—М., «Искусство», 1960, стр. 229). О бурной и грубой демонстрации реакционеров на пражской премьере «Воццека» см.: Alma Mahler-Werfel, цит. соч., стр. 174.

лань, с большой экспрессивной силой воплощает образ безграничной жестокости, с одной стороны, и незащитности — с другой.

Среди всех этих и подобных им произведений, создававших духовную атмосферу австрийского искусства, австрийской художественной идеологии, «Войцек» Берга суждено было стать одним из самых последовательных выражений безысходности.

Нередко «Войцек» Берга противопоставляли «Войцек» Бюхнера. Для этого есть, конечно, немало оснований, поскольку и эпоха, и идеология писателя и композитора различны. Вместе с тем, надо понять причины самого выбора Бергом сюжета и драматургии «Войцека».

Сопоставление оперы и пьесы ныне затруднено. Очень талантливая музыка Берга как бы наложила на пьесу свою неизгладимую печать, что невольно побуждает рассматривать драму Бюхнера сквозь образы Берга. Но, в конце концов, эти трудности не должны воспрепятствовать увидеть истинное соотношение двух произведений и — шире — двух авторов.

Имя безвременно умершего Георга Бюхнера (1813—1837) прочно вошло в историю передовой немецкой литературы и революционной борьбы. Никак нельзя забыть, что столь популярный впоследствии призыв «Мир хижинам! Война дворянам!», принадлежащий С. Шамфору, был повторен Бюхнером в прокламации «Гессенский сельский вестник» (1834).¹

Смелость, передовитость мышления Бюхнера сказались также в его почти оконченной пьесе «Войцек» (1837). Рисуя — на основе переосмысления действительного жизненного случая — тяжелую судьбу «маленького человека» своего времени, Бюхнер в «Войцеке» обратил свою сатиру против эксплуатации, насилия, военщины, лженауки и т. д. Известно также настойчивое и ценное тяготение Бюхнера к традициям Шекспира, которое безуслвно сказало в драматургии «Войцека» с ее сжатостью, динамизмом, постоянным стремлением аргументировать действие не рассуждениями, а поступками.

Наряду с этим, в мировоззрении Бюхнера было немало элементов неуравновешенности и даже разочарованности. Рисуя в пьесе «Смерть Дантона» (1835) образы великой французской революции и выступая против культа отдельных личностей, за истинное понимание роли народа, Бюхнер, вместе с тем, отдал дань натурализму и пессимизму, пониманию событий, как фатально неотвратимых. Еще в 1833 году Бюхнер писал своей невесте: «Я чувствую себя словно раздавленным под омерзительным фатализмом истории».² В марте 1834 года, в письме к ней же Бюхнер восклицает: «Мои духовные силы полностью расшатаны. Работать мне невозможно...»³

¹ Georg Büchner, Werke und Briefe. Gesamtausgabe. Insel-Verlag. Wiesbaden, 1958, S. 333. В дальнейших ссылках сокращенно: Büchner.

² Büchner, S. 374.

³ Там же, S. 380.

В письме к семье от 5 мая 1835 года Бюхнер сообщает по поводу «Смерти Дантона», что он изобразил деятелей революции такими, какими они были: «кровавыми, распутными, энергичными и циничными».¹ В письме к семье от 28 июля 1835 года читаем по поводу той же пьесы, что главной целью Бюхнера было максимальное приближение к истории. «Итак, — восклицает он, — я не могу сделать из какого-нибудь Дантона и бандитов революции героев добродетели!»²

Разумеется, у нас нет оснований идеализировать Дантона и его соратников. Однако в цитированных признаниях Бюхнера чувствуется очевидный перегиб верной и прогрессивной тенденции антиидеализации и антишиллеризации в сторону натурализма и затемнения идеала. Материализм Бюхнера в его яростных порывах против идиллического приукрашивания реальности приобретает порою оголенно-цинические формы, чему содействуют и медицинские познания писателя. Он, например, приметно упрощает вопрос, говоря (в письме к Гудкову, 1836 г.), что классом угнетенных движут лишь два рычага — «материальная нищета и религиозный фанатизм».³

Аналогичные черты сказались и в «Войцеке», драме, по существу, безотрадной, не намечающей не только выхода из жестоких противоречий, но и какого-либо просветления принижающих человека страстей.⁴

Все эти черты безысходности и обреченности, естественно, привлекли внимание Берга в 1914 году и побудили его очень быстро принять решение воспользоваться сюжетом и текстом пьесы Бюхнера.

Со всем тем, между драматургией «Войцека» и драматургией оперы Берга оказались очень существенные различия. Бюхнер был убежденным материалистом и атеистом. Даже перегибая в своих едких разоблачениях материальных основ человеческих поступков, Бюхнер стремился прежде всего бороться с ненавистным ему кругом шаблонной и плоской идеализации жизни, стремился расчистить пути к истинно реальному пониманию психологии, а тем самым и овладеть формированием этой психологии.⁵

Напротив, Альбан Берг был весьма далек от материализма. Его мировоззрение сложилось как идеалистическое, притом проникнутое множеством элементов философии декаданса. Это заставило Берга сильно переосмыслить пьесу Бюхнера, ослабляя ее

¹ Büchner, S. 394.

² Там же, S. 399—400.

³ Там же, S. 412.

⁴ Впрочем, Бюхнер предусматривал различные варианты конца драмы. Согласно одному из них Войцек должен был не утонуть в болоте, но предстать перед судом. Тайну этого варианта Бюхнер унес с собой в могилу.

⁵ Напомним, что брат Бюхнера Людвиг (1824—1899), видный представитель вульгарного материализма, также (и в еще большей мере) упрощал вопросы психологии, ища самых элементарных ее аналогий с материальными явлениями и процессами.

реалистические факторы и сильно раздувая и «перевооружая» все, что в пьесе могло дать повод к развитию образов фатализма, подчинения человеческой воли каким-то роковым силам разрушения и смерти.

Переработка драмы Бюхнера в либретто оперы, сделанная самим Бергом, обнаружила ряд тенденций.

Прежде всего, при условии стремления к лаконичности, следовало сократить текст пьесы, укрупнить сцены. Это и было выполнено композитором, в результате чего вместо более чем двух десятков сцен у Бюхнера в либретто оказалось всего пятнадцать. Некоторые сцены были слиты, некоторые вовсе исключены.

При этом Берг свободно обращался с различными вариантами и фрагментами пьесы Бюхнера, порою сочетая и самостоятельно компануя их.

Очень многое в структуре либретто по сравнению с текстом пьесы можно объяснить специфическими требованиями оперы вообще. Так, например, Берг сократил ряд рассуждений действующих лиц (в частности, рассуждения доктора), сохранение которых в опере чрезвычайно растянуло бы действие. Этим же побуждением можно, например, объяснить передачу текста о ребенке-сироте от бабушки (у Бюхнера¹) Марии (у Берга,² в опере которого роль бабушки вообще отсутствует). Значительное число замен слов или фраз носит относительно нейтральный характер.

Однако большое число изменений, перестановок и т. д. принципиальны, и существо их выходит за границы специфики оперного жанра.

Так, например, Ю. Келдыш резонно обратил внимание на то, что в опере отсутствует сцена в мелочной лавке,³ где Войцек покупает себе нож. Эта сцена у Бюхнера оттеняла обдуманное намерение убийства, тогда как в опере Войцек оказывается скорее игрушкой подсознания. Правда, сохранились сведения, что Берг сожалел о выпуске этой сцены,⁴ но все же вряд ли следует признать выпуск случайным.

Характерной оказалась самая последняя, кратчайшая сцена оперы с играющими детьми. В основной редакции пьесы этой сцены нет. Берг составил ее на основе двух фрагментов других редакций,⁵ причем создал оригинальный вариант, резко подчеркивающий бесчувственность и равнодушие ребенка Марии.

Типичны для либретто многочисленные его фрагменты, где усилено эмоциональное акцентирование, контрасты, или введены дополнительные факторы тревожного, пугающего свойства.

Так, например, во второй сцене I акта болезненная тревога Войцекка подчеркнута фразками, отсутствующими у Бюхнера. Прибавлены соответствующие штрихи и в рассказе Войцекка о его впечатлениях Марии (третья сцена того же акта). «Мой мальчик... мой мальчик...», — бормочет Войцек в конце сцены. Этих слов нет у Бюхнера. Берг оттеняет ими душевные противоречия Войцекка, который, вместе с тем, даже не смотрит на ребенка, протягиваемого ему Марией. В конце сцены Мария у Бюхнера «уходит», а у Берга «бросается к двери».

В сцене четвертой I акта (у доктора) либретто содержит в речи Войцекка печальные вздохи-стоны «Ах! Ах, Мария!», отсутствующие у Бюхнера. Мария в опере Берга — одна из навязчивых идей Войцекка, неотступность которой хорошо оттенена этими вздохами.

В сцене третьей из II акта Мария восклицает: «Не касайся меня, лучше нож в моем теле, чем чья-либо рука на мне!». «Лучше нож», — задумчиво повторяет слова Марии Войцек — слова, которых нет в пьесе Бюхнера. А Бергу они нужны для постепенного формирования навязчивой идеи убийства.

В четвертой сцене того же действия первый ремесленник называет свою душу бессмертной и восклицает: «Почему мир так печален!» Ни этого иронического прилагательного, ни этого акцента грусти мы не находим в тексте Бюхнера.

В пятой сцене II акта Берг вводит в текст роли тамбурмажора грубое хвастовство его победой над Марией. Сексуальные черты образа тамбурмажора заметно усилены по сравнению с пьесой Бюхнера — этому усилению способствуют и его самодовольные последние слова: «Ай да мужчина я!»

Во второй сцене III акта (сцене убийства Марии Войцекком) композитор ввел немало текстовых изменений, призванных усилить впечатление тревоги и страха. «Здесь так тихо! и так темно», — произносит Войцек слова, отсутствующие у Бюхнера. «Что это дрожит?» — пугливо восклицают сначала Войцек, затем Мария — детали, которых нет у Бюхнера. Вдобавок, уже судя по тексту либретто, Войцек в сцене убийства иной, чем у Бюхнера.¹ Тот, бюхнеровский, полон бурных чувств ревнивой любви и ярости. Напротив, Войцек Берга сочетает холодную иронию (кстати сказать, издевательских слов Войцекка «И все же ты набожна? и добра? и верна?», сопровождаемых усмешкой, нет у Бюхнера) с автоматизмом роковых поступков. Он и убивает Марию не в диком порыве мести за все свои жизненные страдания, за всю несправедливость, а как маньяк, направляемый неотвратимой рукой судьбы. У Бюхнера Войцек, не помня себя, наносит Марии удар за ударом, сопровождая их криками «умрешь ли ты?», «мертва ли ты?». У Берга Войцек, ударив Марию ножом и наклонившись над ней, произносит лишь одно слово: «Мертва!».

¹ На это различие верно указывает Ю. Келдыш в своей статье (стр. 106).

¹ Büchner, S. 171—172 (также 492).

² A. Berg. Wozzeck. Klavierauszug von F. H. Klein. Universal-Edition, стр. 184. В дальнейших ссылках сокращенно: Клавир.

³ Büchner, S. 169. См.: Ю. Келдыш. «Войцек» и музыкальный экспрессионизм (журн. «Советская музыка», 1965, № 3, стр. 106).

⁴ См.: H. Redlich. Alban Berg (Wien), S. 107.

⁵ Büchner, S. 494—495, 508.

Напротив, в предпоследней сцене оперы, вернувшись к пруду, Воцдек несколько раз кричит, обвиняя себя: «Убийца, Убийца!», — будучи одержим болезненным страхом (этих восклицаний нет в пьесе Бюхнера). Бредовый характер носят слова Воцдека, погружающегося в трясину: «Я обмываюсь кровью, вода — это кровь... кровь», которые также отсутствуют у Бюхнера.

А вот еще некоторые характерные замены, обращющие на себя особое внимание.

В конце четвертой сцены I акта оперы доктор требует, чтобы Воцдек показал ему язык. И это, конечно, усиливает издевательский характер сатиры по сравнению с Бюхнером (там доктор пытается измерить пульс Воцдека).

Любопытно, что Берг смягчает малопристойные детали речи доктора в этой же сцене. У Бюхнера доктор заявляет, что Воцдек «мочится на стену, как собака».¹ У Берга Воцдек «кашляет и лает, как собака».²

Далее, рецепт доктора есть горох заменен рецептом есть фасоль. По авторитетному свидетельству К. Блаукопфа, знакомого с рядом писем Берга времен войны, замена гороха фасолью намечает на пищу солдат в австрийской армии.³

Итак, изменения либретто по сравнению с пьесой свидетельствуют не только о специальных требованиях оперного жанра, но и о переосмыслении драматургической концепции. Если говорить о главной тенденции, то можно вспомнить слова С. Лиссы: «...социальная драма Бюхнера преобразуется у Берга в драму психологическую».⁴ Но, конечно, только сама музыка Берга в полной мере воплощает это переосмысление.

Упомянутый выше К. Блаукопф подчеркивает разностороннюю связь образов «Воцдека» с целым рядом личных впечатлений и переживаний композитора во время его военной службы. По словам Блаукопфа, в письмах Берга, относящихся к этому времени, возвращаются снова и снова «вариации на единственную тему. Тема называется „SOS“».⁵ В одном из писем конца 1915 года Берг обрисовал фигуру жестокого военного врача, который, видимо, наряду с врачом из пьесы Бюхнера, послужил Бергу прототипом для его доктора, производящего эксперименты над Воцдеком.⁶

Каковы же выразительные и изобразительные музыкальные основы оперы Берга?

Главным противоречием, лежавшим в основе творчества Берга (как и его соратников по «новой венской школе»), было противо-

¹ Büchner, S. 158, 501 и др.

² Клавир, стр. 56 и др.

³ См.: К. Блаукопф. Autobiographische Elemente in Alban Bergs «Wozzeck» («Österreichische Musikzeitschrift», Mai 1954, Heft 5, S. 157).

⁴ Zofia Lissa. «Wozzeck» Albana Berga («Музыка», 1956, № 3, S. 128).

⁵ К. Блаукопф, указ. статья, стр. 156.

⁶ Там же.

речие между хаотичностью эмоций и рассудочностью организации звукового материала.

Корни этой рассудочности могут, на первый взгляд, показаться неудовимыми. Но вспомним, что в австрийской музыкальной культуре уже задолго до Берга сильны были формальные тенденции, выраженные, быть может, наиболее отчетливо формалистической концепцией Ганслика, известная работа которого «О музыкально прекрасном» вышла в свет в 1854 году.

Ганслик настойчиво утверждал самостоятельное, самодовлеющее значение музыкальных форм как таковых, вне их содержания. По существу, именно эта концепция легла в основу одной из сторон творчества Берга. Но если Ганслик чрезвычайно ценил классические традиции и не принимал уже Вагнера, то у Берга претворение классических, традиционных музыкальных форм оказалось декадентским, формалистическим.

Толкования «Воцдека» мы находим прежде всего в статьях самого Берга. Характерно, что эти комментарии посвящены преимущественно вопросам формы, конструкции.

В 1924 году, еще до премьеры «Воцдека», Берг в статье «Музыкальные формы в моей опере „Воцдек“»¹ попытался, сохраняя очень спокойный тон, отразить нападение австрийского композитора Эмиля Петшнига, яростного противника всей школы Шёнберга, автора статьи «А. Шёнберг — психопат». Оспаривая доводы Петшнига, Берг с полным хладнокровием уверял, что формы «Воцдека» очень закономерны и предлагал обратиться лично к нему за дальнейшими разъяснениями.

В статье «Оперная проблема»² Берг столь же невозмутимо общал, что он не собирался в «Воцдеке» реформировать художественные формы оперы, а тем более навязывать свои приемы и принципы, определенную «школу».

По словам Берга, «не говоря уже о желании создать хорошую музыку, воплотить средствами музыки духовное содержание бессмертной драмы Бюхнера, переложить ее поэтический язык на язык музыки», ему с самого начала мерещилась задача создать истинно театральное произведение, в котором композитор предвосхитил бы решение задачи идеальным режиссером. Вместе с тем Берг стремился сочинять музыку, имеющую самодовлеющее, «абсолютное» значение. Поэтому он привлек старые музыкальные формы, стараясь избегать музыкальной монотонии. Берг считал, что использование им в опере форм «абсолютной» музыки в таких масштабах было необычным, новым; но он не усматривал в этом своей заслуги и поэтому отказывался признать себя оперным реформатором. Истинную свою удачу Берг видел в том, что, несмотря на сложнейшую разработку форм «Воцдека», музыка

¹ A. Berg. Die musikalischen Formen in meiner Oper «Wozzeck» («Die Musik», Mai 1924, Stuttgart—Berlin—Leipzig).

² A. Berg. Das «Opernprobleme» («Neue Musik-Zeitung», 1928, Heft 9, Stuttgart).

способна была наполнить, захватить внимание слушателей основной идеей оперы, выходящей за пределы личной судьбы ее главного героя.

Двойственное отношение Берга к содержанию и форме проявилось также в его докладе, посвященном разбору «Воццека» (1929).¹ В этом докладе Берг не вовсе устранился от оценки содержания музыки «Воццека». Он, например, говорит о «Воццеке» как о «вневременной драме»; о своем отказе от *bel canto* и речитатива (в пользу трех основных форм — пения, «говорного пения» и просто разговора в их переходах); о попытке дифференцировать «художественную» и «народную» музыку в рамках атональности путем придания отображению народной музыки черт примитивности (*Primitivität*) — при посредстве симметричных периодов, терцово-квартовой и квартовой гармонии, мелодики с целотонными и квартowymi оборотами; и т. д.

Однако почти все свое внимание Берг посвящает изложению формальных структур оперы. А под конец доклада советует слушателям... забыть о всех теоретических разъяснениях при слушании «Воццека».

То, что Берг смог столь обстоятельно, пространно и уверенно изложить множество деталей формальной конструкции «Воццека», неопровержимо свидетельствовало, конечно, об огромной роли расудочного фактора при его сочинении.

Впоследствии авторские разъяснения послужили незыблемой основой ряда путеводителей по музыкальным формам «Воццека». Подобные путеводители мы можем, например, найти в монографии Ганса Редлиха, в статье другого знатока Берга — Вилли Рейха² или даже просто в брошюрах, выпущенных для оперных слушателей.³

Из подобных путеводителей мы узнаем, что каждый акт оперы представляет собою замкнутое и организованное в абсолютно-музыкальном смысле целое, отвечающее трем этапам развития драмы. I акт (Воцтек и окружающий мир, экспозиция) содержит соответственно пяти сценам пять характеристических пьес: 1) сюиту с прелюдией, паваной, жигой, гавотом, арией и репризой прелюдии; 2) рапсодию на три аккорда; 3) военный марш и колыбельную песню; 4) пассакалью с 21 вариацией; 5) *Andante affettuoso* (рондо). II акт (драматическое развитие) есть, соответственно пяти его сценам, симфония из пяти частей: 1) сонатной части с экспозицией, репризой, разработкой и второй репризой; 2) фантазии и фуги с тремя темами; 3) *Largo*; 4) скерцо с лендлером, песней ремесленников и вальсом; 5) рондо с интродукцией. III акт (катастрофа с эпилогом) содержит также пять сцен

¹ См.: H. Redlich. Alban Berg (Wien), S. 311—327.

² См.: Willi Reich. A guide to Wozzeck («The Musical Quarterly», January, 1952).

³ См.: «Воцтек» Альбана Берга. Ленинград, «Тритон», 1927 или «Wozzeck». Deutsche Staatsoper. Berlin, 1955.

(шесть инвенций): 1) инвенция на тему с семью вариациями — первая сцена; 2) инвенция на один тон (h) — вторая сцена; 3) инвенция на один ритм — третья сцена; 4) инвенция на один аккорд — четвертая сцена; 5) инвенция на одну тональность (d-moll) — оркестровый эпилог и 6) инвенция на движение восьмых — пятая, заключительная сцена оперы.

Обратившись к музыке оперы, мы обнаруживаем, что схема не является пустой декларацией, поскольку отражает действительное наличие тех или иных формальных (формально-жанровых) элементов. Но при самом беглом обзоре схемы бросается в глаза разнородность ее состава. Он разнороден и в самой музыке.

Мы, например, достаточно легко узнаем в опере военный марш и колыбельную (третья сцена I акта), лендлер и вальс (четвертая сцена II акта). Почему же? Потому, конечно, что эти формы (относимые Бергом к сфере «примитивизации» — см. выше), несмотря на достаточно сложную мелодическую и гармоническую интонационную структуру, обладают все же тематическими (и, в частности, ритмическими) приметами жанра. Мы можем далее объяснить содержательный смысл инвенции на один тон (вторая сцена III акта), поскольку упорство ноты h стремится выразить навязчивую идею убийства, застылость ситуации.

Но использование форм вроде прелюдии, паваны, жиги, гавота, сонатного *Allegro* и т. д. предстает крайне условным, вовсе не убедительным. Почему же? Потому, во-первых, что эти формы, имеющие исторически обусловленный смысл, не выказывают этого смысла в данном контексте, в связи с содержанием оперы. Потому, во-вторых, что тематическая аморфность всей той музыки «Воццека», которая носит «художественный», а не «народный» характер (см. выше определения Берга) — не позволяет следить за развитием форм, они становятся в той или иной мере неуловимыми, фиктивными.

Аналогичным оказалось и применение в «Воццеке» лейтмотивов. Уже вагнеровская система лейтмотивов страдала абстрактностью и условностью лейтмотивных характеристик. Но Вагнер все же нередко создавал яркие, запоминающиеся, а то и очень характерные темы. У Берга, в силу распада тематизма, стал сугубо условным, формальным, лишенным образной выразительности и лейтмотивизм.

Итак, формальная структура «Воццека» обнаруживает разительную непоследовательность эстетических принципов композитора, колеблющегося между формой содержательной и формой пустой.

Как мы уже частично видели, соответственные непоследовательности дают себя знать и во всей образной системе оперы Берга. Всюду, где он «примитивизирует» свой склад и стиль мышления, образные результаты, как будто вопреки намерениям автора, оказываются наиболее рельефными. Впрочем, не вопреки.

До нас дошли свидетельства, что значительный успех оперы «Воцтек» у публики показался Бергу непонятным и словно бы

свидетельствующим о ее неполноценности.¹ Берг как и многие его единомышленники и последователи в области декадентского искусства, отождествлял доходчивость с пошлостью, низкопробностью и полагал, что задачи истинного художника — подняться в сферы, доступные лишь для немногих.

Но общественные законы неумолимы, и тот, кто не считается с требованиями общества, неизбежно терпит поражение. То, что нравилось или нравится в «Воццеке» многим (или сравнительно многим), так или иначе связано с кругом естественных переживаний. То, что совершенно выходит за этот круг, было вовсе не подъемом в высшие сферы, но падением с высот искусства в его низины, наполненные тленом болезненных эмоций и идей.

Необходимо очень трезво смотреть на «революцию», совершенную в музыке деятелями «новой венской школы» под верховным руководством Шёнберга. Мня «освободить» музыкальное мышление от «оков» тональной системы, шёнбергианцы в действительности лишались самых мощных факторов логического музыкального мышления — особенно потому, что на основе тональных связей развились в музыке и связи ритмические, тембровые и т. д. Правда, шёнбергианцы получали взамен более широкие возможности интонации (свободу интервалики, созвучий и т. д.), но эта свобода неизбежно приводила к хаосу. В основе, конечно, лежало не открытие новых прогрессивных путей, а утверждение анархии субъективизма, противодействовать которой не могла рассудочная организованность. Великую задачу искусства — прояснить неясное в жизни — шёнбергианцы решали шиворот-навыворот, путем затемнения ясного и усложнения простого.

Краткий последовательный обзор пятнадцати сцен «Воццека» поможет нам попутно поставить ряд общих проблем его оценки.

В первой сцене I акта еще отсутствует прием *Sprechstimme*, выступающий позднее более или менее распространено в ряде сцен.² Но уже тут напевность вытеснена вокализированной речью.

Создает ли Берг характеры персонажей сцены? Этого нельзя отрицать. Даже при однократном прослушивании запоминается колорит речи капитана, нервной, порою визгливой, все время колеблющейся между властностью и трусостью. Кстати сказать, это, конечно, тип австрийского, а не немецкого военного — ему недостает важности и напыщенности, чтобы стать немцем.³ Таких ав-

¹ См.: Р. Соллаер, цит., соч., стр. 93.

² Второй сцене I акта, третьей и четвертой сценах II акта, первой и четвертой сценах III акта.

³ Сопоставим, например, такого репрезентативного немецкого живописца, как Вильгельм Каульбах, с таким репрезентативным австрийским живописцем, как Ганс Макарт. Дистанция велика — «легкомыслие» Макарта бросается в глаза.

А сравним далее тип немецкого военного в романах Теодора Фонтане («Сесиль», «Эффи Брист») с австрийскими военными в произведениях Артура Шницлера. Различие аналогично — жестокое, твердокаменное самодовольство немецкого милитаризма не похоже на грубое «порхание» австрийского.

стрийцев Берг мог наблюдать неоднократно во время своего пребывания в армии. Их же блестяще, неподражаемо изобразил И. Гашек в «Похождениях храброго солдата Швейка», вышедших в свет за год до премьеры «Воццека». Вместе с тем, капитан у Берга не столько живое лицо, сколько маска, кукла, все импульсы которой, выраженные интонациями, судорожны, изломаны, преувеличены, механизированы — вплоть до автоматического смеха на одной ноте.

Заметно живее и непосредственнее Воццек, которому удается оторваться от первоначальных стандартных «да, господин капитан», и в небольших ариозо достичь почти что сердечности в выражении своего бедственного жизненного положения. Эти вокальные высказывания Воццека словно бы обещают нечто большее в дальнейшем. Но обещания — как мы увидим — не выполняются, поскольку намеченный первой сценой конфликт механического и человеческого, бездушного и сердечного не получает в дальнейшем полноценного развития. Показателен для всей оперы оркестр первой сцены. В целом это стихия подвижного, мерцающего фона, который то поддерживает вокальную речь, то усиливает ее, то просто ферментирует действие ритмическими бликами, толчками, порывами. Изощренность сопровождения, совершенно раскрепощенного от групп, велика, внимание к поддержке (а не заглушению!) голоса постоянно (даже тогда, когда играют засурдиненные тромбоны), но сама свобода сочетаний инструментов ведет, в сущности, к анархии тембров.¹ Впрочем, когда по ходу действия требуется изобразить ветер, Берг уверенно прибегает к традиционным приемам и со своеобразным блеском пользуется ими, заставляя свистеть деревянные духовые и скрипки с сурдинами, подчеркивая буйный разгул ветра трескотней засурдиненных валторн и труб. Колоритна также имитация грома (тт. 152 и далее), где ударные аккорды альтов и виолончелей *col legno* сочетаются с нарастающим рокотом литавры и большого барабана. Переход к следующей сцене, по-видимому, ставит своей главной целью резко возбудить нервы слушателей и подготовить сдвиг действия.

Во второй сцене I акта образ Воццека (ранее намеченный симпатичными чертами сердечности) отнюдь не развивается в положительную сторону, но уже начинает распадаться на части. Эта сцена — краткая, но очень выразительная экспозиция страха, тревоги и отчаяния — покуда еще безотчетных. Правда, основы ее заложены Бюхнером,² но Берг, как говорится, сделал все, чтобы раздуть эти черты до крайности. Воццек, находясь в поле с Андресом, который помогает ему срезывать ветки с деревьев, все время одержим безумным страхом. Он присматривается и прислу-

¹ Сравним, по аналогии, как хаотичны мазки красок на многих картинах Кокоски!

² Не без основания писал Ганс Голлендер о чертах болезненности героев Бюхнера (см.: Н. Holländer. Alban Berg. «The Musical Quarterly», October, 1936, p. 380).

шивается, каждый звук, каждое световое явление представляются ему безмерно ужасными. С самого начала настораживает резкий посвист гобоев малыми септимами. Один из взрывов страха отмечен яростным глассандо тромбонов и струнных басов (т. 269). А в разгар ужасов, когда вдали вспыхивают последние огни заката, грохот (от пианиссимо до фортиссимо) четырех литавр, тарелок, большого барабана и тамтама подобен звукописи приближающегося конца света. Все в этой сцене гипертрофировано, она буквально бьет по сознанию слушателей и приводит нервы в состояние мучительной тревоги. Эффект, вдобавок, усилен контрастным переходом к следующей картине: начало этого перехода есть, в сущности, похоронный марш, жанровый характер которого достаточно отчетлив благодаря медленному движению, низкому регистру, хоральной фактуре и элементам напевности (струнный квинтет). Поскольку ходом действия похоронный марш здесь никак не оправдан, его музыка служит зловещим намеком на мрачный исход драмы.

Вступление третьей сцены — новый резкий контраст: грубые, нахальные звуки военного марша.

Это завязка любовной интриги. Характерно, что как у Бюхнера, так и у Берга первое же появление Марии характеризует ее стихийное тяготение к вульгарной, пошлой «мужественности» тамбурмажора, который «стоит на своих ногах как лев». Видимо, Берг нашел, что этот решающий фрагмент обрисовки Марии (а заодно и восторженно встречающей солдат девки Маргрет) окажется наиболее действенным при сохранении натуральной речевой интонации. Мария и Маргрет в начале сцены говорят, а не поют, и лишь несколько тактов Мария мечтательно напевает: «Солдаты, солдаты — красивые парни». Итак, обрисовка Марии с самого начала беспощадна. Едва появившись на сцене, она уже внутренне изменяет Воццеку. А музыка усиливает эту беспощадность, крикливый военный марш становится как бы вызывающим шествием зла. Все это вступление остается неизгладимой печатью на образе Марии, и слушатель как бы сразу призван не верить ее добрым чувствам к сыну или мужу.

Колыбельная, напеваемая Марией,¹ в сущности, лишена черт нежного материнства. В ней скорее звучат отголоски фанфарных вагнеровских интонаций.² Последующая ремарка «Мария погружена в мысли» (ее нет у Бюхнера!) сопровождается относительно нежной, «сладкой» музыкой (челеста, арфа), которая дополнительно оттеняет неудовлетворенность героини окружающим. Итак, Мария с самого начала отдана во власть разрушительной порочности. Вслед за этим, в той же сцене, краткая встреча ее с Воццеком — только первое, неясное звено развивающейся драмы. Воц-

¹ Клавир, стр. 45 и далее.

² Недаром в третьей сцене III акта Воццек на эту же тему поет о всаднике на Рейне (клавир, стр. 199).

цек во власти своих мрачных галлюцинаций (из сцены второй). Мария пытается успокоить Воццека и обратить его внимание на ребенка. Но музыка выказывает внутреннее равнодушие обоих. И Воццек и Мария обречены. Заключительный тяжелый вздох Марии «Ах, мы бедные люди!» (отсутствующий в тексте Бюхнера) лишь акцентирует ее бессилие.

Оркестровый переход к следующей сцене с его эмоциональным пароксизмом призван, очевидно, поддержать и усилить ощущение тревоги, нараставшее раньше.

Четвертая сцена I акта (Воццек у доктора) сравнительно велика, приближаясь по размеру к первой сцене. Это, думается, закономерно. Берг (отчасти и Бюхнер!) менее всего намерен и менее всего способен выражать сердечные, открытые переживания. Зато он облюбовывает сатиру, мучительства, издевательства.

Пожалуй, интонационный портрет доктора удался Бергу в несколько меньшей степени, чем портрет капитана (последний положительно выдается истеричностью и визгливостью). Тем не менее, портрету доктора нельзя отказать в некоторых очень характерных чертах. Это доктор явно австрийский, а не немецкий. Если текст Бюхнера намечал сухого и бесцеремонного в разговоре педанта, бездушие которого превращается в жестокость, то у Берга перед нами скорее легкомысленный авантюрист. В данном плане наиболее примечательным представляется фрагмент, где самолюбленный доктор, кормящий Воццека фасолью, воспевает свою грядущую славу. Этого эпизода нет в основной редакции пьесы Бюхнера.¹ Лишь в побочной редакции² проглядывают слова: «Моя теория, моя новая теория...» и т. д. Но Берг чрезвычайно усилил этот психологический момент самовосхвалением («О, моя теория! О, моя слава! Я буду бессмертен! Бессмертен! Бессмертен! Бессмертен!»). Тут — кульминация всей сцены, и доктор служит орудием сатирически-издевательского выражения манеры *bel canto*. Крайняя несдержанность доктора и сближает его с типом экспансивного австрийского авантюриста, отнимая у него черты тяжеловесного немецкого педантизма.

В последней, пятой сцене I акта (опять-таки очень краткой) падение Марии совершается не как итог психологической борьбы а как результат простой обреченности. В ее мимолетном сопротивлении больше возбужденной чувственности, чем душевного протеста. Оркестр торопится выразить порыв животной страсти, которая быстро иссякает.

Кстати сказать, из пяти основных музыкальных портретов оперы портрет тамбурмажора, порученный героическому тенору, кажется нам наименее ярким. Ведь при всей вульгарности и примитивности тамбурмажора, тут требовалась не маска (маски очень идут капитану и доктору), но реальная физиономия, воплощение

¹ См.: Büchner, S. 160.

² Там же, S. 503.

плотской грубости. А как раз в изображении реального Берг не был силен.

I акт не завершается, но прерывается нарастанием диссонирующего политонального комплекса (другой образец аналогичного каданса — в конце «Воццека»).

Первая сцена II акта вслед за беспокойным посвистом (флейты, челеста) начинается довольно размеренно. Мария с ребенком на коленях любитесь серьгами, подаренными ей тамбурмажором. Но Берг, верный себе в постоянной заботе не оставлять слушателей умиротворенными, пользуется то щелчками ксилофона, то флажолетами четырех контрабасов *col legno*. Когда же Мария пугает ребенка Цыганом, Берг находит предлог для целого взрыва в оркестре с ударом тамтама фортиссимо и крикливой скороговоркой валторн и тубы. Последующий диалог Марии и пришедшего Воццека не отличается особой яркостью. Задача обрисовать борьбу чувств Марии, колеблющейся между угрызениями совести, жаждой «свободы» и отчаянием — не соответствовала возможностям дарования Берга, в сущности, чуждавшегося глубины и сложности человеческих чувств.

В переходе к следующей сцене любопытно повторение «взрыва», сопровождавшего запугивание ребенка (теперь *tutti*).¹ Это повторение смыкает два момента тревоги — обязательного фактора всего развития оперы!

Вторая сцена II акта (капитан и доктор, затем и Воццек) относится к числу наиболее удачных, поскольку тут преобладает игра экспрессивных марионеток. Следуя за масштабом сцены Бюхнера, Берг вновь уделяет особое внимание второстепенному с точки зрения основного конфликта сатирическому маскараду. Интонационные противопоставления и контрастирования самоуверенного доктора и нервного капитана (готового едва ли не упасть в обморок от злонамеренных медицинских прогнозов доктора) очень выразительны. Здесь Берг во вполне подвластной ему стихии гротеска, и он виртуозно «омузыкаливает» прозу, самостоятельно усиливая те или иные элементы бюхнеровского текста. Оркестр, как и в предыдущих аналогичных сценах, проявляет превосходную гибкость орнаментальной полифонии, то поддерживающей, то оттеняющей причудливые зигзаги диалога.

В интонациях появившегося Воццека, ревность которого разжигают его мучители, заметны некоторые черты эмоциональной непосредственности и сердечности, но их уже меньше, чем в первой сцене оперы. Это очень важный момент этики и эстетики «Воццека». По мере развития драматического конфликта эмоции Воццека не усиливаются, а ослабевают, их сковывает обреченность, постепенно приводящая к господству подсознательного, трансу. Так проявляется преобладание тенденций экспрессионизма и сюрреализма над реалистическими.

¹ Ср. клавир, стр. 86 и 96.

В последующей, третьей сцене II акта новая встреча Марии и Воццека знаменует уже все более очевидное торжество темных влечений и навязчивых идей над естественными эмоциями и разумом. Вокальные партии исполняются приемом *Sprechstimme*,¹ что придает им (при соответственных интонациях) призрачный характер — особенно ввиду ритмической дробности и подвижности. Воццек кажется одержимым ревностью. Но это уже не чувство, а словно бы рефлекс. Идея убийства, на которую навели слова Марии: «Лучше нож в моем теле, чем чья-либо рука на мне!», овладевает Воццеком, как кошмар. Отныне он игрушка во власти сумрачных и неумолимых сил подсознания.

Оркестровый переход к четвертой картине II акта (сцена в саду трактира) возвращает нас к немногочисленным жанровым фрагментам «Воццека». Но это, как и в других местах, экспрессионистски преображенная жанровость. Сентиментализм медленного лендлера (затем вальса) завуалирован политональностью и атональностью, не позволяющими уверенно обрести привычные ассоциации. Так воспринимать бытовой танец можно только сквозь сон, сквозь искажающую аберрацию одурманенного слуха. Для Воццека весь мир превратился в зловещий кошмар, этот мир выступает в опере данным сквозь болезненное, извращенное восприятие Воццека. И пение ремесленников и восклицания танцующих Марии и тамбурмажора («Постоянно, постоянно») — все это представляется при посредстве музыки чем-то внереальным, проплывающим перед слухом и зрением в формах, искривленных бредом.

Не рассеивает туман сознания даже хор парней и солдат «Охотник из Пфальца». Диатонические наслоения секунд в этом хоре делают его звучание терпким и словно бы ватыным, расплывающимся в сознании.

Важный момент действия — звучание *es-moll'*ного трезвучия у медных,² как бы пробуждающего от транса («Который час?» — сразу вслед спрашивает Воццек). Но затем все снова постепенно завлакивается мутью ощущений. Вкрадчиво-искаженные звучания танца, речь пьяного ремесленника, дикие одобряющие крики собутыльников, обрывок хора — все это чередуется бессвязно и смутно, как в дурном сне.

А под конец сцены Берг находит средства подчеркнуть страшные предчувствия драмы.

На фоне доносящихся звуков сценического оркестра, играющего медленный вальс, нервно и болезненно звучат интонации появившегося на сцене юродивого:³ «Весело, весело... но пахнет... я чую... я чую кровь». Воццек, словно пробудившись от сна, вопрошает: «Кровь?» и сразу вслед неистово кричит: «Кровь»

¹ Лишь в одной фразе, сравнивая красоту Марии с грехом, Воццек переходит к пению (клавир, стр. 127).

² Клавир, стр. 152.

³ Этого фрагмента нет в основной редакции пьесы Бюхнера.

кровь!» С этим криком совмещено начало драматургически контрастной музыки. Воццек допевает последние фразы сцены («У меня красно перед глазами...» и т. д.). Оркестр на сцене продолжает наигрывать вальс. А медная группа главного оркестра многократно стонет острыми акцентами септаккордов, расположенных на расстоянии малой секунды. Переход к следующей сцене — пестрый, беспокойный конгломерат музыки вальса и навязчивых идей, сверлящих мозг Воццека.

Пятая сцена завершает II акт и, вместе с тем, предварительную подготовку катастрофы. Ее начало — хор без слов, имитирующий храпение и стоны спящих солдат — видимо, претворяет личные впечатления Берга от казарменной жизни.

Интонации обращения Воццека к Андресу сразу обнаруживают его беспомощность. Это отнюдь не грозный мститель, а человек, одержимый бесконечно мучительной идеей. Слова Воццека о галлюцинации слуха и зрения (он слышит и видит танцующих, а «между ними все время блестит перед глазами словно бы нож, словно бы широкий нож!»¹) озвучены Бергом почти как плач. Тем самым, Воццек обречен. Когда врывается тамбурмажор с его грубым и пошлым хвастовством, поражение Воццека предрешено. Берг вводит жестокую деталь — самоподбавивающий свист Воццека, а затем (на тех же нотах) победный свист тамбурмажора.²

Очень характерен конец акта. После слов солдата — «Он получил свое» и Андреса — «Он в крови» — отголоски драки затихают. Полна мрачной угрозы (при всем внешнем спокойствии нисходящей гаммы с целыми тонами) сентенция Воццека: «Один вслед за другим». И действие заканчивается тихой педальной нотой арфы, поддержанной глухим шелестом тамтама.

Первая сцена III акта (Мария задумчиво перелистывает и читает библию) чем-то напоминает драматическую ситуацию Дездемоны перед смертью в опере «Отелло» Верди. Систематический прием *Sprechstimme* вначале делает невозможным напевность. Но под конец крик души Марии (ее обращение к Спасителю) выражен пением, поддержанным заключением оркестра. Этот фрагмент показателен: сквозь атональные жесткости и надуманности Берга все-таки пробивается непосредственная эмоциональность, лирика со «вздохами» коротких фраз и секвенциями.

Педаль на ноте *si* пронизывает всю вторую сцену III акта. Педаль появляется то в нижнем, то в верхнем регистре, а под конец нарастает двумя унисонами *tutti*. Явная цель этой педали — выразить жуткое оцепенение сцены убийства. Приметен тут и пейзаж ночной природы, воплощенный немногими штрихами тянущихся звуков, шорохов, звонких бликов и т. д. Один лишь предсмертный крик Марии полон отчаянной жажды жизни. Остальное

проникнуто эмоциями кошмарного бреда. Зерно драматургии в потрясающем контрасте застылости и преступления, тишины и вопля. Два огромных *crescendi* оркестра на ноте *si*¹ (переход к следующей картине) символизируют ужасное, надвигающееся подобно лавине.

Внезапная смена этих *crescendi* началом третьей сцены дает новый резкий контраст — предусмотренный Бюхнером, но особенно сильно выполненный средствами музыки. От лавин ужаса к... танцам в кабаке!

Полька, открывающая сцену, — новый образец жанровой музыки в «Воццеке». И опять-таки жанровое искажено фальшивой гармонией — будто польку играют на расстроенном пианино. Но все же здесь ощутим выход из бреда, соприкосновение с действительной жизнью. Когда девка Маргрет, с которой пустился в пляс Воццек, замечает кровь на его руке, низкие кварты ее голоса (сопровождаемые октавным унисоном литавр), звучат реальным страхом и отвращением к тому, в ком она заподозрила убийцу. Выразительны и последующие упорные ходы большим септим в оркестре, сопутствуемые нарастающим волнением и подозрительностью всех, окружающих Воццека. Крик Маргрет на словах «Это пахнет человеческой кровью!» (которых нет у Бюхнера),² приводит к крайнему возбуждению, заставляющему Воццека бежать из кабака.

В четвертой сцене опять пруд, у берега которого совершилось убийство. Вступительная толчея деревянных и валторн — звукопись пейзажного характера. Вслед за этим в тишине слышно кваканье лягушек (флейты). Теперь, в последние минуты своей жизни, Воццек словно бы выходит из транса, возвращается к реальности. Деловитые, торопливые поиски ножа (из желания скрыть преступление) перемежаются с отчаянием (восклицания «Убийца! Убийца!») и с галлюцинациями слуха («А! там зовут... Нет, это я сам»³). Слова Воццека, обращенные к трупу Марии, звучат скорбно; в них и любовь, и гневное воспоминание о грехе убитой, получившей серьги от тамбурмажора (упоминание о серьгах отсутствует в тексте Бюхнера). Вслед за повторными вскриками «Убийца! Убийца!» Воццек выказывает очень трезвое беспокойство: «Меня будут искать. Нож выдаст меня» (этих слов нет у Бюхнера, а у Берга они оттеняют мучительные метания Воццека). Но тут же побеждает безумие: кровавая луна кажется Воццеку свидетелем его преступления, а вода в пруду мерещится кровью. Превосходна по наглядности звукопись погружения Воццека в болотную трясику: быстрые, хроматически восходящие секунды

¹ Первое из них оканчивается потрясающим ударом остродиссонирующего комплекса *tutti*.

² В побочной редакции близкие по смыслу слова произносит юродивый (Büchner, S. 494).

³ Этих галлюцинаций нет у Бюхнера, равно как и криков «Убийца! Убийца!».

¹ Это повторение и усиление («широкий нож») отсутствует у Бюхнера.
² Интонации свиста становятся режущими благодаря унисонной поддержке флейты пикколо.

струнных и деревянных. Вместе с тем это важный момент перехода к равнодушию, сменяющему страсти.

У пруда появляются капитан и доктор (согласно тексту Бюхнера — просто некие люди). Они слышат странные звуки, сомневаются в их реальности, а затем утраченные, спешат прочь. Характерно, что оба не поют и даже не пользуются приемом *Sprechstimme*. Они просто говорят, и контраст равнодушного колыхания трясины, из которой вновь доносятся голоса лягушек, с прозаизмом обывательской речи капитана и доктора создает сильный художественный эффект.

История *Воццека* окончена. Однако в переходе к заключительной, кратчайшей картине оперы Берг дает последнюю оркестровую интерлюдия, смысл которой очень значителен. Сам композитор видел в ней род исповеди, обращенной ко всему человечеству.¹ А с формальной точки зрения, как мы видели, это «инвенция на одну тональность». Действительно, интерлюдия придерживается тональности *d-moll* (хотя и с множеством осложнений и отклонений). Таково последнее в опере выступление элементов лирики, интонации которой не без основания связывали с традициями Малера.² Но, разумеется, это Малер, вовсе утративший черты ясности, кристалличности интонаций, это как бы обломки малеровской печали и малеровской сердечности.

Заключительная сцена стирает и эти обломки. Финал оперы демонстрацией бессердечного любопытства детей к трупку Марии словно бы выражает бездушие человечества вообще.³ Еще более очевидно, чем I акт, III акт «*Воццека*» не заканчивается, а прерывается — музыка неопределенно затихает.

Прослушав «*Воццека*» и пытаясь подвести итоги наших впечатлений, мы замечаем, что этих итогов словно бы и нет. Опера Берга на своем протяжении не раз волнует. Но те этические и эстетические выводы, которые мы можем сделать в конце, оказываются на первый взгляд неясными, смутными, не образующими в совокупности чего-то целостного.

Произведения, подобные «*Воццеку*», нередко рассматривают как глубокие, принципиальные разоблачения буржуазного общества, и видят в этом их сокровенное существо. Так ли обстоит дело?

Конечно, у нас нет оснований заподозрить Берга в сознательном антигуманизме. Ненависть фашистских идеологов к «*Воццеку*» — приметное свидетельство в его пользу. Но дело в том, что

¹ См.: Н. Redlich. *Alban Berg* (Wien), S. 326.

² См.: Ю. Келдыш, указ. статья, стр. 112.

³ Попытки сводить суть этой сцены к детскому «неведению» представляются нам несостоятельными. «Неведение» — лишь образный символ равнодушия, бесчувственности.

«разоблачения», не содержащие положительной программы чувств и действий, неизбежно становятся бесперспективными.

Именно такова опера «*Воццека*». Судя по выраженному в ней мировоззрению, она не выходит за пределы идеологии буржуазного общества (хотя бесконечно далека от буржуазного самодовольства). При условии же безраздельного господства мрака, отчаяния, «разоблачения» неизбежно получают всеобщий характер, становятся выражением фатального и безоглядного разочарования в человечестве вообще. Вольно или невольно законы и порядки буржуазного общества выступают тут как имманентные законы человеческого существования, что приводит всю систему художественных образов к тотальному пессимизму.

Любое разоблачение, любая критика могут быть плодотворными и успешными только тогда, когда они взамен плохого, негодного выдвигают идеалы хорошего или, по крайней мере, лучшего. Если даже в художественном произведении нет положительных героев — необходима ясность негодующей, осуждающей позиции автора.

Опера «*Воццека*» не выдвигает никаких идеалов, она полна скорее отчаяния, чем протеста, — и это безмерно ослабляет ее критическое значение. Жалеем ли мы всерьез *Воццека* или Марию? В сущности, нет. Они гибнут не жертвами трагического стечения обстоятельств — как гибнут герои или просто честные, хорошие люди, — а сами являются патологическими продуктами распада.¹ Драма *Воццека* сильно тревожит лишь нервы — как все пугающее, ужасное, кровавое, — но оставляет незатронутыми глубины души.

Автор оперы, в сущности, чуждается положительных этических и эстетических принципов. Его музыка принципиально не добра и не красива — так как он не верит в добро и красоту.² Если моментами в музыке «*Воццека*» начинает проглядывать естественность, сердечность, напевность (как, например, в партии Марии), то это не более, как проблески, быстро гаснущие и исчезающие. Крайняя скупость элементов доброго и красивого лишает в данном плане «*Воццека*» воспитательного значения, поскольку эта опера не может научить ничему хорошему. Ни один из ее героев, ни одна из ее ситуаций не приобщают нас к подлинному величю, теплоте или обаянию человеческих чувств, к наслаждению прекрасным. Мы все время находимся в области негармоничного, нестройного, некрасивого, недоброго, а чаще всего даже в области тревожного, устрашающего, жуткого. Опера «*Воццека*» является

¹ Вспомним по аналогии Грегора из новеллы «Превращение» Ф. Кафки.

² Даже Э. Неэдлы, который в статье «*Воццека*» явно переоценил достоинства оперы Берга, стремясь защитить ее от наветов реакции, и тот писал, что атональная музыка в «*Воццеке*» «используется в первую очередь для передачи всего уродливого, что есть в человеческом обществе» (Э. Неэдлы, сб. работ, стр. 225).

своеобразной, довольно богатой антологией стона, крика, нервических и бредовых интонаций — но и только.

Известно определение «Воццека» как оперы «социального сострадания».¹ Однако любое сострадание действительно только тогда, когда оно указывает или хотя бы намечает пути преодоления зла. В противном случае оно бесплодно — что и имеет место в «Воццеке».

Не раз называли и называют это произведение чрезвычайно новаторским. Если понимать новаторство формально, такая оценка «Воццека» окажется закономерной. И широкое развитие атональности — политональности, и применение *Sprechstimme*, и использование в опере строго распределенных инструментальных форм, и целый ряд отдельных приемов композиции — все это, безусловно, является в «Воццеке» новым по сравнению с традициями предшествовавшей ему музыки (до Шёнберга).

Но если мы придадим понятию новаторства истинное, глубокое значение, если мы свяжем его с требованиями общественной прогрессивности, наши выводы окажутся совсем иными.

В самом деле. Очевидно, скажем, новаторство Бетховена, развившего в музыке демократического, свободолюбивого героя новой эпохи, противостоящего аристократической эстетике и этике. Очевидно новаторство Глинки, создавшего в музыке образ величия русского народа, русского крестьянина, или новаторство Чайковского, широко обобщившего в своем творчестве права рядового, среднего человека на сильные и яркие чувства. Соответственно очевидна суть новаторства Гайдна или Шуберта, Бизе или Грига.

Но в чем же состоит новаторство Берга? В эпоху величайших общественных преобразований и нарастающих мировых успехов социализма композитор не только остался в стороне от передовых идеалов, но фактически отошел от ценнейших традиций классического прошлого, хотя и сохранил их руины. Новое в Берге это, по сути дела, выражение распада сложившихся ранее эмоций и их образов в музыке.

Берг оригинален не тем, что открывает новые родники свежих, сильных эмоций человека (этого у него вовсе нет!), а тем, что своеобразно, талантливо, чутко показывает искривление, искажение и разложение старых эмоций.

Круг предшественников, осязаемый в очень «эрудированной» музыке Берга — значителен. Это и Вагнер, и Малер, и Дебюсси, и Р. Штраус, и Шрекер, и венская оперетта. Справедливо далее указание на приметы в музыке «Воццека» пережитков веризма² с типичными для последнего любовными драмами и кровавыми развязками. Кстати сказать, именно эти черты драматургической

интриги способствовали и способствуют известному воздействию «Воццека» на оперную публику. Однако «веризм» «Воццека» есть веризм искаженный, мистифицированный, пронизанный экспрессионистскими извращениями и передержками, а с другой стороны, вогнанный в рамки рассудочного конструирования форм.

Соответственна и лирика Берга. Она, как мы видели, имеет место в «Воццеке», она заметна и в таких его произведениях, как «Лирическая сюита» (1925—1926) или скрипичный концерт (1935). Вслушиваясь в интонации, структуру, приемы развертывания, кульминации и т. д. лирики Берга, мы замечаем, что в ее основах нет ничего прогрессивно нового по сравнению с лирикой Вагнера, Малера или Чайковского. Напротив, все лирические линии у Берга искривлены, смяты, изуродованы, пронизаны нервической неуравновешенностью — они удерживают традицию лишь в искаженных формах.¹

Создать подлинно новое в эпоху Берга можно было только выйдя за пределы этики и эстетики буржуазного общества, а не фиксируя с тоской и отчаянием их обломки и обрывки.

В подобной фиксации Берг проявил наблюдательность и правдивость, а помог ему его большой талант.

Талант — как мы знаем — не все в искусстве. Только сочетаясь с истинно прогрессивным мировоззрением, с верным направлением, талант способен достигать вершин искусства. Но всякий талант — сила, и сила эта дает себя знать в любых условиях.

Сила таланта Берга бесспорна в его лучшем произведении — опере «Воцтек». Музыка «Воццека» отличается виртуозным мастерством своего мельчайшего, раздробленного рисунка, умением фиксировать малейшие детали, создавать удивительно разнообразное однообразие. Нельзя умолчать и о достигнутой Бергом характерности образов при всех свойственных им чертах марионеточности. В целом далекий от реализма интонаций, свойственных Мусоргскому² и, отчасти, Яначеку, Берг, тем не менее, с блеском рисовал интонационные карикатуры. Именно в плане карикатуры ему по преимуществу удавалось отражать и национальные черты.

Большой талант Берга обеспечил «Воццеку» прочное и заметное место в музыкальной истории. Эта опера — красноречивая и чуткая свидетельница мучительного, страшного процесса катарсической деградации человеческого душевного мира в период величайшего социального кризиса. В данном плане большое

¹ Аналогия — нервические, судорожные образы человеческих рук на многих портретах Кокошки — с конца 900-х годов. Как далеки они (при всей экспрессивности) от подлинного реализма, правдивого и глубокого воплощения в образах рук социальных и личных качеств человека!

² Сближения с Мусоргским в «Воццеке» порою заметны и характерны. Бредовый страх Воццека из второй сцены I акта (клавир, стр. 37) заставляет вспомнить о галлюцинациях Бориса Годунова. «Научные» речения доктора («*aberratio mentalis partialis*...») — клавир, стр. 66) напоминают латынь «Семинареста». Но ведь это — далеко не самое глубокое в Мусоргском.

¹ См.: Н. Redlich. Alban Berg (Wien), S. 149.

² См.: Ю. Келдыш, указ. статья, стр. 104. Речь идет, конечно, о веризме в его австро-германской редакции.

познавательное значение «Воццека» не подлежит сомнению. В то время, как многие оперы изрядно даровитых современников Берга (вроде Шрекера или Кшенека) давно сошли со сцены, «Воццек» продолжает привлекать к себе внимание.

Надо думать, что интерес к «Воццеку» сохранится и в дальнейшем. Но оперой по-настоящему популярной, репертуарной, настоящим хлебом оперного искусства «Воццек» не стал и не станет.

Известно, что фольклору чужд пессимизм. Чужд он и широким слоям оперной публики. Для того чтобы увлечь и покорить многие тысячи и миллионы слушателей, необходима в искусстве великая и светлая правда жизни, а не ограниченная, узкая и тесная правда горестных наблюдений над буржуазным вырождением человечности.

1 февраля 1966 г.

Г. Орлов

«ВОЕННЫЙ РЕКВИЕМ» БРИТТЕНА

1

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

В январе 1965 г. Военный реквием предстал перед слушателями в Советском Союзе. Успех у широкой аудитории, высокая оценка советской прессой и специалистами с несомненностью показывают, что монументальное произведение, необычное по форме, сложное и многозначное по смыслу оказалось созвучным нашим слушателям.

В этом нет ничего загадочного. Именно такой прием должно было встретить в стране, понесшей тягчайшие утраты в минувшей войне, произведение, посвященное ее жертвам, полное горячей человечности и чувства сострадания, демократически воздействующее своей театральностью, эмоционально-образной силой, богатством и ясностью музыкального языка.

Все это, однако, не упрощает, а скорее усложняет задачу исследователя. Полнота немедленного понимания часто бывает мимой, волнующее впечатление заслоняет действительный смысл факта. «Друзей мы великодушно наделяем своими мыслями», —

¹ Frederick Rimmer. Sequence and Symmetry in twentieth-century Melody.— The Music Review, Vol. 26, No 1 (Febr. 1965), p. 45.

заметил однажды Ромен Роллан. Этой обычной ошибки хотелось бы избежать.

Сказанное относится не только в Военному реквиему. Здесь мы касаемся одной из сложнейших музыкально-эстетических проблем, — противоречия между толкованием и сущностью, тем, что слышат и стремятся раскрыть в произведении исполнитель и критик и тем, что заложено в него автором.

Это противоречие диалектично. Самый беспристрастный музыкальный анализ не бывает свободен от элементов толкования, всегда личных, более или менее субъективных. Вместе с тем самая произвольная музыковедческая или исполнительская трактовка все-таки опирается на объективную реальность авторского текста.

Это противоречие изначально. Иначе не существовали бы различные, порой весьма несхожие трактовки одной и той же музыки.

Предпосылки такого противоречия многогранны. Одна из них — индивидуальность художника, опережающего свою эпоху, вкусы современников. Хорошо известны многочисленные исторические факты, говорящие о недооценке, непонимании, ложном или неполном понимании современниками произведений, признанных впоследствии великими.

Другая — природная многосторонность искусства, которую не в состоянии исчерпать даже сам автор, становящийся за дирижерский пульт или берущийся за перо. Как бы ни были глубоки его исполнительская интерпретация или словесные комментарии, всегда находится музыкант или критик, раскрывающий в музыке нечто такое, о чем не догадывался и ее создатель.

Третья — различия общественной среды. Молчащая партитура — еще не музыка. Тем более не ее образно-эмоциональный мир. Это лишь условная запись того и другого. Чтобы извлечь из нот звуковое тело музыки, достаточно быть музыкантом. Чтобы постигнуть и оживить ее душу, необходимо гораздо большее: ощущение сложного контекста национальных и исторических традиций, особенностей культуры, цивилизации, психического склада, связей с неповторимыми обстоятельствами существования и развития той общественной среды, в которой и для которой музыка была создана.

Осуществимость этого условия иногда проблематична. Мы не знаем и никогда не узнаем, как воспринималась, какие ассоциации и чувства пробуждала в прихожанах собора Нотр-Дам, людях XIII века, музыка Перотена. Да и по отношению к более близким художественным эпохам отсутствующий или ограниченный контакт с духовной жизнью исчезнувших культур и цивилизаций поневоле компенсируется данными научных изысканий, всегда недостаточно полными, и подсказками интуиции — далеко не безошибочными.

Было бы наивно полагать, что эта трудность относится только к постижению старой музыки и отпадает при знакомстве с современной. Мы живем в обществе, разделенном территориально и иде-

ологически, различиями уклада жизни и образа мысли, традиций и социальных отношений, политических и религиозных взглядов. Движение в защиту мира объединило миллионы людей, но значит ли это, что они являются единомышленниками во всех остальных вопросах, волнующих человечество? Гуманизм, права и счастье человека утверждаются художниками и публицистами разной ориентации; однако как различно порой понимаются эти слова!

Взросшие возможности общения помогли современному человечеству яснее осознать свою разобщенность. Но невозможно достигнуть действительного взаимопонимания, закрывая глаза на различия, игнорируя чужую мысль или навязывая ей чуждое толкование, обольщаясь первыми открытиями на этом трудном и долгом пути.

Что заставило Бриттена почтить память четырех друзей, погибших во Второй мировой войне, обращением к традиционной форме латинской заупокойной мессы? Что побудило его включить в эту форму трагические стихи современного поэта? Каков действительный взгляд автора на войну, общество и человека, как понимает и трактует он религиозные сюжеты и догматы? Все эти важные вопросы останутся без ответа, если мы попытаемся объяснить и оценивать произведение, не изучив предварительно его духовную почву, историко-культурные предпосылки, подчас недостаточно хорошо известные, непривычные, трудно постижимые для людей иной социальной среды.

Преемственная связь с художественными традициями многих веков — одна из постоянных черт искусства, в особенности западной музыки. Эта связь временами ослабевала. Ритуальные формы становились данью обычаю. Древние религиозные сюжеты получали абсолютно земное, гражданственное, гуманистическое звучание. Однако и в такие периоды связь не обрывалась: она поддерживалась — в каждой стране по-своему — тем, что на Западе называется христианской цивилизацией, имела крепкие корни в католической Италии, протестантской Германии, пуританской Англии.

В XX веке эта связь вновь усилилась. Исторические потрясения развеяли множество иллюзий. В стремлении понять место человека в жизни, в поисках твердой опоры посреди всеобщей неустойчивости художники устремили взоры в прошлое, через голову слишком близкого XIX века, к духовному и художественному наследию минувших столетий. Эту тенденцию отметил около 20 лет тому назад Гвидо Гатти.

«Невозможно игнорировать продолжительное и стойкое цветение страниц, вдохновленных библейскими текстами, Евангелиями, эпизодами жизни Христа и святых и католической литургией во многих музыкальных сочинениях последнего времени. Это Стравинский с его «Симфонией псалмов» и Руссель с его «Псалмом

80», Воан Уильямс с «Магнификатом» и Кодай с «Te Deum», Вильям Уолтон с его «Baroque oratorio» в стиле Контрреформации... и Оливье Мессиаан... А сколько итальянцев, некогда писавших симфонии, партиты и дивертисменты, проникнутые холодным скептицизмом, теперь ищут оживляющей воображение искры, убеждающего слова в священных текстах?..

Возрождение чудесного, возвращение искусства в сферу, где оно может дышать более полно, жажда мифического мира — то, что некоторые считают основными признаками современной литературы, — определенно обнаруживается, хотя и в меньших размерах, в сочинениях современных композиторов. Мы не верили в чистоту и простосердечие музыки, которую они писали еще сравнительно недавно, потому что эта музыка кажется нам — и сегодня мы убеждены в этом более чем когда-либо — искусственным продуктом моды. Но мы верим в новое движение... потому что оно предвещало и сопровождалось действительными духовными сдвигами, отчетливыми моральными импульсами, тягой к самопознанию и объединению всех способностей в горячей жажде поэзии.¹

Приводимые Гатти определения и доводы могут показаться недостаточными. Но факты и складывающаяся из них картина говорят за себя. Эти факты менее знакомы советскому читателю, но столь очевидны для западного, что Гатти, вероятно, было достаточно упомянуть лишь некоторые, и даже не всегда самые значительные.

Ряд приведенных им примеров легко расширить в пределах того же периода и продолжить за счет последующих двух десятилетий. Однако внесем сперва некоторые необходимые уточнения.

В картине, нарисованной Гатти (особенно, если ее дополнить), явственно различаются две стороны, не отграниченные одна от другой. Первая — возрождение старинных ритуальных форм — мессы, разновидностей кантаты и оратории, традиций священных мистерий. Вторая — усиление интереса и новое отношение к тематике, сюжетам, образам не только Библии и Евангелий, но и античной мифологии и эпоса (особенно во Франции, стране классического образования), исторических легенд, великих художественных памятников средневековья. Эта вторая тенденция в одних случаях соединяется с первой, в других не связана с ней.

«Как мы обеднели без священных музыкальных служб, без месс, Страстей, календарных кантат протестантов, мотетов и концертов духовной музыки, всенощных и многого другого, — говорит Стравинский в I книге «Диалогов». — Это не просто вымершие формы, но части музыкального духа, изъятые из употребления... Дух исчезает вместе с формой». ² Эти-то формы и стали все чаще привлекать внимание композиторов современного Запада.

¹ Guido M. Gatti. Composer and Listener (Композитор и слушатель). — The Musical Quarterly, Vol. XXXIII, No 1 (Jan. 1947), pp. 61—62.

² Conversations with Igor Stravinsky. Igor Stravinsky and Robert Craft. London, Faber & Faber, 1959, p. 123—124.

Примеры достаточно многочисленны: «Венгерский псалом» (1923) и Missa Brevis (1945) Кодая, Глагольская месса Яначека (1926), «Stabat Mater» (1932), «Литании к Рокаматурской черной богородице» (1936) и хоровая Месса (1937) Пуленка, «Псалмы 136 и 126» (1918 и 1921) Мийо, «Libera me» Эмиля Мартена (1956) и, разумеется, сочинения Стравинского последних 20 лет — Месса (1948), задуманная в расчете на исполнение в церкви, кантата на тексты английских анонимов (1952), «Canticum Sacrum» (1956), «Threni» (1958), «Авраам и Исаак» (1964).

Поверхностный наблюдатель может увидеть в этих и аналогичных явлениях лишь формальную дань современным композиторов религиозной традиции, хотя при таком объяснении не поймет многого. К другому ряду художественных явлений такое объяснение и вовсе неприменимо; они говорят о возрождении нового интереса к старой тематике.

В течение 20 лет опера «Моисей и Аарон» занимала мысль Шёнберга, работа над ней, так и не доведенная до конца, была мучительной; свое последнее, также незавершенное сочинение, пронизанное острой личной болью, Шёнберг назвал «Современный псалом». Протестуя против зверств фашистской диктатуры, Даллапиккола обратился в своих «Canti prigionia» (1938—1941) к текстам предсмертных молитв Марии Стюарт, Савонаролы и «Завета» Бозция. «Жанной д'Арк на костре» (1938) отозвался Онеггер на зловещие предзнаменования конца 30-х годов. Фигуры художника Матиаса Грюнвальда, астронома Кеплера, картины их жизни и действительности XV—XVII веков предстают в операх Хиндемита, рожденных острыми социальными и нравственными проблемами нашего времени. Дело вовсе не в следовании традиции: даже такой одержимый, фанатичный отрицатель культурного наследия, как Штокгаузен, взял за основу своего электронно-конкретного опуса «Gesang der Jünglinge» легко опознаваемую ситуацию Пещного Действа.

Все эти — столь разные по духу — воплощения старой тематики в новых формах впечатляют силой и страстностью даже тех, кому их идейный и эстетический строй не близки. Они заставляют говорить не об инерции прошлого, но о глубокой потребности художника.

Сюжеты, принадлежавшие всему человечеству и всем временам, приобретают в художественных воплощениях последних десятилетий жгуче личный оттенок, осознаются как внутренне необходимый способ высказывания. Легендарные фигуры, веками хранившие неподвижность мрамора или бронзы, покоившиеся на страницах хрестоматий, перестают быть идеальными абстракциями. Они оживают, наполняются кровью, чтобы вновь совершать свой трагический путь среди людей XX века или в их облики. История получает осязаемую объемность, восстанавливается как неделимое целое. Факты сегодняшней действительности измеряются масштабом тысячелетнего опыта человечества.

Гатти прав в еще одном отношении. Как бы ни были красноречивы факты, говорящие о возрождении «мифического мира» в современной западной музыке, они не достигают полноты и отчетливости аналогичных симптомов в современной литературе и драматургии. В «Симоне» Фейхтвангера (1944) история молодой француженки, участницы Сопротивления развертывается в «параллельном монтаже» с историей Жанны д'Арк; их подобие подчеркивается в каждом звене поэтапного двупланового повествования. Герой романа Апдайк «Кентавр» живет попеременно, а то и одновременно в сегодняшней Америке и среди обитателей Олимпа; подбор английских имен по созвучию с антично-мифологическими говорит о последовательности уподобления. В драмах Ануя «Жаворонок» и «Антигона» со старых и древних сюжетов совлекается покров историко-легендарной и театральной условности, уничтожаются приметы далеких эпох их возникновения; рассказанные подчеркнута современным языком, они и звучат как остро современные, почти злободневные в своей постановке больших этических проблем. В фильме «Обет» бразильского режиссера Ансельмо Дуарте трагическая история крестьянина символически наложена на историю страданий и смерти Христа, изобразительно совмещена с ней.

Перечень аналогичных примеров можно было бы без труда значительно продолжить. Обсуждение вопроса о том, насколько важную роль играет в современном искусстве актуализация античной, библейско-евангельской, средневековой тематики, завело бы нас слишком далеко. Важно, что такая тенденция существует. Ее проявления нельзя назвать случайными. Часто они слишком серьезны и глубоки по смыслу, чтобы их можно было огульно объяснить модой.

Эта тенденция обнаруживается в произведениях чрезвычайно широкого идейного и эстетического диапазона — демократически воздействующих и субъективно зашифрованных, экзистенциалистских и гражданственных, религиозных и атеистических; в музыке она, кроме того, захватывает все стилистические сферы — от академического эпигонства до серийной и электронно-конкретной техники.

Очевидно, обращение к старым сюжетам и темам само по себе еще не определяет направленности замыслов. Они, как и сугубо повседневная тематика, допускают освещение с различных идейно-эстетических позиций. Если же в их столь разнообразных транскрипциях есть нечто общее, то это общее, думается, можно определить как новое понимание актуальности.

Чтобы узнать местонахождение корабля в океане, навигатор поднимает взор к звездам. Великие образы древности — это звездное небо искусства, стремящегося избежать ошибок личных впечатлений и оценок, ходячих аффектов и пристрастий, столь же зыбких, изменчивых, как формирующие их сегодняшние события

и обстоятельства, которые были иными вчера и будут иными завтра.

Хлебные зерна, поднятые со дна Эгейского моря, где они пролежали в амфорах более двух тысячелетий, проросли и дали всходы. Образы древних легенд — это тоже готовые прорастающие спустя века зерна мудрости, накопленной сотнями забытых поколений. Достигнутое ими совершенное знание нравственных начал, управляющих человеческими судьбами, обладает непреходящей ценностью. Современные художники, о которых шла речь, увидели в легендарных фигурах полное, очищенное выражение тех черт, которые по крупницам рассеяны в повседневности и маскируются обыденностью: самопожертвование Прометея, нравственную непреклонность Антигоны, трагическое неведение Эдипа, сокрушенность Иеремии, преданную и поруганную невинность Христа, одержимость Жанны д'Арк овладевшей ею идеей.

Обе грани отмеченной тенденции — интерес к старым формам и к старым сюжетам — отразились в творчестве Бриттена. Полный список его сочинений молчаливо свидетельствует об органичном контакте с ритуальными формами старинной музыки; пример Перселла, которого композитор считает своим «духовным отцом», вероятно, сыграл в этом не последнюю роль. В отличие от Стравинского, например, Бриттен никогда не проявлял особого интереса к церкви как религиозной и музыкальной организации, но тем не менее создал много духовных произведений.¹ Их список завершается Военным реквиемом.

Форма реквиема известна в европейской музыке по меньшей мере четыре столетия. Существует мнение, что это — наиболее устойчивая разновидность мессы, но и она претерпела глубокие внутренние превращения, особенно в последние полтора века. Берлиоз в 1837 году и Верди в 1873, сохранив традиционную структуру и латинский текст, наделили свои Реквиемы гражданственным революционно-освободительным пафосом, стилистикой музыки улиц и площадей, чертами пышно декоративной оперности. Брамс в Немецком реквиеме (1869) отказался от латыни, а содержание заимствовал из библейских текстов. Английский композитор Фредерик Делиус скомпоновал текст своего Реквиема (1916) из

¹ В каталоге сочинений Бриттена, выпущенном к его 50-летию (Benjamin Britten. A complete catalogue of his Works. London, Boosey & Hawkes, 1963), упомянуты: Гимны Богоматери (1930) и св. Петру (1955), два *Te Deum*'а (1935 и 1945), кантата *Saint Nikolas* (1948) и *Missa Brevis* (1959), Антифон, «*Jubilate Deo*», Псалом 150, многочисленные обработки старинных рождественских песен — каролей. Его музыка рассказывает о рождении Христа («*A Boy was born*», тексты XV—XVI вв., (1933), об Агнце Божьем (кантата *Rejoice in the Lamb*, 1943), притчи об Аврааме и Исааке (кантатка II, 1952) и о добром самарянине (кантата *Misericordium*, 1963); Священные сонеты Джона Донна (1945) могут быть присоединены к этому списку.

произведений Ницше, а Реквием Хиндемита (1964) использует немецкий перевод стихов У. Уитмена.

На таком фоне особенно ясно выступают и традиционность и новизна замысла Бриттена. Он укрепляет поколебленную в прошлом веке музыкально-спиритуалистическую традицию заупокойной мессы, восстанавливает канонический латинский текст, содержание и порядок частей, освобождает музыку от романтизированной эмоциональности, возвращаясь в этом смысле далеко назад, даже не к Моцарту (чей гениальный Реквием уже отмечен чертами сентиментализма), а к образцам более ранних эпох.

В то же время его замысел дерзко заглядывает вперед, ибо никому из композиторов прошлого и нового времени не приходила мысль соединить старинную ритуальную форму со стихами современного поэта, настолько мучительными в своем трагизме, безысходности, настолько далекими от утешения и успокоения, насколько это возможно в стихах о войне.

2

Заслуга Бриттена не будет преуменьшена, если сказать, что Уилфред Оуэн не только дал замечательные стихотворные тексты для Военного реквиема, но и предвосхитил самую идею произведения — сочетание традиционной литургии с образами современной антивоенной поэзии.

4 июля 1918 года он писал своему другу, поэту Осберту Ситуэллу: «Вчера в течение 14 часов я работал — учил Христа поднимать крест по счету, подгонять по голове терновый венец и не помышлять о жажде до последней остановки. Я присутствовал при его Вечере, чтобы знать, что он ни на что не жалуется. Я проверял его ступни, чтобы они были достойны гвоздей. Я следил за тем, чтобы он молчал и стоял навтыжку перед своими обвинителями. За серебряную монету я покупаю его каждый день и по картам знакомлю с топографией Голгофы».¹

Поэт уподобляет Христу тех, кто на языке газетной публицистики назывался «пушечным мясом»: в июле 1918 года он был в Англии, где обучал новобранцев перед отправкой на фронт.

Это уподобление не было экстравагантностью, ни даже особенно оригинальной мыслью. Тогда, как и четверть века спустя, к Библии и Евангелиям часто апеллировали и те, кто протестовал против бесчеловечности войн, и те, кто оправдывал и благословлял их. Этими ассоциациями насыщены антивоенные статьи Романа Роллана; в одной из них, посвященной памяти молодого французского поэта Марка де Ларреги, убитого под Верденом, го-

¹ The collected Poems of Wilfred Owen, edited with Introduction by C. Day Lewis and with a Memoir by Edmund Blunden. London, Chatto & Windus, 1965, p. 22.

ворится: «Горе тем, кто мыслит! В этой войне они претерпели крестные муки. Каждый из них был Христом».¹

Такой строй мысли естествен для людей, которые, родившись и выросши в условиях христианской цивилизации, впитали ее традиции и представления. Однако у Оуэна это было нечто большее, нежели привычная метафора или эффектная литературная фраза. Его строй мысли был проявлением личного видения действительности, оплаченного жестоким личным опытом, страданиями и кровью, ставшего итогом короткой трагической жизни.

Оуэн (его полное имя — Уилфред Эдвард Сальтер Оуэн) родился 18 марта 1893 года в Освестри, графство Шропшир. Семья существовала на скромное жалование отца, служащего железной дороги, человека независимого, всю жизнь тяготившегося неудавшейся карьерой. Мать выросла в строгой кальвинистской среде и передала глубокое религиозное чувство четверем своим детям, среди которых Уилфред был старшим. Атмосфера высокой культуры в доме Оуэнов отчасти возместила недостаток образования, которого родители не смогли дать детям.

Осенью 1911 года юноша был зачислен в Лондонский университет, но недостаток средств лишил его возможности учиться. Он отправился в провинцию, стал учеником и помощником приходского священника в Дансдене в Оксфордшире: впереди вырисовывалась карьера пастора. Однако произошло обратное. Интеллектуальное убожество среды угнетало Оуэна, посещая же деревенские трущобы, он вплотную столкнулся с нищетой, болезнями, безнадежностью. Льюис пишет: «Этот опыт, должно быть, пробил бреши в его интроспективном, субъективном образе мысли, заставил оглянуться вокруг, на реальный мир. Волнующая сила негодования и сострадания, которой полны его военные стихотворения, берет свое начало не на Западном фронте; мы впервые чувствуем ее в некоторых письмах из Дансдена».² Вот одно из них: «Единственно, откуда я слышу правду — это из плотно сжатых губ голодных пахарей в их домах; здесь, можно сказать, есть готовый материал для новой революции» (апрель 1912 г.).

Пробуждение социального сознания поколебало его веру. «Я убил свои ложные верования, — пишет Оуэн в январе 1913 года. — Если истина все же существует, я найду ее. Если нет — прощайте еще более глубокие заблуждения, владеющие сердцами почти всех моих земляков»...

После вступления Англии в войну Оуэн завербовался в армию. В январе 1917 года он на Западном фронте. Затем ранение, месяцы скитаний по госпиталям, тыловая служба. 1 сентября 1918 года осуществилось то, чего он добивался: он вновь на фронте, во Франции. «Уилфред Оуэн вернулся на фронт, потому что

¹ Роман Роллан. Собрание сочинений, т. XVIII, Л., Худ. литература, 1935, стр. 159.

² The collected Poems... p. 16.

чувствовал, что там у него будет больше права поднимать голос протеста против войны и говорить за своих товарищей», — пишет Льюис.¹ 1 октября — награжден Военным крестом за мужество в бою. 4 ноября убит во время переправы части через канал.

За скупыми внешними фактами последних месяцев этой короткой биографии крылась напряженная духовная жизнь, трудная работа ума и сердца. Об этом позволяет судить письмо, отправленное в мае 1917 года; в нем с поразительной полнотой и силой выражено мироощущение Оуэна, мысль, пронизывающая многие его стихотворения: «Наконец я постиг истину, которая никогда не просочится в догматы какой-либо из национальных церквей: а именно — что одна из самых главных заповедей Христа: покорность любой ценой! Сноси бесчестие и позор, но никогда не прибегай к оружию. Будь оклеветан, поруган, убит, но не убивай... Христос воистину на ничьей земле. Там люди часто слышат его голос. Нет выше любви, чем у того, кто отдает жизнь за друга.

Разве так говорят только по-английски и по-французски? Я не верю в это».

«То не был Христос религиозного воспитания Оуэна», — замечает Льюис. Точно так же, можно добавить, как не было результатом воспитания христианство Толстого и Достоевского. Их христианство — выражение высшей человечности, голос личного нравственного чувства, сознание ответственности человека перед другими людьми и перед самим собой. Их этический идеал порой отождествляют с идеями церкви, порой разграничивают недостаточно внятно. На деле он не только не совпадает с церковным, но зачастую прямо противоположен идеям отцов церкви, которые и поныне оправдывают смертную казнь, разжигают ненависть в войне, попустительствуют кровавым диктатурам. Оуэн ясно говорит об этом и в приведенном письме и в своих стихах.

При чтении его стихов и писем часто обращают на себя внимание почти дословные совпадения апокалиптически неправдоподобных образов и трезвых, жестоких в своей прямоте показаний очевидца. «Ничья земля под снегом, подобно поверхности луны, хаотична, изрыта воронками, необитаема, ужасна — жилище безумия», — пишет он матери. Те же образы возникают в стихотворении «Снег» после начальных строк: «Моя душа смотрела с неведомой высоты вместе со Смертью». Таких случаев множество. Стихи Оуэна потрясают своей конкретностью. В них оживают виденные картины, знакомые поэту лица, слышанные речи.

Основная масса написанного им относится к периоду от января 1917 года до ноября 1918. «В условиях столь страшных, что они могли искалечить поэта скорее, чем создать его, Оуэн нашел самого себя», — пишет Льюис. — Не постепенное развитие привело его поэзию к зрелости, а форсированный рост, революция в его уме, которая, взрывами прокладывая себе путь сквозь всяческие поэти-

ческие безделушки, позволила ему ясно увидеть свой предмет — «войну и сострадание войны». Предмет создал поэта: поэт создал стихи, которые радикально изменили наше отношение к войне... Никогда более мы не сможем думать о войне иначе, чем как о подлости и, если угодно, бедствии».¹

Оуэн занял особое место в современной английской литературе. Самым популярным молодым поэтом в годы первой мировой войны был в Англии Руперт Брук. Созданный им идеальный образ блестящего британского юноши, жертвующего собой во имя родины, отвечал патриотическим чувствам того времени. Такую поэзию Оуэн называл «старой ложью». Он был в числе тех, кто стоял в непримиримой оппозиции к войне и ко всяческим попыткам приукрасить ее.

«Война... развеяла пасторальное благополучие георгианского мирка. В Англии, однако, не было в эти годы ничего похожего на немецкий экспрессионизм, на обличительные произведения Бехера и других писателей, уже тогда распознавших империалистическую природу войны. Английским поэтам внутренний механизм войны был неясен, и социальные нотки в их стихах звучат лишь изредка... Только у Сэссона и Оуэна — никаких элегий и резкие сатирические выпады против империалистов. Они идут наперекор «патриотической» традиции, разоблачая всю лживость ее романтических лозунгов».²

Зигфрид Сэссон был старше Оуэна. В его стихах больше мужества, самообладания, воли и вместе с тем больше публицистической остроты. Стихи Оуэна говорят о природе более мягкой, впечатлительной, обостренно чувствующей; они написаны кровью и полны трагической человечности. «Далеко не случайно, — продолжает Гунтер, — те современные английские поэты, которые преодолевают традицию индивидуалистического декадентства, учатся у крупнейшего антивоенного поэта Оуэна». В «Британской литературной энциклопедии» он назван создателем «новаторского экспериментального стиля в поэзии, одним из главных родоначальников молодых поэтов своего поколения, особенно английских, представленных именами Одена, Спендера и др.»

Этот человек и при жизни и после гибели не пользовался поэтической славой. Из скромности он скрывал свои занятия поэзией от фронтовых друзей. В 1920 году Сэссон выпустил сборник с собственной вступительной статьей и предисловием, написанным Оуэном. Вот оно: «Эта книга не о героях. Английская поэзия еще не готова говорить о них. Она и не о событиях или странах, ни о чем похожем на славу, честь, силу, величие, власть или могущество: только о Войне. Вдобавок меня не интересует поэзия. Мой предмет — Война и сострадание Войны. Поэзия в этом сострадании.

¹ The collected Poems... p. 11—12.

² М. Гунтер. Английская поэзия с середины XIX века. Статья в «Антологии новой английской поэзии», ГИХЛ, 1937, стр. 19.

¹ The collected Poems... p. 23.

Для моего поколения эти элегии еще не звучат утешением. Может быть они станут им для будущих. Все, что поэт может сделать сегодня, это предостеречь. Вот почему настоящие поэты должны быть честными».¹

В последующие два десятилетия сборник с некоторыми дополнениями выпускался еще трижды. Зато после Второй мировой войны, начиная с 1946 года, он выдержал восемь изданий. О признании более полным и очевидным, Оуэн, вероятно, не мог и мечтать. У Уильяма Пломера, известного писателя, поэта, публициста, было достаточно оснований назвать его «выдающимся английским поэтом как Первой, так и Второй мировых войн, который обращается к скорбящим 1945 года так же как к скорбящим 1918-го. Более того,— продолжает Пломер,— поскольку страхом войны объят сейчас весь мир, его элегии обращены прямо к нам. Они предостерегают».²

К такому поэту обратился Бриттен.

3

В шести частях Реквиема использовано девять стихотворений Оуэна: четыре во Второй (*Dies irae*), самой монументальной и многозначительной, и по одному в остальных. Почему же это сочинение впечатляет именно своей цельностью; что приводит к слиянию поэтические миры, столь далекие по эмоциональному тону, характеру образов и идей? Задаться этим вопросом необходимо. В нем ключ к сложному целостному замыслу, в котором и нужно искать основу единства, синтеза разнородных начал.

Д. Житомирский, автор первой в советской музыкальной прессе специальной статьи о Военном реквиеме, исходит из внутренней полемичности замысла. По его мнению, между двумя поэтическими пластами Реквиема действуют силы не столько притяжения, сколько отталкивания. «Стихи Оуэна дополняют, но еще чаще критически комментируют латинский текст. В «Реквиеме» постоянно подчеркивается: вот мир традиционных, «идеальных» представлений, внушаемых религией, а вот трезво увиденная реальность». Стихотворение Оуэна в *Dies irae* он характеризует как «явно иронический комментарий к предшествующему»; и далее: «порою «комментарии» перерастают в спор с христианской догмой».³

Такой подход кажется досадной ошибкой. Весь строй поэзии Оуэна, все, что известно о его мирозерцании и судьбе, решительно отвергает предположение о внутреннем споре с религией. С другой стороны, странно было бы допустить, что, скорбя о

своих погибших на войне друзьях и избрав для этого традиционную форму реквиема, Бриттен вознамерился попутно опровергнуть христианские догмы. Его трудно заподозрить в особенном сочувствии к церкви; Оуэн также говорит о ней редко, всегда с горечью и негодованием. Оба они явно не принадлежат к клерикалам, но их совместная работа столь же явно продолжает спиритуалистическую традицию поэзии и музыки.

Каково бы ни было наше отношение к этому факту — это именно факт и к тому же неоспоримый. Исходить из него — требование объективности.

Невозможно понять соотношение канонического латинского текста реквиема и стихов Оуэна, рассматривая их как диалог, спор, сопоставляя соседствующие высказывания в местном контексте. Возникающие на «стыках» прямые смысловые совпадения или видимые противоречия — не самое существенное. Эти пласты имеют такое же независимое существование, как небо и земля, соотносятся как вечное и сегодняшнее, как прямая и косвенная речь, говорят об одном и том же, но на разных языках — не только в буквальном, но и в переносном смысле. Их можно понять лишь как параллельные линии, сходящиеся в бесконечности.

Замысел Бриттена, однако, еще глубже, масштабнее. Включение стихов Оуэна — не единственное нарушение традиций реквиема. Другое нарушение композитор совершает, вводя (трижды — в I, III и IV частях) хор мальчиков с органом (портатив или фисгармония). «Следует помнить,— пишет Джон Гэлшоу в комментарии к пластинкам Десса, что структура произведения складывается из трех различных уровней или планов. Их соотношение важно в каждом исполнении, поскольку отсутствие звукового и пространственного равновесия между ними может исказить как слуховую, так и эмоциональную ценность музыки. Передний план — двое мужчин-солистов (солдаты) и камерный оркестр — целиком связан со стихами Уилфреда Оуэна. Их мир — здесь и сейчас: напряженно личное видение человека, доведенного до крайних поступков и чувств, крайность войны и горе человека за человека. За этим планом выступают огромные силы самой Мессы: сопрано соло, полный хор и полный оркестр. Они представляют обрядовое выражение траура — мир ритуала — и литургическую мольбу об избавлении. Еще дальше и отдельно — хор мальчиков с органом: таинство невинности и чистоты передается голосами, слышимыми вдалеке от мира битвы». Эта трехплановость и порождаемые ею исключительно напряженные контрасты могут напомнить о Дантовом триптихе — «Ад», «Чистилище», «Рай».

Отмеченная параллельность планов, разумеется, не является геометрически строгой. Их образный смысл в ходе развития в одних случаях оказывается подобным, в других сливается до тождества, в третьих (самых интересных и показательных) резко контрастирует, на первый взгляд, рождая непримиримые противоречия.

¹ The collected Poems... p. 31.

² Предисловие к грамзаписи «War Requiem» фирмы Десса.

³ Д. Житомирский. «Военный реквием» Бриттена. — «Советская музыка», 1965, № 5, стр. 112.

Канонический латинский текст Бриттен использует полностью, включая Респонсориум, *Libera me*, не считавшийся обязательным. I часть, *Requiem aeternam*, содержит текст трех традиционных начальных разделов — *Introit*, *Kyrie*, *Gradual*. Текст почти не развит, у хора преобладает псалмодийная речитация. За счет достигнутого сжатия вводится неканонический раздел — большое соло тенора с камерным оркестром на текст стихотворения Оуэна «Гимн обреченной юности», составляющее центр части.

Верность традиции сохраняется и в том, что I часть — как ранее было присуще *Gradualu* — концентрирует в себе мелодический материал последующих; в особенности это относится к темам струнных, сопровождающим начальные фразы хора и партию солиста, широко разрабатываемым в *Libera me*. Заключительный же хорал (*Kyrie eleison*) с глубоко впечатляющим переходом из *fis moll* в *F-dur* повторяется в конце II части и завершает Реквием.

Requiem aeternam служит не только формальным прологом всего сочинения, но и экспозицией трех его образно-смысловых планов. Здесь между ними устанавливаются строгий параллелизм и нерасторжимая внутренняя связь. Хор речитирует обрядовые фразы: «Вечный покой даруй им, Господи, и пусть вечный свет озаряет их», траурный колокол роняет редкие удары. Погребальному обряду противостоит погребение без обряда, реальный план, рассказ о смерти в «аду».

Где звон по павшим, словно скот на бойне?
Лишь рев чудовищный от канонад,
Да пулеметы трескотней нестройной
Отходную им второня твердят.
Колокола им не гудят издевкой.
Не слышно пенья, лишь свирепый хор
Снарядов завывает дикой спевкой,
Да горны кличут их в пустой простор.
Какие свечи им осветят ров?
Не в их руках, в затмении их глаз
Вдруг вспыхнут огоньки в последний раз.
Бескровность лиц любимых — их покров,
Взамен цветов — немая нежность грусти,
И вечер шторы сумрачные спустит.¹

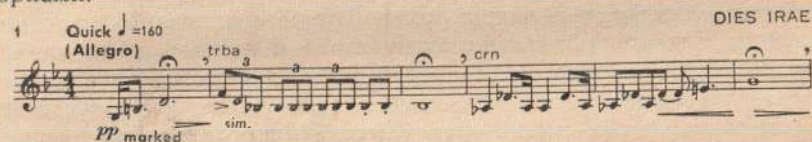
Здесь намечается горькая, скорбно ироническая интонация, которая с разной интенсивностью окрашивает все используемые дальше тексты Оуэна. Природа ее более чем понятна. В последующих частях эта интонация разрастается до ропота, а местами начинает звучать как богохульство. Но Бриттен с самого начала предусмотрительно дает слушателю ясный музыкальный ориентир для правильного понимания. «Вечный свет» озаряет «павших, словно

¹ Перевод Мих. Зенкевича в антологии «Английская поэзия с середины XIX века», ГИХЛ, 1937, стр. 373. В заглавии стихотворения ироническое «Anthem...» неточно переведено как «Отпевание...» У Оуэна, вплоть до последнего варианта, в заглавии значилось «Погибшей» («Dead»), а стихотворение было написано во втором лице, как обращение к павшим.

скот»; прекрасная, поразительной чистоты мелодия детского хора спускается в земной «ад». На словах «Не в их руках...» она появляется у гобоя как облигатный голос, в заключительной строке звучит у солиста в двойном увеличении. Так устанавливается и направление взаимодействия контрастных планов — сверху вниз — и приносимые им прояснение, умиротворение.

Размеры II части оправданы: война, главная тема Реквиема, находит здесь прямую аналогию в картинах Судного Дня, о которых говорит текст литургии. Параллельные планы описывают в своем развитии крутую дугу: мольбы хора делаются все более страстными, сокрушенными, в партиях солистов нарастает трагическая ирония безнадежности. Над этим единым действием, разворачивающимся на двух внешне независимых уровнях, высятся грозные хоровые массивы, повествующие о «дне гнева и скорби», и партия сопрано, персонифицирующая литургический план, — то императивная, то просветленно печальная.

Между чередующимися планами поддерживается разветвленная тематическая связь, в ряде случаев не формальная, а символическая. Ее основой в первую очередь служат трубные кличи, открывающие часть: «Судный глас» в разнообразных трансформациях, то близкий, то отдаленный, слышится на всем ее протяжении (а затем в *Libera me*): *Tuba mirum* отождествлена с военными горнами.



Большой начальный раздел с тремя нарастающими волнами хоровой динамики, пронизанный мощными сигналами труб, приходит к тормозящему *diminuendo* на словах: «Смерть повержена, природа трепещет, все сотворенное просыпается, чтобы дать ответ Судии».¹ Так подготавливается переход из литургического плана в реальный.

Они соединяются почти незаметно, словно перетекают один в другой. Элегически печальный ноктюрн на стихи Оуэна, полный воздуха и тишины, воссоздающий глубокую и тревожную звуковую перспективу, продолжает по смыслу предшествующие слова хора. Затишье в предчувствии страшного суда — такова мысль использованного здесь неоконченного стихотворения Оуэна. «Трубы пели, опечаливая вечерний воздух; трубы отвечали так скорбно. Трубы пели. Трубы пели. Голоса солдат неслись над берегом реки. Сон баюкал их и сумерки наполнил печалью. Тень грядущего нависла над ними. Трубы пели. Голоса былого уныния умолкли, уснули, придавленные тенью грядущего». Трубные кличи

¹ Здесь и далее, за исключением специально оговоренных случаев, текст дается в нашем подстрочном переводе.

звучат здесь как печальные зовы рогов и пастушьи свирели, выразительно очерчивая земной, реальный план, куда доносятся пока еще далекие грозные предвестия страшного суда.

После этой паузы действие возвращается в литургический план, становящийся более напряженным, грозным. Сопрано соло привлекает к себе внимание впервые появляющимся тембром, заключительной императивностью ритма. Сверкающему острию подобны и слова *Liber scriptus*: «Услышь! В книге судеб записано все, что должно было случиться, все, что ведомо Судии». Им отвечают скорбные, тяжело ползущие вверх полифонически наслаивающиеся фразы полухора: «Что я, ничтожный, буду просить? Кто за меня вступится, когда и праведники нуждаются в милосердии?» Диалог делается более страстным, фразы сопрано и хора укорачиваются и, наконец, сочетаются в одновременности.

Возникающий и усиливающийся здесь смысловой и эмоциональный контраст подготавливает новый «военный» эпизод и получает в нем — на реальном уровне — суммарное выражение. Солдатская песенка двух солистов с барабанной дробью и элементами маршевости в вызывающе иронической, приземленной форме передает ту же идею, что главенствовала в предшествующем разделе, — предопределение, покорность судьбе, сознание обреченности.

«Там, как друзья, шли мы к Смерти; присаживались и ели вместе с ней, невозмутимые и внимательные, и прощали, когда она расплескивала миски в наших руках. Мы принимались к густому зеленому запаху ее дыхания, наши глаза слезились, но мужество нам не изменяло. Она плевала пулями и кашляла шрапнелью. Мы подпевали, когда она заводила свою песню: мы свистели, когда она сбивала нас своей косой. Нет! Смерть никогда не была нашим врагом! Смеяся, мы братались с ней, нашим старым приятелем. Не за то платят солдату, чтобы он презирал ее могущество. Мы смеялись, зная, что придут люди получше и будут войны побольше, когда каждый гордый воин станет хвастать, что сражается со Смертью ради Жизни, а не всем скопом — за честь знамени».

Затем начинается третья, самая напряженная фаза. Внутренний контраст *Liber scriptus* развивается в новом направлении. У женского хора (разделенные по два сопрано и альты) звучит *Recordare*: «Добрый Иисус, твое чудесное воплощение — залог моего спасения. Не осуждай же меня. Усталый, изможденный, Ты меня искал, страданиями на кресте выкупил меня: неужели этот дар был напрасным? Я виновен и жалею теперь, признаю свой позор с мукой и болью: удержи, о Господи, свои тяжкие воздыхания! Отпущением грехов грешной Марии, прощением умирающего разбойника Ты подал мне надежду...»

Здесь — впервые в Военном реквиеме — появляется певучая светлая мелодия, которая приносит в музыку обезоруживающую сердечность, доверчивость, увлеченность. Повелительный ритм сопранового соло (*Liber scriptus*) смягчается, широкая интервалика

сменяется поступенным движением, пентатонический трихорд создает ощущение воздушности, парения.

7-тактовая тема проводится сперва одногласно у альтов (от звука *do*), затем переходит ко второму голосу, вступающему большой терцией выше (первый в это время превращается в противоположение — вариант обращенной темы). Вступления третьего и четвертого голосов (от звуков *ля* и *до* соответственно) продолжают неуклонно плавное восхождение.

Чистая полифония этого четырехголосного фугато, льющегося ровным нарастающим потоком, без разрывов и цезур, напоминают характернейшие образцы баховского хорового письма, такие, например, как начальное *Kurie h-moll'* ной Мессы.

Контраст создается следующим разделом, *Confutatis*: «Когда грешники будут прокляты и преданы огню вечной скорби, призови меня к себе...» Характер изложения резко меняется: текущие мелодические линии женских голосов уступают место «стучащим», движущимся по ступеням трезвучия фразам басов, мягкое колыхание оркестровой ткани — грубым акцентам на сильных долях. Затем теноровая группа (разделенная, как и басы, на 2 партии) вступает с остро экспрессивными фразами-стонами, подчеркнутыми короткими исступленными *crescendi*. Соединяясь чуть позже с темой басов, они доводят отчаянную мольбу до драматической кульминации: «Я взываю к Тебе со смиренным сердцем; взгляни, пеплу подобно мое раскаяние. Помогите мне в моем последнем испытании!».

И вот это последнее испытание. Житомирский приводит перевод стихов Оуэна и следующим образом комментирует их: «Поднимись, длинная черная рука — огромная пушка! Цельсь в наглость и высокомерие... Сокруши их, покуда они не разрослись!» Не «суд господен», не возмездие свыше, но сам человек должен сокрушить зло — вот смысл этих слов. Здесь под влиянием гражданского чувства поэт и композитор явно пренебрегают догмой непротивления злу насилием. Напротив, они призывают к справедливому насилию».¹

¹ Д. Житомирский «Военный реквием» Бриттена. — «Советская музыка», 1965, № 5, стр. 112.

К сожалению, обманутый неудачным переводом, Житомирский выдал желаемое за действительное. Бриттен отчасти спровоцировал эту ошибку, выпустив из оригинального текста несколько строк, проясняющих далеко не простую поэтическую интонацию стихотворения.

Характерная ирония звучит уже в заглавии: «Сонет. Наблюдая за нашей батареей, вступающей в бой». Вот полный подстрочник (квадратными скобками выделены строки, отсутствующие в тексте Реквиема): «Поднимайся же медленно, ты, длинное черное орудие, громадное ружье, направленное к Небу, чтобы кощунствовать. [Круче целясь против него и годами повторяй чудовищные проклятья, подобные безумным заклинаниям.] Достигни этого Высокомерия и сокруши его прежде, чем грехи его умножатся. [Рассей нашу обиду, пушка, растрать наше золото в языках пламени, наше дыхание в буре. Ради людей, которых твои проклятья должны уничтожить невинными во вражде, не скрывайся, черное орудие, в недрах нашего благополучия.] Но когда чары твои рассеются окончательно, пусть Бог проклянет тебя и отсечет от нашей души!»

«Небеса» и «Высокомерие» Оуэн пишет с заглавных букв, не оставляя сомнения в том, куда делится орудие — этот символ Войны. В безнадежном отчаянии он призывает проклятия на свою голову: чем хуже, тем лучше, испить чашу до дна — вот смысл этого мучительного вопля. Грохот литавр сопровождает речь солиста (баритон) вызывая в памяти «стучащую» тему басов; грозно надвигаются, разделяя вокальные фразы, трубные кличи Страшного Суда. Трепетом ужаса, жгучей болью пронизана кощунственная ирония этого призыва, доносящегося из «огня вечной скорби», из уст человека, «признающего свой позор с мукой и болью», чье «раскаяние подобно пеплу». Вновь, на крайней ступени напряжения, смысл литургически условной покаянной молитвы удваивается на языке человечески реального земного страдания. И в ответ, словно небо на землю, обрушивается хоровая лавина *Dies irae* — генеральная кульминация всей части.

Эта кульминация энергична и сжата. Крутое *diminuendo* приводит к заключительной фазе, скорбному эпilogу. *Lacrimosa* (сопрано и хор) — сильнейший лирический эпизод Реквиема — пронзает обнаженностью и целомудрием чувства, звучит как голос, идущий из глубины кровотока сердца. Житомирский прав: этот эпизод достоин стать рядом со своим моцартовским прообразом.

Скорбь примиряет, объединяет ритуал и реальность. *Lacrimosa* проводится дважды — первый раз полностью, второй — отдельными фразами, чередуясь с фразами солдата-тенора. Латинский текст и стихи Оуэна звучат антифонно, оттеняя, дополняя друг друга.

«О, этот день слез и скорби! Человек, восстающий из праха, готовится к Суду...» — поет сопрано. Стихотворение Оуэна носит соответствующее название «Тщета»: «Подвинь его, подвинь

его к солнцу, чье нежное прикосновение некогда будило его дома, шепча о незасеянных полях. Оно всегда будило его, даже во Франции, до этого утра и этого снега. Если что-нибудь может поднять его теперь, об этом, должно быть, знает лишь старое доброе солнце. Вспомни, как оно оживляет семя, как оживило когда-то прах холодной звезды. Разве членами, столь дивно приобретенными, разве телом, пронизанным нервами, еще теплым, так трудно пошевелить? Для того ли прах был возвышен? Что же заставило глупое солнце трудиться, нарушив спячку земли?».

Глубокая общность мысли, столь разнo выраженной в латинском и английском текстах, подчеркнута интонационным единством антифонного построения, связывающим напевные фразы сопрано и речитативные тенора.

in tempo (as before)
a tempo (come sopra)

58

Ten. solo (Recit.) *p*
Sopr. solo *pp*

Was it for this - the clay grew tall? Qua . re . sur get - ex . fa . vil . la...

Это мысль о более высоком предназначении человека, чем быть оживленным некогда «прахом холодной звезды». Печаль по недостижимому идеалу вновь, как в I части, примиряет контрастные планы. Хорал, завершающий величественную фреску *Dies irae*, и луч надежды, исходящий от его последнего мажорного аккорда, относятся в равной мере к ним обоим.

Мысль и форма в остальных четырех частях более однозначны и ясны, но соотношение ритуального и реального планов упрощается не намного. В музыкальной структуре целого III—V части образуют своего рода внутренний цикл. Они относительно коротки, композиционно сцепляются одна за другую благодаря либо отсутствию рельефного каданса (III), либо нарушениям симметрии простых форм.

Offertorium, открывающий этот цикл, вновь подчеркивает трехплановость. Здесь ей принадлежит особенно существенная роль; именно в силу того, что мысль разворачивается одновременно на трех ярусах — на небесах, в ритуале и на земле, — достигается синтез, преодоление видимого противоречия.

Вначале звучит светлая молитва хора мальчиков. Окрыленные возгласы дискантов и трогательно серьезный речитатив альтов, напоминающий григорианскую псалмодию, чередуются антифонно. К их молитве об «избавлении душ усопших праведников от мук ада» присоединяется литургический хор. Затем действие полностью перемещается в средний ярус: в монолитной хоровой фуге (6—8) идет речь о спасении, обещанном Аврааму и его потомкам. Третий, земной план возникает как непосредственное продолжение: камерный оркестр и солист-баритон подхватывают тему,

звучавшую до того у хора. Здесь использован текст стихотворения Оуэна «Притча о старике и юноше», весьма близко к библейскому оригиналу (за исключением концовки) излагающего историю жертвоприношения Авраама.

Этот сюжет и, глубже, отображенная в нем ситуация, не впервые привлекли мысль Бриттена. В 1952 году он посвятил ему 2-й кантатка, «Авраам и Исаак», род вокального цикла для контральто, тенора и фортепиано, связанный с традицией средневековых мираклей; эта традиция ощущается и в диалоге баритона и тенора в *Offertorium*. А еще годом ранее он поставил в аналогичную ситуацию героев своей оперы — капитана Вира, который, предавая военному суду на верную смерть матроса Билли Бада, испытывает к нему отцовское чувство, а затем глубоко страдает. Эта замаскированная транскрипция библейской притчи близка по духу к стихотворению Оуэна.

Та же притча использовалась и в совершенно иных целях. В книге Александра Ключе «Описание одной битвы» среди разнообразных официальных документов и документальных свидетельств о состоянии гитлеровской армии под Сталинградом есть раздел: «Эхо битвы в проповедях священников».¹ Одна из проповедей основана на истории Авраама и Исаака. «Принося жертвы на алтарь войны — уповайте на пример Авраама. Ему было тяжелее, чем вам, потому что у него не было облегчающего чувства долга, и потому что он сам должен был принести в жертву своего единственного сына — не по принуждению, а по собственному желанию, внушенному любовью к богу. Учитесь и вы приносить свои жертвы добровольно», — таков смысл этой проповеди. О том, что Авраам все-таки был избавлен от столь тяжелой жертвы, в ней упоминается как о чем-то малосущественном.

«Притча» Оуэна направлена прямо против такого толкования. Последний момент оказывается в центре внимания поэта: «...Но старик ослушался и убил своего сына и половину потомков его в Европе, одного за другим». Жертвоприношение на алтарь Войны — то, что армейские проповедники (не только в армии Гитлера) превозносили как нечто богоугодное, — Оуэн клеймит как преступное ослушание, неповиновение, за которое ответственны сами люди.

Горькая концовка библейской притчи подсказана кровавым человеческим опытом — бессмысленным, не имеющим оправдания. Эта концовка продолжает трагическую иронию других стихов Оуэна — земных подобию жалоб Иова, Иеремии, Экклезиаста. Ирония относится не к небу, а к земле. Вот почему ропот замирает на устах солистов-солдат. На словах «половину потомков его в Европе» вступает орган, затем детский хор с просветленно спокойной мелодией. Словно прислушиваясь к голосам, звучащим в вышине, солисты — уже механически, с большими паузами — все

¹ Александр Ключе. Описание одной битвы. «Иностранная литература», 1965, № 5, стр. 266.

тише повторяют последние слова, потом умолкают. Вся реприза — повторение хоровой фуги — выдержана в приглушенной звучности (от *pp* до *rrrr*); она закрепляет достигнутое состояние.

Следующие две части оттеняют и дополняют друг друга. *Sanctus* полностью разделяет литургический и реальный планы, *Agnus Dei* полностью их отождествляет.

В *Sanctus* ритуальное выступает в наиболее чистом виде. Канонический текст излагается целиком и без перерывов: сопрано с юбилеями под раскаты гонгов-колоколов возглашает «*Sanctus!*», затем звучит стилизованная респонсорная псалмодия: хор разделен на восемь групп, которые вступают поочередно. Наслаиваясь каждая речитирует на одном звуке в свободном ритме «*Pleni sunt coeli et terra gloria tua*»; захватывающее нарастание и регистровый подъем приводят к хоровой *Hosanna* с помпезными раскатами труб и тяжелыми широкими (как в одноименной части баховской *Hohe Messe*) шагами басов. В следующем разделе, лирическом *Benedictus*, сопрано объединяется с хором; повторение торжественной *Hosanna* замыкает этот целиком ритуальный раздел.

Соло баритона с камерным оркестром возникает обособленно, как добавление и, одновременно, мост к следующей части. Ритуальному восхвалению, громогласному и пышному, противостоит тяжелое, молчаливое раздумье, в котором звучит уже знакомое нам сомнение: «...вернется ли Жизнь в эти тела; во имя справедливости, сокрушит ли она смерть и осушит ли слезы? ... Когда я вопрошаю седое Время, оно говорит другое: «Моя голова склонилась под тяжестью снега». Когда я обращаю слух к Земле, я слышу: «Мое пламенное сердце сжимается от боли. Мои древние рубцы пребудут в бесславии, и моря моих слез не будут осушены» (Стихотворение «Конец»).

Это горестное, безнадежное размышление о судьбах человека на земле, о недостижимой справедливости. Оуэн переделывал текст: заменил слова — «Он» (т. е. Бог.—Г. О.) на «Жизнь». «Оуэновские исправления, — пишет издатель, — показывают, что он хотел исключить Божественное (*Deity*) из этого стихотворения».¹

Ответом-утешением звучит *Agnus Dei*. Впервые партии камерного оркестра и большого оркестра с хором оказываются тождественными. Они чередуются в мерном ритме (вновь антифонное построение), передавая друг другу ровное унисонное движение; на протяжении всей части, в сопоставлениях пентахордов *h-moll* и *C-dur* мерцает тот свет, который исходит от заключительного аккорда хоралов, замыкающих первые две части.



¹ The collected Poems..., p. 89.

Впервые английский текст сольной партии (тенор) и ритуальная латынь выступают в столь близком соседстве, в столь тесном единстве, чередуясь фраза за фразой. «О, Агнец Божий, искупивший грехи мира, дай им покой», — повторяет хор, включенный своеобразным рефреном в стихотворение Оуэна. Оно называется «У Распятия близ Анкра». «Его всегда находишь у развилки простреливаемых дорог. В этой войне Он тоже был искалечен. Апостолы покинули Его, и теперь Его опора — Солдаты. Близ Голгофы шляется немало жрецов, и на лицах их написана гордость; они гордятся тем, что отмечены клеймом Зверя, который отверг кроткого Христа. Грамотей тычут людям в глаза долгом и орут о верности государству. Но любящие высшую любовь отдают свои жизни: ненависть им незнакома».

Заключительную фразу тенор-солдат произносит по-латыни: «*Dona vobis pacem*»; ритуальный и реальный планы смыкаются окончательно. Мнимый «спор с небесами» более не возобновляется; в *Agnus Dei* возникает новая тема — гражданственная: горькие размышления о государствах и обществах, включивших войну в обычный распорядок жизни, о жрецах, которые стравливают людей и народы и деловито орудут у лобного места.

Эта тема углубляется в последнем «военном» эпизоде, включенном в *Libera me*. Мольба об освобождении начинается тяжкими стопами, в глухом зловещем оркестровом колорите, и неуклонно нарастает, разворачиваясь в мощную оркестрово-хоровую фреску. Эта часть, служащая финалом всего цикла, корреспондирует двум первым. В медленном марше оркестровой партии разрабатывается музыка, сопровождавшая первую поэму («Где звон по павшим»), с ней сплетаются напряженные фразы струнных из начального *Requiem aeternam*. Незадолго перед кульминацией, после трепещущего соло сопрано с хором («Я трепещу, страшась гнева Твоего») вновь возникают видения Страшного Суда, и грозно звучат фанфарные кличи II части. После кульминации музыка поникает в долгом *diminuendo*, возвращаясь к холодным зловещим краскам начала *Libera me*.

Мертвый, холодный колорит сохраняется в оркестровой партии поэмы Оуэна «Странная встреча»: ¹

Мне снилось, что из боя, тьмой искуплен,
Спустился я в туннель, который вкраплен
И просверлен был войнами в граниты.
Там спящие валялись как гранаты,
Охвачены иль тленьем или снами.
И вот, когда я поравнялся с ними,
Один вскочил, как бы узнав меня,
Благословляя словно и меня. <...>
Лицо виденья брезжило угрюмо,
Хоть не было ни пушечного грома,

¹ Перевод Мих. Зенкевича.

Ни крови, ни стенований в полумраке.
«Мой друг, — сказал я, — нет причин для муки».
«Как! — молвил он. — А юность, что сгубили,
И безнадежность. Ведь надежды были
У нас одни; и я безумством мерил
Безумье красоты, разлитой в мире. <...>
Моя бы радость многих веселила,
И скорбь моя в сердца других вселяла б
То, что погубило. То, с чем сердце сжилось,
Как с правдой, и войны осадок — жалость.
И будут разрушеньями довольны,
Иль выжмут кровь из них, как сок, давяльни.
Ведь люди станут быстры, как тигрица,
В строю, когда народы станут грызться. <...>
[Я] Покинул мировое отступенье
В тупик, куда загнало исступенье.
И если бы налипли крови слитки
К колесам их, то я водою сладкой
Омыл бы их из сокровенных истин <...>
Мой друг, я враг, тобой убитый.
Твое лицо я узнаю, как будто.
Ты так смотрел, когда я был заколот.
Я штык занес, но руки сжал мне холод.
Уснем же вместе».

В поэтическом переводе пропадают некоторые важные оттенки мысли, энергия отдельных выражений. «Народы деградируют, но их ряды не расстроятся. Мы проглядели это отступление марширующего мира в бесполезные, незащищенные крепости», — пишет Оуэн. «Я был немецким призывником и твоим другом», — значит — в одном из черновики. Пафос своеобразной гражданственности Оуэна и Бриттена достигает высшей точки. Боль за человечество, в слепом исступлении братоубийственных войн пожирающее самое себя, достигает в последнем «земном» эпизоде Реквиема остро-глубоко личного чувства.

Оно растворяется в просветленно скорбном медленном заключении, где впервые объединяются все планы: солисты-солдаты с камерным оркестром, литургические хор и оркестр во главе с сопрано и хор мальчиков, поддержанный органом. Вновь и вновь повторяемая фраза солистов «Теперь уснем» сплетается со словами латинской молитвы по усопшим: «Да поведут тебя ангелы в рай, где Мученики примут тебя, и введут в святой град Иерусалим... Вечный покой даруй им, Господи. Пусть вечный свет озаряет их». Последнее повторение хорала с ударами колокола завершает скорбное действо.

«Контрасты и противоречия между тремя планами придают Военному Реквиему исключительное напряжение. Их слияние в последнем разделе — это все, что угодно, только не легкое примирение», — замечает Джон Гэлшоу в комментариях к грамзаписи. Над этими страницами незримо витают слова Оуэна, которые Бенджамин Бриттен предпослал партитуре: «Все, что поэт может сделать сегодня, это предостеречь».

Отвечая на вопрос о содержании Военного реквиема, Бриттен сказал: «Я много думал о своих друзьях, погибших в двух мировых войнах... Я не стану утверждать, что это сочинение написано в героических тонах. В нем много сожалений по поводу ужасного прошлого. Но именно поэтому Реквием обращен к будущему. Видя примеры ужасного прошлого, мы должны предотвратить такие катастрофы, какими являются войны».¹

Свою гуманистическую миссию композитор видит совершенно отчетливо. Житомирский, конечно, прав, когда пишет: «Подобно многим художникам-гуманистам современного Запада, автор «Военного реквиема» почти не говорит нам о путях преодоления зла».² Традиционная форма траурной мессы исключала постановку такого вопроса. Безразличен к нему и сам Бриттен — не только в этом сочинении.

Мы не можем вдаваться в детальное, всестороннее освещение его мировоззрения и идейного строя его музыки; это — тема специальных работ. Однако, необходимо уточнить: что понимается под гражданственностью и гуманизмом Бриттена. Это поможет нам яснее понять место композитора в духовной жизни современного Запада и мысль, объединяющую его творчество, чрезвычайно разнообразное по темам, жанрам, содержанию.

В западной литературе о Бриттене поставленный вопрос не возбуждает споров. Центральная тема его творчества, которой другие критики касались попутно, подробно формулируется в статье Уиттола; написанная по случаю 50-летнего юбилея композитора, она представляет собой опыт суммарной портретной характеристики.

«Бриттеном владеет неотвязная мысль о незащищенности перед распадом, который следует по пятам за утратой невинности. Или, другими словами, об уязвимости человека перед лицом насилия, исходит ли оно от природы или от других людей. Его страх brutality тот же, что у любого, кто был нежным ребенком в годы первой мировой войны и созрел как творческая личность во времена Герники: вызов, который бросает Бриттен в своих сочинениях, принимает форму одержимости идеей смерти... Невинность — в ребенке или в детскости — обладает свойством притягивать удары... Один из уроков «Поворота винта» — тот, что даже друзья и, в особенности, любящие друзья могут принести больше зла, чем добра. В ранней опере вера Элен Офорд в Питера Граймса закрывает ей глаза на его действительную натуру, и в результате гибнет второй мальчик... Наиболее глубокими характерами Бриттена представляются те, которые сохранили свои детские свойства в зрелости. Альберт Херринг, Билли Бад, Лукреция, все

¹ Приведено в статье Д. Житомирского «Военный реквием» Бриттена, стр. 113.

² Там же, стр. 111.

они безответны в своей невинности и страдают, будучи неспособными утратить это, самое непрактичное из качеств».¹

Сюжет поэмы «Городок» Георга Крабба, легший в основу «Питера Граймса», оказалась, по словам Д. Ивена, «очень близким Бриттену, увидевшему в нем символ борьбы человека против узости общества, конфликт между личностью и неразумной массой»; в этом направлении велась переработка литературного оригинала.² Х. Келлер упоминает о протесте против тирании общества как о центральном мотиве ряда опер Бриттена.³ В предисловии к записи Военного реквиема, выпущенной фирмой Десса, Уильям Пломер замечает: «... нет темы более доминирующей и постоянной в сочинениях Бриттена, чем тема поруганной и сгубленной невинности».

Бриттен пользуется репутацией романтика; он сам характеризует себя таким образом. На первый взгляд может показаться, что общий мотив его творчества и есть типично романтический конфликт человека и среды, личности и общества. В действительности это совсем не так. Малер однажды сказал, что всю жизнь сочиняет музыку на один вопрос Достоевского: «как могу я быть счастлив, если где-нибудь еще страдает другое существо». Бриттен, многим обязанный Малеру, мог бы, вероятно, сказать этими словами о себе.

Ощущение драгоценности отдельного человеческого существа, страстное сочувствие к человеку в жизненных испытаниях — вот ключ и к гуманизму Бриттена и к его гражданственности. Разумеется, это еще слишком общая характеристика. Она должна быть уточнена не только потому, что в творчестве каждого крупного художника общие идеи приобретают индивидуальную окраску; более существенно то, что гуманистический идеал Бриттена иной, нежели у ряда других современных художников-гуманистов.

Сострадание отдельному человеку для него не то же самое, что сострадание каждому человеку. Он сочувствует угрюмому, неудачливому Граймсу, а не его землякам — суеверным, озлобленным обывателям, устраивающим охоту на человека, непохожего на них. Респектабельное общество леди Биллоуз — чопорной блюстительницы моральных устоев в Локсфорде — Бриттен рисует с юмором, говорящим скорее о язвительном сарказме, чем о симпатии, которую он явно дарит беспутному, но простосердечному Альберту Херрингу. Преданность гувернантки в «Повороте винта», ее самоотверженные усилия наставить детей на правильный путь, композитор представляет в конечном счете как грубое насилие над их душами, приводящее к трагической развязке.

¹ A. M. Whittal. Benjamin Britten. — The Music Review, Vol. 23, No 4 (Nov. 1962), p. 314.

² David Ewen. The Complete Book of 20-th century Music. New York, Prentice-Hall, 1963, p. 46.

³ Hans Keller. Britten and Mozart. — Music & Letters, Vol. XXIX, No 1, p. 24.

Бриттен не стремится возбуждать сочувствие к людям, чьи души извращены, изуродованы условиями, к «жертвам общества», которые научились существовать среди равнодушия, лжи и злобы и отвечают насилием на насилие; Катерина Измайлова — героиня оперы Шостаковича — не могла бы стать его героиней. Вот что затрудняет сближение с тенденциями критического реализма, столь могущественными в прошлом и в наше время, что мешало уверенно говорить о социально-обличительном пафосе у Бриттена.

Для него не существует и высокого для реалистов понятия «народ». В его операх на сцене фигурируют рыбаки, матросы, крестьяне, жители маленьких городков. Они работают, мечтают, поют свои песни или пляшут, молятся или травят чужака. Это всегда толпа, думающая и чувствующая одинаково, и в том и в другом ограниченная своей сюжетной функцией. Мы не найдем у него тех, особенно характерных для русской оперы, «моментов переключения смысла», как их определял Б. Асафьев, когда хоровая сцена, обусловленная реальными бытовыми обстоятельствами, внезапно начинает восприниматься как выражение идеи народа, когда голос толпы становится голосом истории.

Это не просто изъян техники оперного композитора. Это выражение определенного взгляда на мир. Ни в обществе в целом, ни в какой-либо из его частей Бриттен не видит опоры для своего этического идеала, для своей концепции гуманизма. Потому-то он изображает общество без пристрастия художника, ощущающего себя его членом. Поэтому, обличая пороки, болезни общества, Бриттен не питает надежд на исцеление, на исправление нравов.

Да и о каком обществе, о какой эпохе может идти в данном случае речь? Бриттен словно намеренно разбрасывает свои сюжеты на пространстве двух с половиной тысячелетий. Можно было бы, конечно, утверждать, что все это лишь исторический маскарад, которым современный композитор пользуется, чтобы разоблачать современное общество, освещать современные социальные проблемы. Думается, однако, что такая постановка вопроса была бы привычной натяжкой.

Коварство и сластолюбие, жертвой которых становится Лукреция, существовали не только во времена рабовладельческого Рима, а лицемерие и ханжество, осмеянные в «Альберте Херринге», характерны не только для провинциального городка 1900 года. Сюжеты «Питера Граймса» и «Билли Бада» формально датированы концом XVIII — началом XIX веков, однако они могли быть и более старыми и более новыми. Время действия «Поворота винта» вообще не указано: странно было бы прикреплять к какой-либо определенной эпохе или социальной прослойке зло, причиняемое духовной слепотой.

Сюжеты, конфликты, воплощаемые Бриттеном, развиваются вне времени (или в условные эпохи), потому что они актуальны во все времена, в том числе и в наше время. Точно так же внеисторичен и внесоциален (или условно историчен и условно социален) герой,

который стоит в центре его трагедийных повествований, аккумулирует в себе нравственный идеал и гуманистическое чувство композитора.

Те, кто возбуждает в нем сострадание, не обязательно наделены добродетельными поступками, привлекательными чертами характера. Такова, пожалуй, одна Лукреция; Граймс мрачен и неуживчив, Майлз и Флора скрытны и строптивы. Херринг глуповат и беспутен, Билли скор на кулачную расправу. Однако эти черты, предосудительные в глазах «здравомыслящего» общества, Бриттена не отталкивают. Напротив, самая «неуживчивость» его героев, вернее то, что лежит в ее основе, делает их выразителями авторской позиции.

Это люди, неспособные к моральному компромиссу — не из принципа, а по складу натуры; чистые душой, не знающие корысти, они не могут и никогда не смогли бы приспособиться к обману, непониманию, лицемерной морали — к тем предрассудкам и условностям, которые должен разделять человек, желающий чувствовать себя полноправным членом общезжития. Герои Бриттена — не эгоисты; своекорыстный интерес им незнаком. Они не желают зла другим людям, не стремятся вмешиваться в чужие судьбы и хотели бы лишь одного — жить своей жизнью. Они упорны и порой безрассудны, отстаивая это инстинктивное стремление. Общество посягает на их внутреннюю свободу, и они, подобно Антигоне, отвечают ему «нет», потому что не могут сказать «да» даже в том случае, если это означает их гибель. Они и гибнут безропотно, не сопротивляясь, как Граймс, который по «доброму совету» земляка садится в лодку, чтобы перевернуть ее в открытом море. Они не пытаются и бороться со злом, вероятно потому, что борьба, даже справедливая, это тоже насилие, а значит — зло. Вот что понимается под невинностью и поруганием невинности у Бриттена.

Казалось бы, картины жизни, воссоздаваемые им, безнадежно пессимистичны. А между тем его музыка производит возвышающее, очищающее действие: ощущение катарсиса, забытое во многих трагических повествованиях современного искусства, наполняет ее светом надежды. В чем же композитор видит выход? Скажем об этом его собственными словами из «Поругания Лукреции», вложенными в уста «хора» как заведомый анахронизм. Оплакивая смерть Лукреции, сетуя на мир, в котором невинность обречена, Коллатин вопрошает: «Неужели это все? И нет надежды?» «Хор» отвечает, заключая оперу: «В рождении Христа, который через пять веков явится в муках, — наша надежда».

Такое мирозерцание, непонятное, чуждое людям, воспитанным в духе атеизма, коллективности, революционных преобразований, имеет на Западе глубокие корни и в долгой истории религиозного сознания и в фактах современной действительности: кровавая бессмыслица первой мировой войны, бесчеловечность тоталитарных режимов, политический цинизм руководителей, слепота и легковерие народов, готовых под защитой демагогических

лозунгов с энтузиазмом убивать и умирать, пошатнули веру в разум общества, в разумность жизни.

«Теперешнее поколение, — писал Норберт Винер в 1956 году, — выросшее в обстановке кризиса и связанных с ним неурядиц, вряд ли может себе представить, каким страшным потрясением явилась война для моих современников, воспитанных с детства в убеждении, что затянувшееся викторианское благополучие является естественным состоянием человечества... Даже сейчас, сорок лет спустя, нам трудно себе представить, что та длинная цепь катастроф, через которые мы прошли, и есть нормальная человеческая жизнь. Мне кажется, что у каждого из нас время от времени появляется тайная мечта проснуться в одно прекрасное утро и снова вернуться к размеренной спокойной жизни начала столетия».¹

Если такое признание мог сделать ученый, то насколько же острее, мучительнее должно было быть восприятие этой «длинной цепи катастроф», ощущение неправдоподобия, абсурдности, враждебности мира у современных художников! Общеизвестно, какой переворот в умах совершила первая мировая война, какие гигантские перемены она вызвала в искусстве, в литературе, во всех областях духовной жизни человечества. М. Друскин характеризует эту ситуацию фразой из романа Хемингуэя «Прощай, оружие!»: «Весь мир обрушился на тебя — ты должен выстоять».² «Весь мир против человека» — эта общая коллизия по-разному воспринималась разными художниками. Не будем говорить о тех, кто принял сторону этого агрессивного «мира» — воспевал войну, идеи расового превосходства и национальной исключительности, утверждал право сильного и издевался над «моралью слабых». Среди западных интеллигентов таких было немало.

Скажем о лучших. В неравном поединке одни из них чувствовали себя обреченной жертвой: безмерное отчаяние, одиночество, острая боль стали их уделом; музыка Шёнберга пронизана этим чувством. Другие своим искусством бросали дерзкий вызов, утверждали собственную волю, в бушевании стихий находили своеобразную дикую красоту, разговаривали с «железным веком» на железном языке; таковы Хиндемит и, отчасти, Прокофьев. Третьи — и крупнейший среди них Стравинский — нашли свое место в стороне от схватки, отзвуки которой причудливо преломлялись в эстетической призме их мировосприятия, грезившего художественным духом минувших эпох. Четвертые пытались стать «над схваткой»: такое название носит сборник антивоенных статей Ромена Роллана 1914—1915 гг.; они были голосом гуманности, совестью общества, охваченного безумием ненависти и вражды. Их социальным идеалом стала духовная свобода человека. (Мы называем имена лишь как ориентиры; в действительности

сти же нужно говорить не об именах, или стилевых течениях, или даже отдельных произведениях, а об идейных тенденциях, проявившихся у многих и чрезвычайно различным образом.)

«Свободным душам всех наций» посвящен роллановский «Жан Кристоф». «Война расстроила наши ряды. Большая часть интеллигенции отдала свою науку, свое искусство и свой разум на службу правительствам. Мы никого не хотим обвинять. Нам известна слабость индивидуальной души и стихийная мощь больших коллективных течений... Нам не чужды интересы Человечества! Для него мы работаем, но для него, взятого в целом. Для нас не существует народов. Мы знаем лишь Народ — единый всемирный народ... где все люди братья». Эти слова взяты из «Декларации независимости духа», к которой присоединилось несколько сотен интеллигентов во многих странах и среди них — Максим Горький.¹

Протест против всех форм социального насилия, утверждение прав достоинства и совести человека, глубокое убеждение в ценности личности — вот что определило дух творчества Бартока, Берга, Онеггера, явилось стимулом для многих композиторов, поэтов, писателей, чья зрелость наступила в эпоху, начатую первой мировой войной.

Бриттен моложе их на два поколения. Он — современник второй мировой войны, неизмеримо более жестокой, кровавой, чудовищной. И тем не менее в его музыке продолжает жить гуманизм, не запятанный кровью, совесть, сострадание и любовь к человеку. Как его предшественники, он взывает не к обществу, не к народам, а к «свободным душам всех наций». У него меньше идеализма, чем у тех, кто во время первой мировой войны создавал в Лондоне и в Берлине общества помощи бедствующим иностранцам из враждебного лагеря, а после ее окончания искренне верил, что человечество извлечет уроки из своих ошибок. Может быть поэтому общественная мораль стала значить для него несколько меньше, а этические принципы христианства — несколько больше.

По словам одного из авторов, в годы гражданской войны в Испании Бриттен сочувствовал коммунистам, во время же Второй мировой войны стал пацифистом.² Не на словах — на деле: в 1942 году он был освобожден от военной службы как «conscientious objector»; так называются люди, отказывающиеся от призыва в армию по религиозно-этическим убеждениям. Едва ли можно объяснить случайностью и то, что, посетив в первую послевоенную осень Германию, собственными глазами увидев опустошения, оставленные войной, композитор запечатлел свою скорбь и мысль о смерти в цикле Священных сонетов Джона Донна, английского поэта-священника начала XVII века.

¹ Норберт Винер. Я — математик. М., «Наука», 1964, стр. 18—19.
² М. Друскин. Пути развития современной зарубежной музыки, в Сб. «Вопросы современной музыки», Л., Музгиз, 1963, стр. 168.

¹ Ромен Роллан. Собрание сочинений. т. XVIII, Л., 1935, стр. 255—256.

² Эйр Хейвуд в книге: Benjamin Britten. A commentary on his works, London, 1952.

Общность отношения к трудным нравственным вопросам, связанным с человеком, обществом и войной, привела Бриттена к Оуэну. Эта встреча дала миру произведение, которое, говоря о самом главном — жизни и смерти человека, прямо взывает к совести каждого, жестокая прямота его искупается любовью и состраданием.

Нравственный идеал этого произведения — общий идеал обоих его создателей — несет на себе отчетливые черты христианского мировоззрения. О религиозном квиетизме в современном западном искусстве писалось у нас много и подробно. Едва ли необходимо специально останавливаться на этом, в общем ясном, вопросе по поводу отдельного произведения.

Важнее увидеть в нем не то, что разделяет аудиторию, а то, что объединяет ее. Оно говорит само за себя, потрясая несомненностью жестокой правды, силой любви и сострадания к человеку, верой в его высокое предназначение и жадой добра, — чувствами, скрепляющими братство людей, священными для каждого. Общечеловеческий пафос этих чувств делает Военный реквием Бриттена скорбным двойником Девятой симфонии Бетховена, открывает секрет беспримерно скорого, полного и всеобщего признания, которое он встречает повсюду в мире. Таков плод жизненного подвига молодого поэта, погибшего полвека назад, и творческого подвига композитора, сумевшего с редкой силой проникновения и глубинной мысли осуществить второе рождение его поэзии в своей музыке, — подвиг не только художника, но прежде всего человека.

5

В творчестве Бриттена этический идеал весьма явственно преобладает над эстетическими установками, содержание духовного опыта над музыкальными склонностями и вкусами. Второе формируется первым. Этот талантливый, плодотворно работающий композитор менее всего ограничен рамками цеховых «музыкантских» интересов. Он мог бы перефразировать парадоксальные слова Оуэна: «Меня не интересует музыка».

Под таким углом зрения можно правильно понять, в частности, характеристику, неизменно сопутствующую имени Бриттена. О его эклектизме часто упоминают западные критики и исследователи. «Его обвиняли в эклектизме. Несправедливый упрек!» — пишет А. Таурагис.¹ Упрек, разумеется, несправедливый: слово испорчено односторонним употреблением, получило негативный оценочный смысл. И все же Бриттен, в сущности, композитор эклектического типа.

Эта характеристика его не задевает. Объясняя перемены своей композиторской манеры, он сам сравнивает себя с «пчелой, пере-

¹ А. Таурагис. Выдающийся мастер современности. — «Советская музыка», 1963, № 12, стр. 114.

летающей с цветка на цветок», и добавляет: «Я не вижу причины замыкать себя в границах чисто личного языка. Я пишу в манере, которая лучше всего соответствует воплощаемым словам, теме или драматической ситуации».¹ Под этой ясной декларацией мог бы подписаться и бездарный эклектик-эпигон. Однако у Бриттена разнообразие композиторских манер, обилие источников влияния не ведут к обезличиванию. Он не комбинирует заимствованные слова как робкий ученик, а с уверенностью и свободой художника-творца, сознающего себя наследником всех завоеваний искусства, отбирает и пересоздает необходимые элементы, отмечая их общей печатью своей индивидуальности, ставя на службу собственной мысли.

Келлер приводит замечание Альфреда Эйнштейна из книги о Моцарте, вышедшей в Лондоне в 1946 году, об «изумительной способности Моцарта к имитации, ассимиляции и разработке всего, что привлекает его», и отмечает то же свойство в творчестве Бриттена. Многие параллели между Бриттеном и Моцартом, проводимые Келлером, кажутся поверхностными, малоубедительными, но отмеченная выше заслуживает внимания.

Композитор, который с универсальной полнотой переработал опыт предшественников, отразил и обобщил разнообразнейшие художественные и стилистические тенденции своей эпохи, дав повод подразделять свою эволюцию на 24 периода, и сам считал себя мастером «всех стилей композиции», такой композитор по праву может быть назван эклектиком. Моцарт не был исключением. Широта музыкального кругозора, отсутствие самолюбивой ревности к «своей» манере выражения характерны для музыкального мышления доромантических эпох. Среди музыкантов существовала традиция обмениваться темами сочинений; ей охотно следовал Гайдн. Баховская музыка рождалась порой из импровизаций на темы других композиторов. Художники не стремились проявить себя как исключительные личности, хотя величайшие из них были таковыми в творчестве. Бриттен — один из немногих композиторов нашего времени, которые не стремятся демонстрировать свое «я», но неизменно остаются самими собой, высказываясь наиболее естественным для себя способом, без оглядки на художественные условности и предрассудки.

Понятие «эклектизм» с предосудительным оттенком появилось в XIX веке вместе с возникновением и развитием индивидуальных стилей, все более дифференцировавшихся и обособлявшихся, вместе с распространением «авторского права» на мелодический материал и прочие музыкальные выразительные средства. К этой тенденции Бриттен относится без симпатии. «Если бы я родился в 1813 году, а не в 1913, я был бы романтиком и прежде всего стремился бы выразить в музыке свою личность. Однако, — продолжает он, — личное у романтиков стало столь интенсивным,

¹ Hans Keller. Britten and Mozart, цит. ст., p. 26.

словно мы собираемся достигнуть точки, у которой композитор был бы единственным человеком, способным понимать свою музыку».¹

С позиций фетишизации чистоты личного стиля порицались как эклектики Малер и Чайковский. В условиях романтического века широта их творческого и стилистического кругозора была не общим, а частным случаем. Ее обусловили острота нравственной проблематики, оттеснившей на второй план критерии собственно эстетического порядка, и историческое положение завершителей большого периода в истории музыки.

Эклектизм Бриттена по своей природе и значению сродни их эклектизму. Дело не только в его преклонении перед Малером, но и в значении этической проблематики, раздвинувшей творческие горизонты обоих композиторов.

В статье под характерным названием «Необходимость эклектизма» Генри Рейнор называет в числе великих эклектиков Малера, Стравинского и Бриттена. «Я полагаю, — пишет он, — невозможно определить «оригинальность» через какую-либо степень обособления: это качество неуловимо для определений, хотя из всех качеств наиболее очевидно. Я немедленно обнаруживаю его в музыке Стравинского и Бриттена, например, выбирающих и использующих ту технику и тот язык, которые им необходимы, как и тот род сочинения, которое делает их необходимыми».²

Оба упомянутых композитора отражают в своем творчестве огромный объем художественных традиций и влияний — в вертикальном разрезе — вглубь веков — и в горизонтальном — по панораме современной музыкальной жизни. Различие же между ними в том (помимо прочих, весьма существенных), что горизонт Стравинского разворачивается по преимуществу во времени, от произведения к произведению, Бриттен же демонстрирует свой творческий кругозор в одновременности, в каждом из многих своих сочинений.

Замысел Военного реквиема обусловил наибольшую стилистическую многогранность этой партитуры. Ее хорошо охарактеризовал Житомирский: «В «Военном реквиеме» синтетичность стиля проявляется с большой полнотой. «Классичность» форм и жанров, масштабность и логическая отточенность всей композиции соединяются с разработкой образных деталей, с натуральной картинностью. Тематизм произведения и его оркестровка поражают театральной рельефностью. Композитор смело объединяет различные жанры и стилистические «пласты» — старинную псалмодию и солдатскую песню, музыку в характере баховских остинато и интимнейший речитатив, восходящий к образцам импрессионизма».³

¹ Hans Keller, цит. ст., pp. 17, 27.

² Henry Raunor. The Necessity of Eclecticism. — The Music Review, Vol. 20, No 3—4 (Aug.—Nov. 1959), p. 287.

³ Д. Житомирский. «Военный реквием» Бриттена. — «Советская музыка», 1965, № 5, стр. 119.

Действительно, в этом сочинении Бриттен демонстрирует поистине безграничные возможности стилистического синтеза. Строгая ритуальная латынь примиряется с экспрессионистски напряженной современной поэзией. Традиции Пёрселла, которого Бриттен считает своим прямым учителем в разработке английской музыкальной декламации и использовании старинных форм, григорианский хорал, культовые антифоны и псалмодийная речитация сочетаются с отточенным политональным письмом («Трубы пели») и «пуччинизмами» в мелодике (напевные фразы дуэтов в параллельных октавах или терциях в солдатской песне, притче об Аврааме и Исааке и др.). Чистота и скупость полифонических построений, характерные для образцов добаховской поры, оттеняются изысканно красочной театральной изобразительностью оркестровой звукописи.

Типично английские аккордовые фанфары в *Dies irae*, несомненно связанные с музыкальной традицией дворцового церемониала елизаветинских времен, переплетаются с характерно французскими, прозрачно светлыми, парящими звучаниями детского и женского хора в *Requiem aeternam* и *Offertorium*, напоминающими эпизоды Рождественской оратории Онеггера, Маленьких литургий Мессиана; а ритмически энергичная линейная полифония оркестровых разделов в ряде случаев говорит о сближении со специфически немецким инструментальным стилем Хиндемита.

Лапидарная диатоника хоровых разделов *Dies irae*, переключки чистых трезвучий в *Hosanna* перемежаются разделами, в которых эллиптические последования надолго выключают ощущение тональной опоры. В *Recordare*, в детском хоре *Dies irae* использована система модальных тетракордов, а юбилейные сопрано в *Sanctus* и начальный хор мальчиков представляют собой серийные 11-е и 12-тоновые образования, трактуемые, однако, не серийно, а тематически. (Хор мальчиков к тому же гармонизован параллельными трезвучиями и секстаккордами.)

5 Quick crotchets $\text{♩} = 162$ (Allegro) 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Boys I Te de cet hum.nus, hym.nus, De.us in Si.on...

Boys II Te de.cet hym.nus, hum.nus, De.us in Si.on...

(♩=108) brilliant SANCTUS

Sopr.solo San ctus,

San ctus.

Музыкальное мышление автора Военного реквиема в основе своей тонально, но тоникой здесь служит тритон *fis-c*; эта «неустойчивая тоника» звучит на протяжении всей I части — в хоро-вых фразах, мелодии детского хора, колоколах, сопровождении «военного» эпизода, заключительном хорале, затем в начале Sanctus, в Agnus Dei и т. д.

Эту особенность отмечает Уитол в статье «Тональная неустойчивость в Военном реквиеме Бриттена». Он пишет: «Давно уже было замечено, что употребление тональных средств у Бриттена тесно связано с его обостренным восприятием современного состояния общества. Военный реквием во многих планах и в наиболее сильной форме выражает это отношение, и потому можно было ожидать, что бриттеновское чувство пронизывающей все неустойчивости отразится на стиле этого сочинения так же ясно, как его ненависть к страданию и чаяние мира. Здесь тональность постоянно разрушается, гармонические разрешения надолго оттягиваются, а редкие моменты ясного диатонизма служат скорее выражению ужаса и горя, нежели покоя».¹

Еще более четко Уитол формулирует свою мысль в другой, уже цитированной статье, где говорится о «связи тональности с образом смерти у Бриттена», как о «трагическом чуде единения в страдании».

Этой мысли предшествует ряд утверждений. Юбилейная статья отнюдь не юбилейна по смыслу и тону. Автор судит о Бриттене и его музыке с пониманием, любовью, но без всякой идеализации. Воздавая должное триумфам композитора, он предостерегает от «сверхэнтузиазма». «Привлекательность музыки Бриттена в ее прямоте. Но мы уже миновали этап, на котором можно было верить, что пока столь изобретательный композитор в состоянии открывать новые красоты в старых рамках мажоро-минорной системы, все обстоит благополучно не только в Англии, но и во всем мире. Бриттен стал объектом поклонения того рода, которое обязывает его, как земного св. Петра, спустя чetyреста лет с пользой употреблять старые ключи. ... Я уверен в глубокой ошибочности мнения, что музыка Бриттена говорит о благополучии. В действительности он романтик и, в сущности, традиционный композитор, ведущий арьергардные бои без большой надежды на то, что старые законы смогут действовать впредь за пределами его, вероятно ограниченной, сферы влияния».

После уже приводившихся мыслей об «одержимости смертью» Уитол напоминает слова Бриттена о творчестве Дебюсси в 1915 году: «Он увидел свой долг в том, чтобы создавать красоту, поскольку столь многое вокруг было разрушено, — и продолжает: Красота для Бриттена — это реальность настоящего, выраженная собственными словами — мысль о гибели, переданная в отмира-

ющих выражениях. Весьма возможно, что он — последний композитор, пишущий тонально без банальности и следов фальшивого оптимизма». В будущем творчестве Бриттена Уитол видит две возможности — дальнейшее «углубление ностальгической просветленности, как у Малера», или «стилистическая революция, как у Стравинского».

Мы привели эти продуманные, энергичные суждения отнюдь не как окончательный, не подлежащий пересмотру диагноз. Они показывают, что среди соотечественников Бриттена, свидетелей его триумфов, музыкантов, далеких от авангардизма, существует трезвое понимание трудностей избранного им пути.

С этой точкой зрения можно спорить, но подтвердить или опровергнуть ее может только время. Никто не знает, насколько исчерпаны ресурсы пути, представленного Бриттеном. Но о том, что эти ресурсы еще достаточно богаты, красноречиво говорит музыка Военного реквиема — обнадеживающее свидетельство духовной жизни, голос совести, нравственного чувства, услышанный во многих странах.

Декабрь 1965.

¹ A. M. Whittal. Tonal Instability in Britten's War Requiem.—The Music Review, Vol. 23, No 3 (Aug. 1963), p. 201.

ЭРИК САТИ¹
(17/IV 1866—1/VII 1925)

И сегодня не утихли споры о месте и значении Эрика Сати и его творчества в развитии французской музыки XX века. Одни видят в нем дерзкого новатора, неоднократно предвещавшего смену направлений во французском музыкальном искусстве, другие — многострадального и претенциозного чудака, скандальную известность которому принесли лишь случай и капризы моды, диктуемой падкими до сенсации снобами от музыки. Можно по-разному относиться к творческому наследию Сати, но бесспорен сам факт предвосхищения в его творческих экспериментах отдельных стилистических «открытий», впоследствии закрепленных за признанными новаторами французской музыки, бесспорно и его влияние на несколько поколений французской молодежи.

Трудно найти композитора, творческая «ориентация» которого так многократно и кардинально менялась бы, как мы это наблюдаем у Сати. Многие французские исследователи не без основания считают Сати одним из зачинателей импрессионистского музыкального письма до Дебюсси, ярким противником академизма и школярской рутинности. В годы безудержного увлечения вагнеризмом в артистических кругах Парижа и подчас чисто внешнего подражания Вагнеру, Эрик Сати одним из первых поднял бунт против Вагнера, в защиту национального своеобразия французской музыки.

В годы наиболее яркого цветения импрессионистической образности и красочности в музыке, Сати восстал против пассивной созерцательности и расплывчатости музыкальных «мимолетностей», противопоставив им угловатую и примитивную четкость формы, нарочитую банальность мелодики, обнаженную простоту гомофонно-гармонического, а затем линейного письма.

¹ Статья выполнена по плану кафедры истории музыки ЛОЛГК.

Таким образом, сыграв известную роль в формировании импрессионизма, он первый отвернулся от него, поддерживая против «дебюссистов» новое поколение молодых композиторов, из числа которых, не без его содействия, особо выделилась группа «Шестерки». Своими советами, поддержкой, дерзкими экспериментами в музыкальном театре (балет «Парад»; камерная оратория «Сократ», которую автор назвал симфонической драмой) Сати определил направление, помог оформиться смутным новаторским поискам «Шестерки». Но не успела «Шестерка» утвердиться в своих позициях, как Сати еще раз «переменил направление», собрав вокруг себя в последние годы жизни группу совсем тогда юных музыкантов (Франсис Жакоб, Анри Клик-Плейель, Роже Дезормьер; к ним присоединился и Анри Соге), которые, в честь своего покровителя, престарелого, но неутомимого изыскателя новых путей, выступили под названием Аркейльской школы.¹

«Сати — самый изменчивый человек на свете, — определяет его Ландорми. — Кто знает, сколько раз он менял свои эстетические и моральные позиции! Он — самая любопытная личность из всех, кого мне приходилось встретить в жизни!»²

О дезориентирующей изменчивости, загадочной противоречивости Сати — мыслителя и музыканта говорит не только Ландорми. Сати-человек тоже казался сотканным из противоречий. Своими неожиданными выходками, злым сарказмом и простодушием, безудержной запальчивостью в спорах и трогательной застенчивостью, порывистой непосредственностью и коварной скрытностью, мелочным злопамятством и великодушием, озлобленностью и добротой он ставил в тупик многих своих современников. Казалось, ему доставляло огромное удовольствие вселять растерянность в окружающих парадоксальной непоследовательностью суждений и неожиданностью поступков. Но при этом ему были неизменно свойственны своя, особая принципиальность, бескорыстно чистое отношение к искусству, умение без всякого тщеславия или зависти искренне восторгаться чужим талантом и неустанная, великодушная, самозабвенная любовь к молодежи.

Среди своих современников Сати — странная, неподдающаяся классификации фигура, с изломами, чудачествами, необъяснимыми на первый взгляд пристрастиями и забавными крайностями во всем — во вкусах, идеях, склонностях и особенно формах их проявления. Мистик и иронист, одержимый фантаст и пронизательный наблюдатель, чувствительный, легко ранимый добряк и беспощадно злой насмешник, в полемике грубый до непристойности хулиган и по-гофмановски причудливый музыкальный публицист. Неутомимый искатель и разведчик нового, он тем не менее не создал ни одного художественно полноценного, общепризнанного, «этапного» произведения. Быть может, вся парадоксальность его

¹ Аркейль — южная промышленная окраина Парижа, где жил с 1898 года Сати.

² P. Landormy. «La Musique française après Debussy». P., 1943, p. 54.

жизни и творчества были лишь следствием основного «парадокса» его натуры — вопиющего несоответствия между дерзкими измышлениями его беспокойного ума, порождавшего новаторские замыслы, и ограниченностью творческого дарования, — что приводило к неполноценности, однобокости, беспомощности, мизерности, а то и карикатурности реализаций этих замыслов, по сути своей подчас интересных, перспективных и всегда удивительно злободневных. Если предположить, что в глубине души Сати сохранял к своим сочинениям ту же беспощадную критичность, что и к чужим, то можно ли представить себе большую скрытую драму, чем та, которую каждодневно переживал Сати при виде неполноценности творческого результата своих намерений!...

Как музыкант Сати многие годы оставался в полной неизвестности и до конца жизни прозябал в жалкой должности аккомпаниатора певцов и певичек кафе-концертов (сначала в «Chat Noir», затем в «Auberge du Clou»), что едва обеспечивало ему хлеб насущный. Когда же, наконец, его произведения привлекли общественное внимание, — они стали достоянием шумной, даже скандальной известности, превратившись в мишень для уничтожающих насмешек благонамеренной критики и широкой публики. Долгое время лишь немногие из современников Сати были способны оценить если не реализацию, то саму направленность его исканий; но в числе их — Дебюсси, Равель, Кёклен, Руссель, Стравинский.

Творческий путь Сати — путь неудачника, не нашедшего полного признания ни у современников, ни у потомков. Неудачник же он потому, что хотел всегда неизмеримо больше, чем мог. Повидимому, в этом кроется и причина почти полной неизвестности Сати за пределами Франции. Сати был одиноким зачинателем того, что почти рядом, чуть позже, а иногда и вслед за ним развивали, утверждали, закрепляли другие более крупные дарования. Поэтому заметить и оценить Сати — «неутомимого и отважного разведчика нового», — как назвал его Кёклен, могли только те, кто непосредственно с ним общался, а его наследие, стоившее ему стольких мучений, едва ли можно рассматривать иначе, чем как собрание исторических курьезов. Но курьезы эти оказывались теми зернами, которые, попав на более благоприятную почву большого таланта, давали пышные плоды в творчестве более даровитых композиторов. В этом, думается, причина внезапных крутых «поворотов» в творческой эволюции Сати, его шутовских парадоксов, под которыми скрывается горечь разочарования, и той ущемленности и болезненной обидчивости, что проскальзывают подчас в его суждениях о произведениях более удачливых собратьев.

Эрик-Альфред-Лесли Сати родился 17 мая 1866 года в Нормандии, в Онфлере. Отец его — портовый маклер — принадлежал к старому нормандскому крестьянскому роду, мать, выросшая в Лондоне, по национальности была шотландка.

Биографы Сати любят подчеркивать, что в его характере сочетались хитреца и упрямство нормандца с шотландской склонностью к юмору и неистовому фантазированию. Эрик Сати и его брат Конрад в раннем детстве потеряли мать, воспитывал их дядя, брат отца. Двенадцатилетний Сати вернулся к отцу и переехал с его новой семьей в Париж. Рано проявившееся, но незамеченное близкими (среди них не было музыкантов) влечение Эрика к музыке получило активную поддержку мачехи-пианистки. Эрик начинает, довольно беспорядочно, брать частные уроки у разных учителей; первым из них еще в Онфлере был органист Вино, бывший ученик школы Нидермейера. Особо следует отметить занятия Сати уже в Париже с выдающимся органистом и композитором Гильманом. В 1879 году Сати поступает в Парижскую Консерваторию, посещение которой, однако, мало его увлекает. После кратковременного пребывания в классах фортепиано (Декомб и Матиас), сольфеджио (Лавиньяк) и гармонии (Тоду), Сати, никем не замеченный, покинул в 1884 г. стены Консерватории, так и не усвоив школьных основ традиционной композиторской техники. Матиас, престарелый профессор фортепиано, у которого учился Сати, обратил внимание на необычность его склонностей и посоветовал заняться композицией вне Консерватории.

Оставив Консерваторию, Сати работает церковным органистом, беспорядочно сочиняет и с жадным интересом следит за новинками музыкального Парижа. Он проходит сквозь пламенное увлечение Вагнером, но, попав 18 мая 1887 г. в Комическую оперу на премьеру оперы Шабрие «Король поневоле», приходит в восторг и видит в ней «освободительницу от германского тирана».

В 1886 году Сати поступил на должность второго пианиста в прославленный эстрадный театр «Chat Noir» и с того времени долгие годы зарабатывал себе на жизнь утомительным трудом аккомпаниатора. Он гармонизовал популярные песенки, оформляя репертуар эстрадных певцов и певиц, сам сочинял многочисленные песни с танцевальными ритмами, отвечая вкусам потребителей и исполнителей подобного развлекательного жанра. Так например, он написал серию «Вальсов с пением» для Полетт Дарти, известной дивы кафе-концертов, выступлениям которой аккомпанировал. Сати был также аккомпаниатором выдающегося эстрадного певца сатирика-юмориста Венсана Испа, песенки на тексты своего сочинения и фантастические конференции которого были полны острых политических намеков.¹

Сати начинает творческий путь в 1885 году с фортепианных песен — мало примечательных «Вальса-балета» и «Фантазии-вальса», опубликованных в 1887 году сразу под опусом 62

¹ Венсан Испа (Нусра, 1865—1938) опубликовал в 1885 г. том своих разнохарактерных стихов, а позднее сборник своих наиболее удачных сатирических конференсов.

(в порядке мистификации). В том же 1887 г., за семь лет до Сарабанды Дебюсси, он сочиняет три Сарабанды. В них он фиксирует новые элементы гармонического языка, применяя параллельные последования неприготовленных и неразрешенных нонаккордов, сцепленных параллельными квинтами, в чем также предвосхищает Дебюсси.

1-я (As-dur) и 2-я (dis-moll) Сарабанды выдержаны в аккордовой фактуре с типичной для этого медленного и задумчивого танца метроритмической группировкой.



3-я Сарабанда (Des-dur) более разнообразна по фактуре; в ней аккордовые вертикали чередуются с ниспадающими волнами арфообразных гармонических фигураций. По своему рисунку и колориту она предвосхищает излюбленные приемы ажурного фортепианного письма Форе так называемого «зрелого периода».

В том же 1887 году Сати написал три Гимнопедии (№ 1 в Ре мажоре, № 2 в До мажоре и № 3 в ля миноре), необычностью своего гармонического языка и колорита вызвавшие восхищение Дебюсси, а затем и Равеля. Две из них Дебюсси позднее переложил для оркестра. Гимнопедиями в древней Греции назывались юношеские спортивные упражнения под музыку. Пьесы Сати в 3-дольном размере выдержаны в непрерывном однообразном ямбическом ритме и почему-то в медленном темпе; они гармонизованы преимущественно септаккордами, носят меланхолично-элегический характер и больше похожи на ленивый вальс-бостон, чем на музыку спортивных упражнений.

Все французские исследователи дружно отмечают сходство (думается, скорее чисто внешнее) Гимнопедий Сати с «Диалогом Красавицы и Чудовища» из сюиты Равеля «Матушка Гусыня» (1908). Коллер прямо называет пьесу Равеля 4-й Гимнопедией, забывая добавить, что она отличается несравненно большим богатством гармонических красок, органичностью мелодического развития и той свободой и завершенностью в развертывании формы, которых нигде не удавалось достигнуть Сати.

В 1887—90 гг. Сати пишет Три Гносьены (Trois Gnossiennes), о которых А. Корто высказывает предположение, что их название производное от Кносс (Gnosse — Sposse) — города на острове Крит и означает «Три кносски», — т. е. три портрета обитательниц Кносса (раскопки на Крите, начавшиеся еще в 70-х гг., привлекали в то время всеобщее внимание). Корто видит в этом предвос-

хищение «Дельфийских танцовщиц» Дебюсси. Любитель мистификаций, Сати, по-видимому, не считал нужным уточнять суть своего названия. Гносьены, написанные в григорианских и экзотических ладах, гармонизованы трезвучиями. Экзотические лады — результат впечатлений выставки 1889 года, где демонстрировались инструменты и музыка колониальных народов. Примечательно, что эта музыка оставила также значительный след в сознании Дебюсси, а позднее — Равеля, Кёклена и Русселя, проявивших особый интерес к экзотическим ладам.

Уже в этих пьесах Сати помещает причудливые предписания исполнителям вроде «старательно поразмышляйте», «запаситесь пронигательностью», «откройте голову», и демонстративно пренебрегает общепринятыми правилами музыкального письма. Он пишет без ключевых знаков и указания метра и без тактовых черт, что в дальнейшем делает для себя своеобразным правилом. Метрическая организация этой музыки, однако, настолько проста, что, благодаря размеренному басу, она легко укладывается в обычную 4-дольность.

В годы 1886—1895 Сати переживает кратковременное, но глубокое увлечение средневековой мистикой, что нашло свое первое выражение в фортепианных пьесах «Стрельчатые своды» (Ogives) и «Готические танцы» (1893) в григорианских ладах и с мелодикой псалмодийного характера. Около 1891 г. Сати сближается с Жозефом Пеладаном и вступает в организованную Пеладаном религиозную секту («халдейское братство») «Роза и крест», культивировавшую смесь христианской мистики, чувственных экстазов и языческого сенсуализма. Пеладан считал себя главой этой секты и ее первосвященником и поэтому называл себя «сар». Для обрядов «Розы и креста» Сати пишет в 1891—1892 гг. «Перезвоны Розы и креста» для медных и арфы, и музыку к пьесе Пеладана «Сын звезд», имевшей подзаголовок — «халдейская вагнерия». В ней Сати применяет шестизвучные аккорды, состоящие из кварт, намного опережая, таким образом, квартные созвучия Скрябина, Шёнберга и Мийо.



Вскоре, однако, Сати порвал с Пеладаном, жреческие претензии и нетерпимый религиозный догматизм которого наскучили саркастическому и независимому уму Сати. Но мистические тяготения его еще сказались в «христианском» балете «Uspud» для одного персонажа в сопровождении «духовностей» («spiritualités»)

и в «Прелюдии к Героическим вратам неба»¹ — «эзотерической драме» Жюль Буа (1894), а также в «Мессе для бедняков» (1895) для хора и органа. И эти пьесы отмечены григорианской ладностью, монотонной псалмодичностью мелодии, ритмической и гармонической статичностью.

На короткое время Сати овладевает идея самому возглавить особую религиозную секту — «Всемирную церковь искусства Иисуса-Предводителя» (L'Eglise Métropolitaine d'Art de Jésus Conducteur), в которую он мечтает вовлечь «1.600.000 новообращенных черных труженников, 8 миллионов других, затем 40.000 третьих и так далее»...²

На правах первосвященника этой «церкви искусства» Сати изрекает в печати торжественные отлучения и гневные проклятия в адрес своих противников, «виновных в грехе эстетического и морального разложения нашей эпохи». В число таких грешников попадают издатели и редакторы журналов «Mercure de France» и «L'Oeuvre», а также весьма популярный музыкально-театральный критик Готье-Виллар, в те годы ярый вагнерист, под псевдонимом Вилли писавший очень хлесткие статьи, в которых неоднократно доставалось и Сати. На публикацию своих «отлучений» и неистовую полемику с эстетическими противниками Сати, едва сводивший концы с концами, без сожаления, в короткий срок расстратил маленькое, неожиданно полученное им наследство. Сати добивался права на независимое положение не только для себя, но и для других молодых музыкантов, имевших дерзость восставать против признанных в официальном мире музыки авторитетов. Для этого Сати попытался пойти на приступ главного бастиона традиционализма — он вступает в неравную борьбу с Академией Изящных Искусств.

Еще в 1892 году Сати сам выставил свою кандидатуру в Академию, считая себя не менее достойным попасть в число бессмертных, чем те, кто уже там находился. На его представление просто не обратили внимания. После того, как в 1893 г. отклонили без рассмотрения его второе поползновение туда попасть, в 1896 году — третье, он обратился к Сен-Сансу — члену и секретарю Академии — с открытым письмом протеста, опубликованном в журнале «Ménestrel».

... Пусть смиренно унижаются те из моих конкурентов, которым вы нанесли такое оскорбление. Я убежден в своем праве быть осужденным уже потому, что я существую; вы можете поставить мне в упрек лишь то, что вы меня не знаете, хотя бы также хорошо, как я вас знаю. Пусть я далек вам, но вы не должны меня игнорировать, напротив, вы должны приблизиться ко мне. Осудив меня на расстоянии и вынеся решение, вы совершили большой грех

¹ Прелюдию эту Ролан Манюэль оркестровал в 1912 г., когда она и была исполнена в концертах Музыкального Общества Независимых под управлением Энгельбрехта.

² L'œp. «Eric Satie — le bon maitre d'Arcueil». «L'Humanité», 13. VI. 1966, № 6757.

и заслуживаете мук ада. Ваша aberrация объяснима лишь вашим пристрастием к идеям Века и вашим неведением истинного Бога, что и является прямой причиной упадочности вашей эстетики.

Я Вас прощаю во Христе и обнимаю Вас по милосердию божию.

Эрик Сати,
6 улица Корто¹

Удивительны контрасты в интеллектуальных исканиях Сати! Этот мистик 90-х гг. довольно скоро излечивается от религиозных потусторонних пламенений, перейдя на позиции скептика и материалиста.

В 1891 году в кабачке «Auberge du Clou», облюбованном артистической средой Парижа, куда Сати перешел из «Chat Noir», он познакомился с Дебюсси. Здесь было заложено начало их долгой, глубокой, горячей, но и бурной дружбы, основанной на взаимном уважении и живой заинтересованности творчеством друг друга при тщательно скрываемом, но несомненном понимании всей несоизмеримости их дарований. «С первого взгляда меня потянуло к нему. Мне хотелось быть с ним, постоянно видеть его, жить рядом с ним. В течение тридцати лет я имел счастье удовлетворять это желание»,² — пишет Сати о Дебюсси. Луи Лалуа очень проницательно вскрывает суть глубокой и довольно своеобразной привязанности Сати к Дебюсси: «Дружба яростная и в то же время нерасторжимая связывала его с Дебюсси, она была похожа на ту привязанность-ненависть, которая часто существует между близкими родственниками, обостряясь от постоянного столкновения непримиримо различных недостатков, не уничтожающих, однако, симпатии, порожденной родственной близостью натур. Они походили на двух братьев, силой жизненных обстоятельств оказавшихся в очень разных условиях, — один стал богат, а другой — беден; первый настроен благожелательно, но горд своим превосходством и способен дать это почувствовать, второй — прячет свою уязвленность под маской насмешника и, чтобы развлечь хозяина, платит за гостеприимство балагурством, скрывая боль унижения. Всегда настроже, хотя и любящие друг друга, они одновременно музыкальные братья и соперники...»³ Таким «богатым братом» был Дебюсси, силою своего гения обращавший в музыкальные сокровища все, к чему он прикасался; его редким дарованием восторгался Сати, в глубине души, вероятно, мучительно ему завидуя. В первые годы их знакомства Дебюсси еще во власти чар «Тристана», а Сати уже преодолел вагнеризм и осторожно предостерегает будущего «Клода Французского»: «Верьте мне, довольно Вагнера! Это, может быть, и хорошо, но это не наше! Не нужно, чтобы оркестр «гримасничал», когда персонаж появляется на сцене. Разве деревья на декорациях гримасничают? Нужно научиться делать «музыкальные

¹ Цит. по: J. Combarieu et R. Dumesnil. Histoire de la musique. Paris, 1958, vol. IV, p. 208.

² P. Collaer. La Musique moderne. Paris-Bruxelles, 1955, p. 144.

³ L. Lalo y. La Musique retrouvée, P., 1928, p. 257—258.

декорации», создавать «музыкальный климат» (среду), в котором персонажи будут двигаться и говорить. Никаких куплетов, никаких лейтмотивов, — нужно создавать особую атмосферу, как у Пюви де Шаванна!»¹

Таким образом, Сати раньше Дебюсси понял необходимость для французского композитора уйти от соблазнов вагнеризма; опираясь на символистскую поэзию, он искал новых способов решения музыкальной драмы. Еще в 1891 году Сати носился с мыслью написать «новую оперу» по пьесе Метерлинка «Принцесса Малеин», правда, так и не приступив к реализации этого замысла. Своими планами он поделился с Дебюсси. Однако новую антивагнерианскую музыкальную драму создал не Сати, а Дебюсси в «Пеллеасе», хотя мысль обратиться к утонченному и загадочному психологизму Метерлинка в сознание будущего творца «Пеллеаса», быть может, заронил Сати. Позднее это послужило для Сати основанием в публичных выступлениях и печати неоднократно прозрачно намекать на то, что именно он указал Дебюсси путь к музыкальному импрессионизму, и что Дебюсси у него заимствовал идею обращения к драмам Метерлинка.

Даже много лет спустя, уже в послевоенные годы, в лекциях по вопросам современной музыки, которые Сати читал в Сорбонне и в которых давал подчас весьма субъективное и неожиданное освещение как музыкальным сочинениям, так и некоторым их создателям, Сати дал также свое толкование возникновению музыкального импрессионизма. И тут он не преминул высказать в адрес Дебюсси как правильные, так и весьма спорные соображения, вызвавшие бурю негодования. «Эстетика Дебюсси, — говорил Сати, — во многих его произведениях связана с символизмом; она импрессионистична, если взять его творчество в целом. Прошу меня извинить, но не я ли тому причиной? Так говорят. И вот почему. Когда я встретился с ним на заре нашей дружбы, он весь был пропитан Мусоргским и очень настойчиво искал новый, свой путь, который не так-то легко было найти. В этом вопросе я его намного опередил, так как Премии Рима и других городов не отягчали моего продвижения; я не нес на себе или на своей спине подобное бремя, в этом я сродни Адаму (из Рая) — который тоже никогда не получал премий, — наверное, по лености.

В то время я писал «Сына звезд» на текст Жозефена Пелладана и я объяснял Дебюсси необходимость для каждого француза освободиться от воздействия Вагнера, которое не отвечает нашим естественным склонностям. При этом я ему разъяснял, что я несколько не антивагнерианец, но мы должны иметь свою музыку, — по возможности, без примеси немецкой тушеной капусты. Почему бы нам

¹ Пюви де Шаванн (1824—1898) — выдающийся французский художник, воскрешавший на своих полотнах и фресках тематику и манеру письма раннего итальянского Возрождения, сочетая четкость рисунка с воздушной тонкостью просветленного колорита. Цит. по Landormy, стр. 56—57.

не воспользоваться средствами выразительности, которые выявили Клод Моне, Сезанн, Тулуз-Лотрек и другие? Почему не найти равнозначные средства в музыке? Нет ничего проще. Ведь это всего лишь средства выражения! — Именно в этом крылось начало нового. Кто способен был служить Дебюсси примером? Открыть ему находки? Указать ему, где искать? Делать ему полезные замечания? Кто?

Не хочу отвечать на этот вопрос. Теперь меня это больше не интересует.»¹

Эти и подобные им утверждения, несколько обидные для Дебюсси, неизменно относившегося ко всем выходкам Сати на редкость терпеливо, вызывали ожесточенные споры между сторонниками и противниками Дебюсси и Сати, как при жизни Дебюсси, так и после его смерти.

«Недостаточно заимствовать сюжет у Метерлинка, нужно было еще и написать музыку «Пеллеаса», — справедливо замечает Ландорми, и даже Жан Кокто, верный друг и паладин Сати, в своей статье, посвященной вопросу о праве Сати на приоритет в обращении к драмам Метерлинка, принужден прийти к вполне обоснованному выводу, что «шедевр, как и любое открытие, принадлежит тому, кто его создал». По-видимому, в глубине души Сати это тоже понимал, так как еще в 1896 году, услышав фрагменты из «Пеллеаса» в исполнении Дебюсси, он написал своему брату Конраду: «... В этой области больше уже ничего не сделаешь, нужно срочно искать что-то другое, иначе — пропадешь». Вероятно, он убедился, что Дебюсси в «Пеллеасе» со всей свойственной его необыкновенному дарованию полнотой и законченностью осуществляла то, о чем Сати мог только смутно мечтать.

И Сати снова мучительно «ищет», стараясь теперь уйти как можно дальше от того пути, который избрал Дебюсси. Альбер Руссель так разъясняет причины резкой смены творческих позиций Сати: «Не решил ли он искать свой путь в диаметрально противоположном направлении потому, что увидел, как другой реализовал в искусстве, то, что он сам лишь предчувствовал? Или быть может, он уже тогда отдавал себе отчет в том, что следование примеру Дебюсси и погоня за все более усложняющимися гармоническими комплексами у его подражателей неизбежно приведут лишь к бесплодному топтанию на месте».²

Но вернемся к творчеству Сати. В эти же годы он отрешается от средневековой мистики при помощи изрядной дозы скепсиса, нигилистической иронии и сарказма. Карикатура и пародия становятся его творческим оружием, направленным прежде всего против импрессионизма, быть может, для того, чтобы крепче устоять перед его соблазнами... Сати призывает к изучению французской

¹ J. Combarieu et R. Dumesnil, vol. IV, p. 209.

² Там же, p. 215.

музыки XVII—XVIII вв. с ее сжатыми формами, ясностью, гибкостью, мелодической простотой. Он постепенно приближается к периоду, который французские исследователи называют периодом «мистификаций и эксцентричности» (1897—1915). В годы сближения с Дебюсси Сати выступал одновременно и против школьной рутины, мертвого традиционализма, и против чуждого французскому духу вагнеризма. Теперь же он ополчается против образности музыки, против избытка красочности, против изысканной детализации письма, против все усложняющихся гармонических комплексов импрессионизма. Спасение он видит в нарочитой примитивности музыкального языка и сжатости формы, в которых все отчетливее проступает главенство мелодии над гармонией. Появляются новые фортепианные пьесы с неожиданными юмористическими названиями и ироническими ремарками исполнителю, в которых легко заметить явные выпады в адрес Дебюсси и дебюссистов. Таковы «Холодные пьесы» (*Pièces froides*, 1897) — цикл, состоящий из двух сцепленных вместе сюит по три пьесы в каждой: «Три арии, от которых все сбегут» (*Airs à faire fuir*) и «Три танца навыворот» (*Danses de travers*). В «Ариях» первая и третья совершенно одинаковы по мелодическому контуру, но различны по ритму и тональностям. В «Танцах навыворот» крайние две пьесы выдержаны в одинаковых метроритмических формулах. В них нет даже намека на развитие материала. Музыка строится на непрерывном повторении одной и той же метроритмической ячейки, изредка подвеченной диссонансом.

В 1899 г. Сати написал маленькую сюиту из трех пьес для фортепиано «Джек в стойле» (*Jack in the box*) — так называется популярная в Англии детская игрушка «с сюрпризом» — в ней из коробочки выскакивает жокей на лошади. В этих пьесах проявляется неожиданное предвосхищение грядущего проникновения во французскую музыку влияния английского мюзик-холла, которому позднее отдаст дань также Дебюсси («Кукольный кек-уок», «Генерал Лавинь — эксцентрик», «Менестрели»). Сюиту Сати пронизывает ритм матросской жиги, превращенный в топчущее *ostinato*, подобно будущим джазовым ритмам — *ostinato*, вызывавшим восторг и подражание у поколения 20-х годов. Сюита эта была опубликована лишь посмертно: в 1926 году ее оркестровал Мийо для Дягилева.

Тогда же, рядом с ультрасовременным «Джеком», Сати сочинил музыку к спектаклю марионеток «Женевьева Брабантская» (он назвал ее «кукольная опера») на сюжет трогательной средневековой легенды о печальной судьбе герцогини Брабантской, злодейски оклеветанной завистниками ее красоты и счастья, обреченной на гибель в диком лесу и чудесно спасенной. В этой музыке нет ни шаржа, ни буффонады, она отмечена простодушной выразительностью; в ней как и в «Стрельчатых сводах» и «Готических Танцах» отразилось увлечение Сати искусством средневековья, над

чем добродушно подшучивал Дебюсси.¹ Музыка эта была также опубликована посмертно.

Как-то, в 1903 году, знакомясь с одной из пьес Сати, Дебюсси упрекнул его в недостаточно четкой форме. Сати принес ему через некоторое время «Три пьесы в форме груши с чем-то вроде Начала, Продолжением того же самого и Добавлением, за которым следует Заключение» (для фортепиано в 4 руки). Таким образом, этих пьес в действительности не три, а семь, как справедливо отмечает А. Корто. Все они очень миниатюрны и четки по внутренней структуре. Первая — «нечто вроде Начала» — с мелодией лениво-ориентального характера на аккордовом монотонно-синкопированном, покачивающемся фоне. Вторая — «Продолжение» — более ритмически четкая и живая. Третья — является собственно первой пьесой «в форме груши», ей присущ «оттенок шубертовской меланхолии», как считает Корто; четвертая, наиболее развернутая — очень оживленная, с напористой ритмикой — трехчастна, с медленным трио мечтательно-романсового характера. Пятая — она же Третья пьеса — имеет довольно «бурное» вступление, за которым следует чередование разных ритмов, напоминающих современные танцы. Шестая — «Дополнение» — носит более мелодический характер. Седьмая — «Заключение» — с нежно умиротворенной концовкой, к которой приводит постепенное торможение и затухание мерно покачивающейся двухдольности, напоминающей начальную пьесу. Юмористичность названия этих пьес² мало сказывается на характере музыки. По своему содержанию и стилю они приближаются к обычной для того времени технически несложной сюите для домашнего музицирования. Все они гомофонно-гармонического склада, упрощенной фактуры, отличаются друг от друга не столько характером, сколько различной метроритмической группировкой, единообразной для каждой из пьес. Они написаны очень простым музыкальным языком, примитивны по структуре и гармоническому письму, лишь изредка оживляемому неожиданными «кляксами» диссонансных сочетаний. За исключением последней, все остальные мало контрастны и бледны по выразительности. Кажется, будто Сати ставит своей задачей не вызывать их музыкой в слушателя особо ярких эмоций; он лишь комбинирует звучание непривычных, «двусмысленных» ладофункциональных последований или забавляется сцеплением разных, а то и упорным повторением одинаковых, простых метроритмических ячеек. Пожалуй, единственная их отличительная черта — сменяющие друг друга контрасты моторики при неизменном отчетливом главенстве мелодического начала верхнего голоса. Этот небольшой цикл представляет собой переходную ступень, как бы подготовительную стадию

¹ Дебюсси подарил Сати свои «Поэмы Бодлера» со следующей надписью: «Эрику Сати, средневековому и нежному музыканту, заблудившемуся в нашем веке на радость его доброму другу Клоду Дебюсси».

² «Trois morceaux en forme de poire»; poire — груша, в просторечьи означает также — глупец, простафиля, обман, рассчитанный на простаков.

к новому этапу. К 1905 году Сати сочиняет все меньше и меньше и наконец на несколько лет умолкает. На полях одной из своих тетрадок он написал: «Если мне претит сказать во всеуслышание то, что я думаю про себя, то лишь потому, что у меня недостаточно громкий голос».¹ Не есть ли это — горькое, но трезвое признание ограниченности своего дарования!..

Все эти годы Сати живет особенно трудно. Еще в 1898 году он переселяется в Аркейл — южный промышленный пригород Парижа, населенный рабочей беднотой. «По всему видно, — горько шутит Сати, — что именно здесь находится таинственная обитель Госпожи Нищеты». Здесь Сати проживет до самой смерти, замкнуто, порой отчаянно и скрытно от всех борясь с нуждой. Он делит время между Аркейлем и Монмартром, где продолжает работать тапером в ночных увеселительных заведениях.

В это время он мучительно ищет путей к новому стилю. Сати хочет перевооружиться, восполнить недостатки и пробелы своей композиторской техники, и неожиданно для всех, в 39 лет (в 1905 году) поступает на три года в Schola Cantorum постигать тайны контрапункта у преподающего там Русселя. Одновременно он изучает под руководством д'Энди григорианский хорал. Руссель отмечает в своих воспоминаниях необычайное прилежание Сати и тщательное выполнение им всех учебных заданий. «Сати владел ремеслом, — пишет Руссель, — его опубликованные сочинения свидетельствовали, что ему нечему учиться. Я не видел тех преимуществ, которые ему могли дать теоретическое и школьное обучение. Тем не менее, он упорствовал. Это был очень покорный и очень исполнительный ученик. Он аккуратно представлял мне задания, выполненные каллиграфически, в них ноты были выписаны красными чернилами. Они были на редкость музыкальны».²

Одолов контрапунктическую технику, Сати применяет ее к свободно линейному письму. В последующих фортепианных пьесах проявляются черты его нового стиля — обнаженный, упрощенный, сведенный в большинстве случаев к двухголосию линейнизм, часто с применением биладовости или битональности, что можно заметить уже в «Прелюде в виде коврика» и Пассакалье 1906 года. Этот новый стиль, сложился в 1908—1915 годы, являющиеся вершиной «периода пародий и мистификаций»; он определяется окончательно в двух фортепианных сюитах в 4 руки — «Неприятных очерках» (Aperçus désagréables) и «В лошадиной одежде» (En habit de cheval).

Сюита «Неприятные очерки» (1908—1912) состоит из Пасторали, Хорала и Фуги, в музыке которых нет ничего юмористического или пародийного, за исключением отдельных предписаний исполнителю в роде «Улыбнитесь» — при появлении темы в Фуге.

«В лошадиной одежде» была задумана сначала как оркестровая сюита, но в 1911 году оформилась как сюита для фортепиано в 4

¹ P. Collaer, p. 144.

² Там же, p. 146.

руки. Под «лошадиной одеждой» Сати подразумевает упряжь и оглобли, ограничивающие и стесняющие движения лошади; Корто предполагает, что, может быть, Сати считал такими «музыкальными оглоблями» правила контрапункта. Однако, несмотря на название, в музыке этой сюиты нет ничего смешного. Она состоит из двух хоралов и двух фуг — «Молитвенной» (Choral — Fugue liturgique) и «Бумажной» (Autre Choral — Fugue de Papier). Хоралы очень суровы, в Молитвенной фуге сосредоточенно и неторопливо развивается григорианская тема, а Бумажная фуга оживленна, изычна, причудлива. Обе эти сюиты Равель и Виньес исполняли в 1911 году в концертах Музыкального Общества Независимых. Сюиты эти дают исследователям основание утверждать, что, в противовес торжествующему в то время импрессионистскому письму, Сати показывает в них обращение к некоему неоклассицизму, но выражается-то он в мелких и малосодержательных формах, напоминающих ученические работы.

После этих пьес Сати создает ряд сюит для ф-п. гораздо более изобретательных и непринужденных по письму; в них он развлекается, дразнит, издевается, пародируя изысканную образность названий и претенциозность ремарок исполнителю, которыми злоупотребляли в то время композиторы импрессионистского направления. Сати довольно прозрачно подтрунивает не только над «дебюссистами», но и над самим Дебюсси, только что опубликовавшим I тетрадь своих Прелюдий. Таковы «Три подлинные дряблые прелюдии (для собаки)» — «Trois véritables préludes flasques (pour un chien)» Сати, появившиеся в печати в 1912 году. Первую редакцию 3-х прелюдий издатель отказался печатать, опасаясь скандала. «Дряблые» — явная издевка над импровизационной расплывчатостью формы, культивируемой импрессионистами, хотя эти прелюдии Сати отличаются подчеркнутой четкостью структуры и простотой письма. Под «собакой» Сати подразумевает представителя озлобленного племени критиков, которому он «как кость собаке» бросает свое посвящение, чтобы отвлечь его внимание. Прелюдии называются: 1-я — «Строгое внушение» (Sévère reprimande) — вроде токкаты; 2-я — «Один в доме» (Seul à la maison) — двухголосная инвенция, и 3-я — «Играют» (On joue) — оживленное движение типа бурре. Характер этих маленьких фортепианных миниатюр, живых и образных, вполне соответствует их названиям, письмо их на первый взгляд простое, сводящееся подчас к самому незамысловатому двухголосию, таит в себе немало тонких, даже изысканных неожиданных ладофункциональных наслоений.

3

ПРЕЛЮДИЯ № 2 — «ОДИН В ДОМЕ»

Substantialis

В последующих довольно многочисленных фортепианных пьесах 1913 г. не только названия и ремарки, но и сама музыка смешна и юмористична, хотя в них пародирование и карикатура превращаются в самоцель, а смысл и адрес пародии не всегда понятны и убедительны. Так например, в трех «Автоматических надписях» (*Descriptions automatiques*), слово «надпись» имеет второй смысл — «описание». «На корабле», «На фонаре», «На военной каске» (*Sur un bateau, Sur une lanterne, Sur un casque*) гротескно использованы всем известные мотивчики модных в то время песен и бытующие танцевальные ритмы, издевка над которыми усугубляется множеством неожиданных, подчас нелепых своим несоответствием музыке пояснений и предписаний.

Еще более юмористичны «Три засушенных эмбриона» (*Embryons desséchés*). Они носят изощренные названия, заимствованные из зоологии беспозвоночных, мелких, но прожорливых обитателей морского дна: «Голотурия» (иглокожий моллюск), «Эдриофтальма» и «Пододфтальма» (разновидности ракообразных). По-видимому, в названиях и содержании этих пьес кроется злая издевка над милой сердцу музыкального обывателя творческой продукцией малоодаренных, но воинственных эпигонов давно иссохших романтических традиций, гнездящихся «на дне» музыкального академизма.

В музыкальную ткань каждой из пьес вплетены популярные мелодии: в «Голотурии» — модной песенки «Утес мой в Сен-Мало»; в «Пододфтальме» — мотив из оперетты Э. Одрана «Маскотта» (1880). А в меланхолической «Эдриофтальме» есть ремарка: «Здесь использована знаменитая мазурка Шуберта», которая при ближайшем рассмотрении оказывается темой Трио траурного марша из сонаты *b-moll* Шопена! Что это — насмешка над невежеством так называемого «рядового любителя музыки» или над музыкой Шопена? Трудно понять, почему Сати потребовалось рядом с авторами навязших в ушах опереточных и эстрадных мелодий сделать мишенью для своих острот имени Шуберта и Шопена. Может быть, чтобы поиздеваться над всеядностью обывателя от музыки, который способен поставить рядом «Маскотту» и «Траурный марш» Шопена? Во всяком случае, острота получилась двусмысленная, не к чести Сати и совсем не смешная. Насмешливость исполнительских ремарок граничит здесь часто с шутовством, например, — «исполняя, откройте голову», «играйте, как соловей, у которого болят зубы» и т. д. Чрезмерное количество и однообразная нелепость таких ремарок в конце концов приедаются и утомляют, чего никак не скажешь о всегда тонких, образных, возбуждающих воображение исполнителя ремарках Дебюсси, которые столь старательно высмеивает Сати.

Такое же недоумение вызывает отбор тем для пародий, используемых Сати в цикле «Наброски и надоедливые приставания деревенного толстячка» (*Croquis et Agaceries d'un gros bonhomme en bois*), состоящем из трех пьес: «Турецкая Тиролбелла» (*Tyrolienne turque*), «Тощий танец» (во вкусе этих господ), (*Danse maigre, à la manière de ces Messieurs*) и «Испаньяна» (*Espagnana*). В них

Сати изощряет свое остроумие над «Турецким маршем» Моцарта и «Испанией» Шабрие.

В цикле «Понятия в их разных смыслах» (*Chapitres tournés en tous sens*), также написанном в 1913 году, Сати развлекается злыми музыкальными каламбурами, гротескно используя в эксцентричных по названию миниатюрах излюбленные в парижских мелкобуржуазных кругах мелодии: в 1-й пьесе под названием «Та, что слишком много говорит» (*Celle qui parle trop*), и супруг, который скончался от истощения» Сати использует, непрерывно его повторяя, мотив романса «Молю тебя, Роза, не говори ни слова...» из широко популярной с 1856 года комической оперы «Вилларские драгуны» Э. Майяра; во второй — «Переносчик больших камней» (*Le porteur de grosses pierres*) — пародийным трансформациям подвергаются темы куплетов из оперетты «Рип» (1882) Планкетта, которые начинаются вполне уместными словами — «Все это лишь пустяк, лишь миг, лишь дуновенье...» А в 3-й пьесе цикла — «Жалоба заключенных»¹ (*Les Regrets des Enfermés*) — объектом для гротескных превращений оказывается напев французской народной песни «Мы больше в рошу не пойдем» (*Nous n'irons plus au bois*), к которому неоднократно обращались в своих произведениях Форе и Дебюсси.

Наконец, в цикле «Старые цехины и старые кирасы» (*Vieux sequins, vieilles cuirasses*) Сати предлагает исполнителю и слушателю решать музыкальные ребусы, — найти реминисценции популярных мелодий: в 1-й пьесе «У торговца золотом» (Венеция XIII века) — куплеты Мефистофеля из оперы Гуно «Фауст»; во второй — «Танец воинов в латах (греческий период)» — модную песню «А видел ты его фуражку», которая причудливо переплетается с мотивами военных сигналов; а в третьей — «Поражение кимвров»² (кошмарное видение) — напев короля Дагобера и песню «Мальбрук в поход собрался».

№ 1 — «У ТОРГОВЦА ЗОЛОТОМ»

¹ Сати поясняет, что имеет в виду двух легендарных заключенных — Иону, согласно библейскому сказанию попавшему в чрево кита, и кавалера де Латуа (1725—1805) — французского авантюриста, вызвавшего немилость маркизы Помпадур, всецельной фаворитки Людовика XV, и по ее приказу заточенного сначала в Бастилию, а затем в Шарантонскую тюрьму, где он провел в общей сложности 35 лет.

² Кимвры — варварские племена, которые вместе с тевтонскими племенами вторглись в Галлию во II веке до н. э. В 101 г. до н. э. они были побеждены и рассеяны войсками римского полководца Мариа.

В этих пьесах, написанных, как обычно у Сати, без ключевых знаков и тактовых черт, между нотными строчками в стиле кино-сценария разбросаны пояснения того, что изображается в музыке. Кроме того, заключительной пьесе — «Поражение кимвров» (*La Défaite des Cimbres*) — предпослан развернутый эпиграф, мотивирующий содержание пьесы.

Эпиграф этот, характерный для стиля Сати, заслуживает цитирования:

«Маленький мальчик спит в своей маленькой кроватке. Его очень старенький дедушка ежедневно читает ему нечто вроде странного маленького курса Всеобщей истории, содержание которого дедушка черпает из своих смутных воспоминаний.

Часто он рассказывает внуку о славном короле Дагобере, господине герцоге Мальбруке и великом римском генерале Марии.

Во сне маленький мальчик видит этих героев сражающимися с кимврами, в памятный день битвы при Монс-ан-Пюэле (1304).»¹

В своих ремарках к музыкальному тексту Сати завершает битву римлян с кимврами появлением Вилларских Драгун,² а над последними аккордами пьесы пишет — «Коронование Карла X».³ Все это — остроумная и злая пародия на воскресшее в реакционно-монархических кругах и проявлявшееся во французской литературе, опере и оратории увлечение античной и средневековой героической тематикой, которой придавался воинствующе-националистический оттенок. А заодно это и беспощадная насмешка над невежеством благонамеренной буржуазной интеллигенции.

Октябрем 1913 года помечены также 3 серии фортепианных детских пьес для начинающих (*Menus propos enfantins, enfantillages pittoresques* и *Peccadilles importunes*), малозначительных для творчества Сати и ничем не обогативших детский репертуар.

Некоторые новые черты появляются в цикле «Давно прошедшие и недавние часы» (*Heures séculaires et instantanées*, а может быть, надо перевести «Вековые и мгновенные часы»). Он состоит из 3-х пьес «Ядовитые препятствия» (*Obstacles venimeux*), «Утренние сумерки — в полдень» (*Crepusule matinal — du midi*) и «Гранитные безумия» (*Affolements granitiques*). В названиях, музыкальном тексте и особенно ремарках Сати продолжает насмешничать и пародировать уже не только Дебюсси, но и начавшуюся тогда в литературе моду на экзотику тропической Африки. В ней о черной расе неизменно повествуется как о низшей, призванной лишь служить белым завоевателям.

¹ Сати коварно путает хронологию и исторические события: в 1304 году в битве при Монс-ан-Пюэль побеждены были совсем не кимвры Марием, а фламандцы французским королем Филиппом Красивым.

² «Вилларские Драгуны» (1856) — комическая опера Э. Майяра, в начале XX века пользовавшаяся успехом у любителей музыки из кругов городского мещанства Франции.

³ Как известно, коронавание французского короля Карла X состоялось в 1825 году.

«Ядовитым препятствиям» Сати предпосылает следующее полное непереводимых каламбуров пояснение:

«Эта обширная часть света населена лишь одним человеком: негром... Он скучает до такой степени, что можно умереть от смеха... Тень тысячелетних деревьев показывает 9 часов 17 минут. Жабы перекликаются, громко называя друг друга по имени. Чтобы лучше мыслить, негр держит свой мозжечок в правой руке, растопырив пальцы. Издали его можно принять за выдающегося ученого физиолога. Четыре безымянных змеи держат его в плену, вцепившись в полы его униформы, которую деформировали сообща печаль и одиночество.

На берегу у самой реки старое мангровое дерево медленно полагает свои отвратительные грязные корни... Наступил отнюдь не благоприятствующий любовникам час.»¹

Предписания исполнителям здесь не менее причудливы и юмористичны: «в голове» (т. е. «в уме», как при обучении счету!); «краешком глаза и схватывая заранее»; «без кровопускания»; «забывая о своем присутствии» и т. д.

Тропическая тематика, по-видимому, чем-то особо привлекала Сати в это время, так как в том же 1913 году он сочинил еще один уже более пространный шарж на нее — «комедию в одном акте г-на Эрика Сати с музыкой того же господина» под названием «Ловушка медузы» (*Le piège de Méduse*), поставленную только в 1921 году. Семь пьес для фортепиано из этой «музыкальной комедии» были опубликованы среди посмертных сочинений Сати. Они составляют нечто вроде сюиты, которую танцует обезьяна. За исключением двух танцев № 3 и № 5, все остальные имеют точные определения: № 1 и № 7 — Кадриль, № 2 — Вальс, № 4 — Мазурка, № 6 — Полька, вполне соответствующие характеру и ритму музыки, записанной, однако, без тактовых черт и указания метра в ключе. Каждый танец завершается отчетливым кадансом, за которым следует коротенькая связка — переход к последующему номеру, чем таким образом достигается непрерывность. Между нотным текстом рассыпаны ремарки — предписания исполнителю в сочетании с пояснениями о характере и смысле танца обезьяны. Например, в № 1 — Кадрили:

5 «ЛОВУШКА МЕДУЗЫ», № 1 — КАДРИЛЬ

Quadrille Le singe danse, avec gentillesse, cette figure (обезьяна мило танцует) Fin



Mettez vous dans l'ombre (оставяйтесь в тени).

¹ P. Collaer, p. 147.

Il devient fou, ou en a l'air (обезьяна скондит с ума, или делает вид)

Ne sortez pas de votre ombre
Soyez convenable, s'il vous plaît:
un singe vous regarde.
(Не выступайте из тени,
будьте приличны, пожалуйста:
обезьяна на вас смотрит).

La danse peut se terminer ici
(Танец может кончатся здесь).

В № 3 сказано: «обезьяна танцует, чтобы освежиться», а исполнителю рекомендуется играть «с удовольствием и без робости».

В № 6 — Польке — исполнителю: «танцуйте внутренне», а на музыке перехода в № 7 разъяряется: «обезьяна ударяет себя по ляжкам» и дальше — «Почесывается картофелиной».

«ЛОВУШКА МЕДУЗЫ» — № 6, ПОЛЬКА

Le singe se tape sur les cuisses
(Обезьяна хлопает себя по ляжкам)

pp leger

Il se gratte avec une pomme de terre
(Она почесывается картофелиной)

Финальный № 7 — Кадриль — предписывается играть, «горланя изо всех сил, не правда ли?»

В музыке шаржированы черты той банальности, которой отличалось сопровождение подобных модных псевдоэкзотичных балетных номеров, принадлежавшее перу заурядных парижских композиторов «легкого жанра», популярных у парижского обывателя.

Примечательно, что и у Мийо в балете «Сотворение мира», построенном на подлинных негритянских напевах, слышанных им в Бразилии, сценарное пояснение Блэза Сендрара также написано в юмористических тонах мнимого простодушия, и среди прочих обитателей тропического леса почетное место в нем наряду с людьми отводится обезьянам!

Совсем иными чертами отмечен цикл «Спорт и Развлечения» (Sports et Divertissements), появившийся в начале 1914 года в виде музыкального альбома с 20 иллюстрациями Шарля Мартена. Цикл состоит из 20 крошечных миниатюр, каждая из коих, по справедливому замечанию Корто, не превышала бы десятка тактов, если бы Сати применил в своей записи тактовую черту. Тут замысел Сати не ограничивается карикатурой.

В кратком предисловии Сати предлагает исполнителю «перелистать этот Альбом приветливым и улыбчивым пальцем, потому что он всего лишь плод фантазии».

В соответствии с названием Сати изображает в музыке в первую очередь разные виды движения, изобретательно находя для

каждого из них одну обобщающую ритмомелодическую и фактурную ячейку, фиксирующую характерную черту этого движения. Это картинки спорта — «Скачки», «Спорт», «Охота», «Рыбная ловля», «Купание в море», «Теннис», «Гольф», «На яхте», «В санях»; игр, танцев и развлечений на воздухе — «Качели», «Жмурки», «Пикник», «Флирт», «Фейерверк», «Карнавал», «Танго», «Итальянская комедия»; есть и картинки природы — «Водопад», «Лунный свет», среди которых довольно неожиданно появляется «Осьминог», играющий с крабами.

Как в музыке многих миниатюр, так и в пояснениях к ним Сати не обходится без своих излюбленных юмористических выходов и эксцентриков, лишенных, однако, той желчности и злой издевки, которые присущи многим другим его пьесам. Но в некоторых миниатюрах можно угадать и какой-то поэтический подтекст; в них проскальзывает стыдливая лиричность, намекнуть на которую Сати позволяет себе в отдельных ремарках. Например, в «Качелях», где коротенькая, но выразительная мелодия вплетена в мерно покачивающиеся фигурации, Сати помещает следующее пояснение: «Так качается на качелях мое сердце. Оно не боится головокружения. Какие у него крошечные ножки! Захочет ли оно вернуться в мою грудь?». ¹ Или в очень оживленной «Игре в жмурки»; «Ищите, барышня! Тот, кто вас любит, в двух шагах от вас. Как он бледен; его губы дрожат. Вы смеетесь? Обими руками он старается сдержать свое сердце. Но вы, ни о чем не догадываясь, проходите мимо». К сожалению, Сати позволяет себе быть лиричным лишь на очень краткие мгновенья. В большинстве этих пьес-картинок название получает довольно неожиданную звуковую иллюстрацию, — правда, всегда соответствующую какой-то черточке изображаемого. Например, в «Скачках» в быстрый галоп многозначительно вклинивается мотив из «Марсельезы» (совсем как в коде «Фейерверка» Дебюсси!); неожиданно бурно звучит «Лунный свет»; сухо и ритмично постукивают удары мяча в «Теннисе»; оправданно банальны чувствительные романсовые мотивы, перекликающиеся во «Флирте» и т. д.

Изобилуют шуточные каламбуры. Например, ремарка в стремительной скерцозной «Охоте»: «Вы слышите пение кролика? Какой голос! Соловей сидит в своей норе... У соловья плохой голос!» — «На яхте»: «Море расстроилось (разладилось). Только бы оно не разбилось об утес... Тогда никто не сможет его наладить (починить, настроить)».

А «Купание в море» Сати комментирует так: «Подвижно.— Волны.— Как широко море, сударыня. Во всяком случае, оно довольно глубокое.— Не садьте в самую глубину.— Там сыровато.— А вот и добрые старые волны.— Они полны воды.— Вы совсем

¹ Эта стыдливая, чуть грустная лиричность, прикрывающая шуткой искренность чувства, сродни современной французской песне «Качели», исполняемой Ивом Монтаном.

намокли». — В нескольких строчках Сати хочет дать представление не только о морском пейзаже, но и о веселой жанровой сценке на берегу, подшучивая над неопытной купальщицей, которую окатила волна.

Не обошлось и без мистификации: Альбом начинается «Неаппетитным хоралом», посвященным «сморщенным старцам» и «оглуленным», в который автор «вложил все, что знал о скуке», — но звучит хорал вполне благозвучно, серьезно и выразительно. В целом, Альбом относится к числу наиболее впечатляющих и образных произведений Сати. В пестром калейдоскопе этих «моментальных» зарисовок с натуры, при всей обманчивой простоте их письма, немало подлинных звуковых находок, тонких и точно схваченных деталей, фактурного разнообразия. Но формы этих музыкальных афоризмов столь кратки, что оставляют впечатление какой-то нарочитой укороченности, недоразвитости мысли. Поклонники Сати видели в этом заслугу и находили оправдание его лапидарной манере в сравнениях с Японскими миниатюрами (Haïkai) и «Танцами Давидсбюндлеров» Шумана, не желая заметить, что отличительные черты шумановского цикла, — поэтизация и психологизация бытовых форм, — совершенно чужды как замыслам, так и природе дарования Сати, в котором неизменно главенствует наблюдатель — иронист и карикатурист. Но при всей дискуссионности тенденции к излишнему возвеличению Сати-миниатюриста, одно несомненно: неоспоримое воздействие найденных им афористичной манеры письма и краткости форм — на будущие фортепианные и вокальные миниатюры «Шестерки». Отбор изображаемого, круг образов, аспект и стиль музыкального воплощения Сати получает свое продолжение в «Прогулках», «Кокардах» и «Зверинце» Пуленка, симфониях-минутках, «Каталоге цветов» Мийо, «Зверинце» Дюрея, в песнях на тексты Кокто Онеггера и «Песнях-баснях» Вьенера. Мы увидим в них ту же подчеркнутую склонность к отображению обыденного, повседневного, ту же динамичность восприятия, ту же цепкую хватку какой-то одной характерной черты явления, звуковой эквивалент которой найден в одной упрощенной музыкальной формуле, свидетельствующей о нарочитой однозначности восприятия и ту же афористическую краткость форм, в которой нет и намека на развитие музыкального образа.

Еще в 1914 году были написаны «Пять гримас к «Сну в летнюю ночь», выдержанные в стиле самых буффонных «пародий и мистификаций», характерных для данного периода (они были опубликованы посмертно в 1929 году в редакции для фортепиано Мийо). Музыка эта напоминает сопровождение цирковых клоунад; построенная на ритмах галопа, польки, кавалерийского быстрого марша, на удручающе пошлых мотивчиках, причудливо деформированных ладово и функционально сдвинутой гармонизацией, она действительно представляет собой гримасничающую пародию на худшие образцы прикладной эстрадной и цирковой музыки для

«выходов» и «парадов». Не удалось установить, какие обстоятельства вызвали к жизни эти «Гримасы», — было ли это задумано как музыкальный гротеск к пьесе самого Шекспира или сопровождение к пьесе — пародии на Шекспира. Так или иначе, прямо или косвенно, но объектом музыкальных пародий Сати оказался великий английский драматург и созданные им образы. Непонятно, чем мог «провиниться» перед Сати Шекспир, чтобы получить подобное музыкальное «оформление»! Или это нужно понимать как шарж на преломление Шекспира в XIX веке Мендельсоном, а может быть Тома в его действительно весьма «вольной» модернизации «Сна в летнюю ночь» в одноименной давно забытой опере 1850 года? Стоило ли труда воскрешать в музыкальной карикатуре то, что справедливо предано забвению? Отметим, однако, новые приемы терпких, а зачастую и кричащих функциональных и ладовых наложений или «несовпадений» между верхним голосом и его сопровождением: сочетание одноименного мажора и минора, наложение тоники на доминанту или альтерированную субдоминанту, наслоение двух тональностей в секундовом соотношении, гармонизация сдвоенными квартами или квинтами и т. д. Звучит это особенно обостренно благодаря обнаженности фактуры и примитивности мелодического рисунка, часто сводящегося к тонам разложенного аккорда.

7 *Modéré* «ГРИМАСА» № 1

№ 2

№ 5

Все эти приемы найдут себе систематическое и более разнообразное применение несколько лет спустя как в музыке «Шестерки», так и у Стравинского («История Солдата», «Мавра» и др.,

где, кстати, будет иметь место и «остранение» городского фольклора).

1914 год завершают «Три изысканных вальса пресыщенного щеголя» (*3 Valses distinguées d'un précieux dégoûté*), в которых для разнообразия можно найти пародийные намеки на название — *Valses nobles et sentimentales* и на музыкальное письмо Равеля. Но вальсовость в них совсем не окарикатурена; то стремительная, то замедленная, она гибка и текуча; формы здесь более пространны и строятся на мотивном развитии, музыкальный язык в целом лишен эксцентричностей. Вальсы эти предвосхищают Ноктюрны и Мелодии для голоса с фортепиано последних лет.

В 1915 году Сати сочиняет 3 пьесы под названием «Предпоследние мысли» (*Avant — dernières pensées*), они снабжены полушутливыми, полусерьезными посвящениями: «Идиллия» — Клоду Дебюсси, «Утренняя серенада» (*Aubade*) — Полю Дюка и «Размышление» (*Méditation*) — Альберу Русселю. Пьесы эти по своим размерам для Сати довольно пространны. Ремарки в них полны скрытой и явной иронии и ядовитых намеков, которые в музыке, однако, почти не ощущимы. Каждая из пьес строится на подчеркивании и сгущении, правда, без особо гротескного «остранения» одной из характерных черт музыкальной стилистики того композитора, которому она посвящена. В «Идиллии» мелодизированный бас-*ostinato* расцветается короткими разрозненными мотивами в верхнем голосе, причудливо мелькающими в непрерывных модуляциях и создающими с басом скользкие пряные битональные сцепления. В *Aubade* тональная опора перенесена в верхний голос и битональность более подчеркнута. «Размышление», отличающееся суетливой подвижностью, строится на еще более жестких битональных наложениях.

Период этот замыкают 3 очаровательные по тонкости вокальные миниатюры для голоса с фортепиано: «Дафенео» (на стихи Мими Годабской), «Бронзовая статуя» (на стихи Леона-Поля Фарга) и «Шляпник» (*Le Chapelier*, на стихи Рене Шалю), впервые исполненные Жанной Батори 16/V—1916 года в Париже, на камерном концерте в частном доме. Французские исследователи справедливо относят эти романсы к числу наибольших удач Сати, подчеркивая естественность, гибкую выразительность мелодики и акварельную прозрачность и образность фортепианного сопровождения. Примечательно, что в них Сати не боится быть благозвучно-мелодичным и даже подчеркивает прямую связь с традициями французского романсового мелоса XIX века. В «Шляпнике» мы неожиданно слышим цитату из дуэта «О Магали» из оперы «Мирейль» Гуно, как известно, использовавшего в нем подлинный народный провансальский напев. Романсы эти сродни лучшим образцам ранней вокальной лирики «Шестерки» на стихи современных поэтов.

Мы уже касались музыкально-публицистической деятельности Сати, знакомство с которой может дополнить представление о нем

как о музыканте. И эта сфера его деятельности получала весьма противоречивую оценку.

Сати неоднократно выступал в печати со статьями, которым он умел придать весьма необычную форму при неизменно остро-дискуссионном содержании и парадоксальности высказываемых в них мыслей по вопросам современной музыки. По существу, он всегда — застрельщик нового, защитник права на эксперимент, противник самоуспокоенности, всего общепризнанного, или застывшего академизма. Но о чем бы ни писал Сати, во всем неизменно проскальзывают нотки личной обиды за непризнание, сочетающиеся со злыми издевками над идейными противниками. Личная ущемленность, кроющаяся за любыми выражаемыми им суждениями, подсказывает ему несправедливые оценки, заставляет порой разминаться на мелочи, толкает на запальчивые, злые, оскорбительные по форме реплики, вызывавшие бурные протесты. Не все были способны, как великий Дебюсси, снисходительно терпеть или «не замечать» подчас весьма ядовитые булавоочные уколы его намеков. Скандальные последствия некоторых публицистических выступлений Сати затрудняли ему доступ в редакции, осложняли взаимоотношения, заранее настраивали против него всех тех, кого уже задела или могли задеть его желчные выходки. Это заставило Сати, испытывавшего непреодолимую жажду высказываться в печати, при всей его материальной стесненности, нести расходы по изданию своих статей в разного рода спорадических публикациях, в которых с дерзкими новаторскими декларациями выступали также и его друзья-единомышленники.

Мы располагаем очень ограниченным числом образцов публицистического стиля Сати, превратившихся в библиографическую редкость не только у нас, но и во Франции. Тому доказательством тот факт, что во многих работах французских исследователей, посвященных Сати, приводятся одни и те же фрагменты из его статей.

После 1910 года, когда в артистической среде Парижа Сати начал становиться все более заметной фигурой, а отдельные его сочинения, как упоминалось выше, исполнялись в Концертах Музыкального Общества Независимых, среди членов которого у него было немало сторонников (Равель, Виньес, Кёклен и др.), в бюллетене, издававшемся этим Обществом под названием «Музыкальное Обозрение», за 1912—14 года появилось несколько статей Сати. Две из них приводятся целиком ниже.

Первая представляет собой своеобразную юмореску, в которой высмеивается увлечение недавно изобретенными звукозаписывающими и звуковоспроизводящими аппаратами. Вся употребляемая здесь псевдонаучная техническая терминология — плод фантазии Сати. А заодно он сводит в этой статье счеты с обидевшим его музыкальным критиком.

Все вам скажут, что я не музыкант.¹ И это верно.

С начала моей карьеры я сразу же определился как фонограф. Мои работы — чистая фонометрика. Взять например «Сына неба», «Пьесы в форме груши», «В лошадиной одежде» или Сарабанды, каждый поймет, что никакой музыкальной мысли не могло быть и в помине при создании этих сочинений. В них явно главенствует научная мысль.

К тому же, мне доставляет гораздо большее удовольствие измерять звук, чем его слушать. С фонометром в руках я работаю радостно и уверенно.

Что только я не взвешивал и не измерял? Всего Бетховена, всего Верди и др. Это очень любопытно.

Я впервые воспользовался фоноскопом, когда исследовал *си-бемоль* средней величины. Уверю вас, я никогда не видел ничего более отвратительного. Я даже позвал своего слугу, чтобы ему это показать.

На фоновзвешивателе обыкновенный посредственный *фа-диез* достигает 93-х килограммов. Он исходил от одного очень толстого тенора, вес которого я также определил.

Знакомы ли вы с чисткой звуков? Это довольно грязное занятие. Сортировка — более чистое дело; их классификация — очень кропотливая работа и требует хорошего слуха. Здесь мы попадаем в область фонотехники.

Что же касается звуковых взрывов — зачастую неприятных, — то вата, своевременно заложенная в уши, в достаточной мере ослабляет их воздействие. Тут мы находимся уже в области пирфонии.

Чтобы написать мои «Холодные пьесы», я воспользовался калейдоскопом-регистратором. На это потребовалось семь минут. Я позвал своего слугу, чтобы дать ему их прослушать.

Я считаю себя вправе сказать, что фонология выше музыки. Она более разнообразна. Ее полезная отдача и доходность гораздо выше. Я обязан ей своим благосостоянием.

Во всяком случае с помощью мотодинамофона фонометрист, даже при слабой тренировке, может легко записать больше звуков, чем самый ловкий музыкант в равное время и при равном напряжении. Только благодаря этому способу я все и написал.

Итак, будущее принадлежит филофонии.

Э. Сати.²

В 1912 году, после избрания в Академию (на место скончавшегося Массне) Гюстава Шарпантье, автора оперы «Луиза», Сати считал уместным откликнуться на это событие в форме пародийного повествования о своих былых неудачах на этом поприще, попутно прозрачно намекая на недостойные методы избрания в Академию

¹ Сати не без обиды намекает на довольно пренебрежительную характеристику, которую ему дал мимоходом в очерке о Дебюсси О. Сер в своей книге «Современные французские музыканты», не считая нужным посвятить ему отдельную монографию. Она сводится к следующему: «Отметим к тому же, — не придавая, однако, этому слишком большого значения, — еще и имя г-на Эрика Сати, неловкого в технике письма, но тонкого искателя новых звучностей, порой предельных, часто странных, 2-я Сарабанда которого, написанная в 1887 году сильно повлияла на Дебюсси, когда последний писал свою Сарабанду, входящую в число трех пьес, объединенных под общим названием «Pour le piano». Автор «Пеллеаса» к тому же оркестровал две Гимнопедии г-на Эрика Сати». (O. Séré, «Musiciens français d'aujourd'hui», P., 1912, p. 138—139).

² La Revue Musicale de la Société Indépendante musicale, 1912, № 4.

и не слишком высокие художественные заслуги тех, кто этим избранием почтен. Действительно, все упоминаемые им фамилии музыкантов-академиков отнюдь не принадлежат к числу тех, кто прославил французскую музыку. Это композиторы среднего дарования, эпигоны академического направления, хранители ветшающих традиций французского музыкального театра XIX века.

«ВОСПОМИНАНИЯ ПОТЕРЯВШЕГО ПАМЯТЬ»

Три мои кандидатуры (фрагмент).

Более счастливый чем я Гюстав Шарпантье стал членом Института Франции. Да соблаговолит он здесь принять нежные аплодисменты старого друга.

Я был трижды кандидатом в это Собрание Избранных: на освободившееся кресло Эрнеста Гиро; на кресло Шарля Гуно; на кресло Амбруаза Тома. Мне предпочли господ Паладию, Дюбуа и Ленеvé, без должных, впрочем, оснований. И это причинило мне большое огорчение.

Даже не будучи особенно наблюдательным, я заметил, что Бесценные Члены Академии Изыданных Искусств проявили в отношении моей персоны настойчивое предубеждение, граничащее с преднамеренной упорной враждебностью. И это причинило мне большое огорчение.

Во время избрания г-на Паладия мои друзья мне говорили: «Пусть себе: позднее он будет голосовать за вас, Мэтр. Его голос возьмет большой вес». Я не получил ни его голоса, ни его веса. И это причинило мне большое огорчение.

Во время избрания г-на Дюбуа мои друзья мне говорили: «Пусть себе, позднее они оба будут голосовать за вас, Мэтр. Их голоса возьмут большой вес». Я не получил ни их голосов, ни их веса. И это причинило мне большое огорчение.

Я отстранился. Г-н Ленеvé счел хорошим тоном принять кресло, которое предназначалось мне, и не увидел в этом ничего недостойного, и хладнокровно вассел на мое место. И это причинило мне большое огорчение.

Всегда с прискорбием я буду вспоминать о г-не Эмиле Пессаре, моем старом боевом друге. Я многократно убеждался, что он очень плохо за это брался, без всякой ловкости, без малейшей хитрости. Он этого не умеет; и слишком хорошо видно, что он этого не умеет. Бедный, милейший человек! Как ему будет трудно пристроиться, пробраться в лоно, к нему столь немилостивое, к нему столь неблагоприятное, к нему столь негостеприимное! Вот уже двадцать лет я наблюдаю, как он упорствует в этом неблагоприятном, этом нудном, этом печальном занятии; в то время как искушенные хитроумные дружки из Дворца Мазарини¹ с изумлением на него взирают, пораженные его упорной непригодностью и немощным бессилием.

И это причиняет мне большое огорчение.

Эрик Сати²

И Сати, как все музыканты того времени, не избежал воздействия «Петрушки» и «Весны Священной», ошеломивших современников новизной тематики, музыкальных средств и форм ее воплощения. По примеру Стравинского Сати обращается к музыкальному театру, начав с балета, в котором хочет, однако, отстоять свою самостоятельность и добиться «новой простоты». Этим

¹ Французская Академия помещается во дворце, некогда принадлежавшем кардиналу Мазарини.

² La Revue Musicale de la Société Indépendante musicale, 1912, № 11.

балетом был «Парад», поставленный труппой балета Дягилева по сценарию Кокто, в декорациях Пикассо, с хореографией Мясина, впервые на склоне лет принесший Сати, увы, скандальную известность.

Премьера «Парада» состоялась 18 мая 1917 года в Театре Шатле под управлением Эрнеста Ансерме в исполнении труппы Русского балета при участии Лидии Лопуховой, Мясина, Войцеховского, Зверева и др. «Парадом» открывается третий период творчества Сати, и, пожалуй, новый этап в деятельности Русского балета в Париже.

«Парад» — не балет в собственном смысле слова, это скорее мимическая сцена, со включением элементов цирка, эстрадного танца и мюзик-холла.

Возникновение замысла «Парада» относится еще к 1915 году. Жан Кокто — художник, публицист, драматург, поэт и музыкант-любитель, восторгавшийся «Пьесами в форме груши» Сати, предложил композитору план совместного создания балета, который должен был «перевернуть» хореографическое искусство. Сати принял предложение и, получив заказ от Дягилева, взялся за сочинение музыки. Художником пригласили Пикассо, хореографическая сторона была поручена Мясину. При тесном содружестве всех авторов спектакля, главную роль в его осуществлении играл Кокто. Он не только сочинил балетный сценарий, но руководил разработкой сценического оформления, костюмов, типажей действующих лиц и даже устанавливал план и характер танцев; Мясин лишь переводил на язык хореографии стиль движений, подсказанный Кокто.

Кокто был связан с Русским балетом со времени его первого появления в Париже, он был автором некоторых афиш, пояснительных статей к спектаклям и сценария балета «Синий бог», поставленного Фокиным на музыку Рейнальдо Аана. Кокто пользовался большим уважением и доверием Дягилева, с которым был в дружбе.

«Параду» придавали большое значение как отправной точке нового направления в искусстве не только в близкой Русскому балету среде, но и во всех артистических кругах Парижа, объятых жадной новаторских открытий. Так известный поэт Гийом Аполлинер, зачинатель сюрреализма, сам предложил написать пояснительную статью к премьере «Парада» под названием «Парад, или Дух нового», опубликованную в программах Русского балета: «...«Это сценическая поэма, — для нее Эрик Сати написал очень выразительную, ясную и простую музыку, в которой нельзя не заметить присущие самому воздуху Франции чистоту и прозрачность».

Художник-кубист Пикассо и один из самых смелых хореографов Леонид Мясин конкретизировали ее, осуществив впервые то единение живописи и танца, пластики и мимики, которые являются первым признаком рождения самого совершенного искусства...

Это впервые достигнутое новое единение (ибо до сего дня декорации и костюмы с одной стороны, а хореография с другой — соединялись лишь внешними узами) придает «Параду» сюрреалистский характер, в чем я усматриваю отправную точку того нового Духа искусства, который, однажды найдя способ для своего проявления, не замедлит привлечь других избранных, радикально изменить содержание искусства и повлиять на всеобщие нравы, ибо разум требует, чтобы они поднялись хотя бы на высоту научного и промышленного прогресса.

В целом «Парад» изменит образ мыслей многих зрителей. Они будут изумлены, но приятно изумлены и очарованы, они научатся любить грацию новых движений, грацию, о которой они и не подозревали¹... Эта «новая грация» строилась на почти точном воспроизведении танцорами профессиональных движений фокусника, акробата, велосипедистки и т. д.

«Новый Дух», о котором говорит Аполлинер, проявлялся в беспокорных исканиях не только музыкантов, но и близко соприкасавшихся между собой незадолго до того возникших течений в поэзии, живописи, театре, из коих наиболее дерзостно новаторскими считались кубизм, футуризм и сюрреализм. В живописи эти идеи утверждали Пабло Пикассо, Жорж Брак, тяготевшие в это время к кубизму; в литературе Г. Аполлинер и Ж. Кокто. Сати очень естественно примкнул к этому течению, ибо в своей музыке он практически осуществлял те же намерения. В языке, формах, содержании музыки Сати этих лет можно найти черты, соответствующие эстетике кубизма в живописи, футуризма и сюрреализма в литературе.

Коллер справедливо отмечает, что Жан Кокто проявил удивительную проницательность, выбрав себе в сотрудники по реализации замысла «Парада» Сати и Пикассо, и тем самым превратил спектакль «Парада» в своеобразный музыкально-театральный художественный манифест нового искусства.

Кокто определяет «Парад» как *реалистический балет*, «подразумеваемая под этим: более правдивый, чем сама правда». Вот как разъясняет Кокто смысловое содержание происходящего на сцене: «Декорация изображает дома вокруг площади в Париже в воскресный день. Ярмарочный балаган. Три номера из программы мюзик-холла служат парадом. Китайский фокусник, акробаты, маленькая американская танцовщица. Трое зазывал² организуют рекламу, на своем диком языке жестов они сообщают друг другу, что публика принимает вступительный парад артистов за спектакль, и стараются разъяснить ей эту ошибку, — настоящее зрелище будет внутри балагана».

¹ S. Lifar. Histoire du Ballet russe depuis les origines jusqu'à nos jours. Paris, 1950, p. 222.

² Два зазывалы — актеры, третий — негр-кукла, закрепленная на седле грубого чучела лошади, которую приводят в движение два актера.

Но никто из публики туда не входит. После заключительного номера парада обессиленные зазывалы валяются друг на друга. Китаец, акробаты и девочка выходят из пустого балагана. При виде бесплодных усилий зазывал, они тоже пытаются заманить публику в балаган». Далее Кокто пересказывает те пояснения, которые он давал своим соавторам, определяя характер сценических образов, место и значение музыки и декораций в спектакле: «Я представлял себе зазывал жестокими, грубыми, вульгарными, шумными, своим расхваливанием они только вредят артистам и вызывают (так оно и оказалось) в публике враждебность, смех, раздражение своим диким видом и нравом. (Было решено, что зазывалы будут топтать от ярости на паузах музыки, что придаст им особую свирепость.)

Наши молодцы стали походить на злых насекомых, жестокие привычки которых нам показывают в фильмах. Их танец был полон предусмотренных неожиданностей, спотыканий, заминок, падений, которые чередовались упорядоченно, как в фуге. В «Параде» фигурировала и традиционная лошадь из картона и тряпок. Ее приводили в движение два танцора, которые ссорились с зазывалами и толкали их, не переставая галопировать».

Кокто так характеризует актеров «Парада»: «Вопреки представлениям публики эти персонажи больше в кубистской манере, чем зазывалы. Зазывалы — это люди-декорации, портреты Пикассо, которые вдруг задвигались, и сама их структура предписывает их своеобразное хореографическое решение. Что касается четырех актеров, то для них нужно было отобрать целый ряд вполне реальных жестов их ремесла и превратить эти жесты в танец так, чтобы они не потеряли своего правдоподобия, подобно тому, как современный художник, вдохновившись реальными предметами, превращает их в чистую живопись, не теряя при этом из виду их объемы, материал, их окраску и тени. Ибо только реальность, даже воссозданная, обладает даром волновать. Китаец у нас вытаскивает яйцо из своей косы, съедает его, переваривает, снова находит его в своей сандали, выплевывает огонь, обжигается им, затаптывает его, чтобы потушить искры и т. д. Маленькая девочка скачет на лошади, ездит на велосипеде, дергается в танце как на киноленте, имитирует Чарли (Чаплина), прогоняет бандита, стреляет из револьвера, боксирует, танцует регтайм, засыпает, терпит кораблекрушение, валяется на траве апрельским утром, фотографирует и т. д. . . . Акробаты. . . глупы, подвижны и нищи, мы постарались окутать их той влекущей меланхолией, которую испытывают дети воскресным вечером в конце представления, когда они, ради еще одного прощального взгляда на арену, пытаются не глядя попасть в рукава пальто. . . »¹

Эти несколько пространственные цитаты, думается, нужны для того чтобы понять, к чему стремились авторы «Парада», как они сами

¹ J. Cocteau. Le Rappel à l'ordre, P., 1918—1926, p. 57—58.

представляли себе «новое» в искусстве, в чем видели эту пресловутую «новую простоту», которую, однако, достаточно усложняли отнюдь не столь уж простым подтекстом.

В соответствии с новыми сценико-хореографическими задачами и всем строем спектакля в целом, музыке в нем отводилось новое место.

Музыка также должна была «снизиться» до повседневности и упроститься, играть скорее подсобную, обслуживающую роль. Сати соглашался на то, чтобы партитура превратилась в «музыкальный фон» (нечто вроде декоративного задника), на который должна была накладываться «симфония образных шумов» — 2 автомобильных sireны, стук пишущих машинок, револьверные выстрелы, шум аэропланов и динамомашин, вписанных в оркестровую партитуру.

Звуко-шумы, согласно эстетике футуризма, призваны были воссоздать атмосферу большого города с его непрерывной, бессмысленной суетой. Музыка Сати пропитана мюзик-холлом, уличными, бытовыми интонациями и ритмами, она — своеобразный экстракт бытовой музыкальной атмосферы современности. Музыка эта обескураживающе проста, обнажена по фактуре, подчас преднамеренно вульгарна. Но простота эта по-своему изощрена. Построение партитуры очень конструктивно, как бы «геометрично» (подобно новым изобразительным закономерностям кубизма). Три цирковых номера (центральное место в них занимает регтайм американской девочки, перенасыщенный угловатыми синкопами) перемежаются выступлениями зазывал и окружены двойным обрамлением. Внутреннее обрамление — предшествующая первому номеру фокусника и завершающая третий номер акробатов музыка зазывал — очень короткометражно (10 тактов гаммообразного движения в начале и примерно столько же в общем финале). Внешнее обрамление — хорал, которым начинается партитура, и следующая за ним экспозиция фуги — «Прелюдия красного занавеса»; стреттное заключение фуги с реминисценциями хорала в кадансе после всех номеров и танцевального финала завершает спектакль.

Музыка «Парада» не драматична, а декоративна; она не изображает чувства, не вскрывает психологический подтекст, а сопровождает движения актеров, определяя их пластику и смену с удивительной невозмутимой метроритмической точностью: фокусник «работает» преимущественно в двудольном ритме, иногда «сбиваясь» на трехдольность; американка выступает на регтайме; лошадь и акробаты — под вальс. Сати воссоздал характерные особенности цирковой, балаганной, прикладной музыки, ее склад, мелодику, фразировку и оркестровку, бедную и кричащую одновременно: тут и короткие по дыханию, с рубленным ритмом мелодии, исполняемые духовыми, и пронзительные кларнеты и корнеты, и рычащие возгласы тромбонов, и ритмические акценты тубы, и грубые взрывы меди tutti, и злоупотребление ударными, особенно

тарелками и ксилофоном (среди ударных фигурирует также введенный по настоянию Кокто «Бутылкофон»).

8

«ПАРАД» II. ТАНЕЦ АМЕРИКАНСКОЙ ДЕВОЧКИ

17 (♩ = 76)

Clar. *a2*

Trp. *a2*

1. 2 Trb. *a2*

3 Tuba

T. de Basque

V. ons 1

V. ons 2

Alt. *Arco unis*

V. lies *Div. Arco*

C. B. *Arco*

p, *f*, *gliss*, *simile*

Музыка движется непрерывно, между отдельными ее «номерами» нет ни цезур, ни кадансов; остановки возникают внутри номеров на смене движений актеров.

Сати совсем не столь уж бездумно копирует «музыку повседневности», он отбирает и концентрирует ее мелодическую пошлость и отупляющую механичность *ostinato* ее ритмоформул, что особенно бросается в глаза благодаря фактурной бедности и примитивности, а подчас неожиданной, как гримаса терпкости, функционально «сдвинутой» гармонизации.

Это как бы «фотопортрет» балаганной музыки, во всей ее жалкой до трагизма нищете и вульгарности, крикливой и аляповатой, портрет без ретуши, без поэтизации, без прикрас, с излишней точностью воспроизводящий оригинал.

В немалой степени именно благодаря музыке Сати от «Парада» веет пессимизмом и горечью, — именно на ее фоне особенно тупы

«ПАРАД» III. «ВАЛЬС АКРОБАТОВ»

9

34

Fl.

Pte Clar.

Trp.

1. 2 Trb.

V. ons 1

V. ons 2

Alt.

V. lies

C. B.

f, *gliss*, *a2*

и грубы понукающие актеров зазывалы, бесталанны их ухищрения привлечь публику, жалки механически двигающиеся, измученные трудом и нуждой актеры, — так обнажено показана неприглядная изнанка их ремесла и взаимоотношений, так беспросветно буднично выглядит их представление.

Премьера «Парада» превратилась в скандал. В спектакле были нарушены сразу все привычные каноны нарядного, красочного балетного действия, варварски-экзотического или изысканно-сказочного, которыми ослепляли парижскую публику дягилевские постановки. В «Параде» увидели «пощечину общественному вкусу» сродни футуристическим или кубистским демонстрациям, в равной степени оскорбительную и для защитников театрального традиционализма, и для сторонников импрессионизма, и для адептов возвышенного и строгого в своем тяготении к арханке искусства Schola Cantorum. Возмущались всем: кубистским оформлением, акробатической хореографией и «низкопробной» музыкой. В благородном негодовании газеты окрестили Кокто, Пикассо и Сати «музыкальными бошами», попирающими все лучшие национальные традиции. Страсти кипели, критики изошряли свое остроумие, защита спектакля Аполлинером и некоторыми художниками-фовистами лишь подливала масла в огонь. Не стерпев, Сати, в ответ на особенно бесцеремонные нападки, начал отвечать одному из

критиков желчными, язвительными, а то и просто ругательными открытками, в результате чего его привлекли к судебной ответственности за нарушение общественной благопристойности и приговорили к восьмидневному тюремному заключению.

Лишь немногие поняли замысел Сати и отнеслись всерьез к его музыке. Примечательно в этом отношении суждение Стравинского: «...Спектакль... поразил меня своей свежестью и подлинной оригинальностью. «Парад» как раз подтвердил мне, что я был прав, когда так высоко ставил достоинства Сати и роль, которую он сыграл во французской музыке тем, что противопоставил смутной эстетике доживающего свой век импрессионизма свой сильный и выразительный язык, лишенный каких-либо вычур и прикрас.»¹ Столь благожелательное суждение «великого Игоря» об Аркейльском чуде, вероятно, объясняется еще и тем, что несомненно известное родство «Парада» с «Историей солдата» и «Маврой» в сходных приемах гротескного преломления, «остранения», искажения, «искривления» бытовой музыки, подобное переосмысление которой может преследовать различные цели.

В громком хоре беспощадной критики «Парада» тонули робкие голоса восхищения немногочисленной, но талантливой, фрондирующей против старшего поколения, музыкальной молодежи, которая увидела в «Параде» первую реализацию своих неформившихся исканий «новой простоты», динамизма, «объективности», увидела в нем новый метод преломления современности в искусстве, увидела путь к сближению вульгарной, но живой музыки города и повседневности с профессиональными формами, в противовес отвергаемому ими «созерцательному аристократизму» дебюссистов или выхолощенности традиционализма. Орик, Мийо, Вьенер, Ролан-Манюэль признали Сати своим учителем, а Кокто — пророком нового искусства. Будущая «Шестерка» провозгласила своим знаменем «Парад», которым для них начиналась новая эра во французской музыке. Вслед за новаторством в области балета Сати решает сказать новое слово в музыкальной драме.

В 1918 году Сати создает симфоническую драму «Сократ» в трех частях для женского голоса и камерного оркестра, впервые исполненную в 1920 году в концертах Национального общества. «Сократ» — это философско-драматические сцены на фрагменты из подлинных диалогов Платона, заимствованные из «Пира», «Федра» и «Федона» в переводе Виктора Кузэна, который все французские исследователи дружно признают точным, но бледным и плоским. Три части драмы Сати носят следующие названия: «Пир», «На берегах Илизуса» и «Смерть Сократа». Отметим сразу, что никакой драмы в обычном смысле слова здесь нет. Вместо нее — спокойные рассуждения или размеренное повествование. В первой части Алкивиад на пиру произносит хвалу Сократу, своему застольному соседу. Он сравнивает Сократа со статуэткой Силена, которого

¹ И. Стравинский. Хроника моей жизни, стр. 148.

скульпторы так любят изображать с флейтой в руке, а также — с сатиром Марсием, который покорял всех своими чудесными импровизациями на флейте, соперничая с самим Аполлоном, жестоко покарившим его за эту дерзость. Сократ не играет на флейте, но неотразимо покоряет собеседников своими речами, способными растрогать до слез, подобно флейте сатира. Первая часть завершается краткой репликой Сократа, который в свою очередь согласно обычаю должен воздать хвалу своему соседу за стол.

Вторая часть представляет собой диалог между Сократом и его учеником Федром во время мирной прогулки по берегу реки в знойный день: они ищут тень, рассуждая, где именно у реки, согласно легенде, Борей похитил юную Орифию, отдалившуюся от подруг. И Сократ высказывает предположение, что, может быть, в действительности она просто по неосторожности упала со скалы от сильного порыва ветра и утонула, а люди создали легенду; — людям ведь свойственно видеть сверхъестественное там, где его нет. Затем они располагаются на траве в тени могучего платана и засыпают, умиротворенные красотой природы.

В третьей части Федон повествует о последних часах жизни Сократа, заключенного в тюрьму, где Федон и другие верные ученики навещали философа, и о смерти мудрого учителя, обвиненного иудейскими противниками в неверии и приговоренного Ареопагом принять яд.

Сати почитал Платона и преклонялся перед невозмутимой ясностью жизни и стоицизмом смерти Сократа, в воззрениях и судьбе которого, вероятно, видел немало родственных себе черт! Сати считал недостижимо возвышенным строй диалогов Платона и высказывал неоднократно мысль, что в сочетании с подобным текстом музыка должна играть лишь служебную, подчиненную роль — «она должна быть так же скромна и незаметна, как обои в комнате, как мебель, которой пользуются, не замечая ее» (*la musique d'ameublement*). Эта парадоксальная формулировка вызвала немало споров, т. к. понималась буквально, как принижение роли музыки. Поль Коллер, как и многие сторонники Сати, разъясняет эту мысль иначе: музыка не должна в деталях совпадать с текстом; она передает общую атмосферу, «среду», сохраняя некую единую «среднюю температуру» эмоций на значительном протяжении и обладая в этих пределах известной автономией в закономерностях своей конструкции, Коллер развивает интересный тезис,¹ что в этом Сати сродни художникам раннего Ренессанса, таким, как Анжелико, Боттичелли и близкий им по духу Пюви де Шаванн. Вместе с сюжетным содержанием они решали на своих полотнах и ряд чисто композиционных и технологических задач единства изображаемого, отсутствия беспокойных контрастов, многократного повторения параллельных линий, или чередования и многократного использования единообразных мелких штрихов и кривых, заполняющих

¹ См.: P. Collaer, pp. 156—157.

деления пространства, повторность симметричного расположения фигур и т. д. У Сати это выражается в сохранении на всем протяжении музыки «Сократа» некоего выравненного, единого по напряженности тонаса эмоции, в длительном сохранении, настойчивом повторении или чередовании отобранных единообразных гармонических последований, фактурных рисунков, группировки мотивов, деленных на короткие одно- и двухтактовые ячейки, симметричные их повторы на близком и далеком расстоянии и т. д. Не следует ли в этом видеть предвосхищение самодовлеюще конструктивных задач, которые будут решаться в музыке с текстом в недалеком будущем после Сати композиторами неоклассической направленности?

Но вернемся к тому, какое впечатление оставляет музыка «Сократа», исходя не из ее конструкции, а из содержания текста. Отсутствие сюжетного и сценического действия заставляет видеть в «Сократе» скорее камерную ораторию, чем драму. Переводной прозаический текст Диалогов Платона по своему складу и словарю отмечен не только простотой, но местами даже обыденностью. Стремясь поднять, возвысить его, придать ему античную величавость и значительность, Сати трактует вокальную линию как просодию в духе старинной григорианской псалмодичности, близость к которой подчеркивается узкой интерваликой, монотонной, безударной выровненностью всех слогов, что свойственно церковной латыни, но совсем не свойственно пульсу и артикуляции французского языка.¹ Это приводит лишь к обесцвечиванию смысловой и эмоциональной нагрузки произносимого текста.² Сати предписывает певцу интонировать «как бы читая», но это вялое по ритмике и бледное по мелодической интонации «чтение» не оживляет, а ослабляет воздействие текста.

Просодия эта сочетается с усыпляюще однообразным, бескрайним, ритмически аморфным сопровождением, в котором «тощие», равномерно «шагающие» аккордовые «столбы», состоящие преимущественно из рядов трезвучий с «запретными» параллелизмами или квартных сцеплений, чередуются с примитивными по рисунку фигуративными движениями линий, перегруженных интервалами больших секунд, тритонов, кварт и часто образующими двухголосие на оstinatном басу. Музыка вся окрашена григорианской ладовостью, что придает ей не столько античный, сколько средневековый колорит.

Поэтому нет ничего удивительного, что равно утомительно однообразно, в некоем едином умеренном, погашенном эмоциональном

¹ Похожий эксперимент с переакцентировкой французской речи производит позднее Онеггер в своей «Антигоне».

² Примечательно, что в 1952 году монах-композитор дон Клеман Жакоб (это не кто иной, как обратившийся в католичество и в 1930 году принявший постриг Максим Жакоб, в юности входивший в Аркейльскую школу) посвятил специальную статью григорианскому характеру «Сократа», устанавливая прямые связи между фрагментами его мелодии и григорианскими напевами, и подчеркивая преобладание в окраске музыки григорианской ладовости.

«ключе» звучат и «Пир», в котором, несмотря на явную терпкость и возбужденность текста, в музыке отсутствует даже намек на вакхическое оживление, и 2-я часть — «На берегах Илизуса», — в музыке которой так хочется уловить хоть дуновение того живого чувства природы, которым столь богат текст Платона. Пожалуй, лишь в 3-й части — «Смерти Сократа» уместен этот эмоциональный аскетизм музыки Сати, в которой не знаешь, чего больше — сознательного отказа от снижающего тему бытовизма привычных средств выражения чувств или бессилия композитора найти источник эмоций должной чистоты и наполненности, после многих лет иссушивших его «гримас» и пародий. В «Сократе» Сати очень серьезен и стремится быть возвышенным от первой до последней ноты; здесь нет и следа иронии даже тогда, когда в тексте проступает не только улыбка, но прямая насмешка скептика. При всей однотонности музыки, в ней есть эпизоды, волнующие своей суровой, сдержанной, «молчаливой» трагичностью.

Таковы многие страницы последней части: начальный монотонный звон скользящих то вверх, то вниз рядов параллельных трезвучий в светлом верхнем регистре, которые в дальнейшем, чередуясь со слоями фигураций, постепенно опускаются в сгущающийся сумрак басов (этот звон перекликается с начальным оstinatным густым звоном «Пира» и образует симметричное обрамление), какая-то покорная судьбе приглушенность и все нарастающая к концу заторможенность музыки последних страниц рассказа Федона, с момента появления посланца Ареопага — исполнителя приговора, принесшего яд; полное достоинства, спокойное мужество текста реплик Сократа, в интонациях рассказа Федона звучащее все более обескровленно и отрешенно,

10

«СОКРАТ». СИМФОНИЧЕСКАЯ ДРАМА, ч. III. СМЕРТЬ СОКРАТА (РАССКАЗ ФЕДОНА) — стр. 57

Musical score for the first system of 'Socrates'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a single register with a monotone quality. The piano accompaniment features a series of parallel triads in the upper register, which gradually descend. The lyrics are: Mais al_lons, Cri_ton; o_bé_is_sons_lui de_bôn,ne_grâ_ce

Musical score for the second system of 'Socrates'. It continues the vocal line and piano accompaniment from the first system. The piano accompaniment continues with parallel triads. The lyrics are: et qu'on ap_porte le poi_son, s'il est broyé

застывшее отчаяние Федона, придающее последним словам его повествования пугающую тусклость,

11 «СОКРАТ» Ч. III, СМЕРТЬ СОКРАТА, — стр. 70

Un peu de temps après il fit un mouvement convulsif;

accel.

alors l'homme le décou-vrit tout à fait; ses regards étaient fixes.

lento pp

бесстрастность монотонного заключительного бienia цепенеющих басов, замирающих с наступлением неизбежного...

«Сократ» произвел странное впечатление. Одним, таким, как Поль Ландорми, все симпатии которого оставались в сфере эстетики импрессионизма, «Сократ» показался мертвенно-архаичным, а его аскетизм в средствах выразительности граничащим с бедностью. Другие, такие как Поль Коллер, тяготевший к новаторским исканиям, увидели в нем новое «мудрое открытие», наносящее удар чрезмерной усложненности вокального оперного языка и злоупотреблениям красочной сложностью оркестровой ткани. Но можно ли всерьез считать «открытием» попытку воссоздать дух античности средствами григорианской псалмодии, — этого давно пройденного и очень специфического этапа музыкального мышления, к тому же глубоко чуждого самой сути насыщенного соками живых чувств античного искусства? И можно ли убедительно на сегодня воссоздать прошлое, исходя из позиций воскрешения чистой архаики в средствах выражения, не пытаясь приблизить его к миру чувств и представлений современного человека?

Сати очень задело равнодушное недоумение, с которым был принят большинством «Сократ». После премьеры он писал одному из друзей: «Мою музыку приняли довольно плохо, что меня не

удивляет, но я был изумлен, когда зал смеялся над текстом Платона. Да, странно, не правда ли? Можно подумать, что великий Сократ — персонаж, которого я придумал... и это в Париже!»¹

Как ни серьезен был замысел «Сократа», реализация его оказалась недостаточно перспективной даже для его автора, а музыкальный язык в целом воспринимается не столько возвышенно простым, сколько однотонным, бедным, бесцветным и даже мертвым.

Но вместе с тем сам аспект решения античной темы, проблема архаизации музыкального языка и новые принципы музыкального конструирования в «Сократе» оказались плодотворными для других и явно предвосхищают грядущий неоклассицизм «Антигоны» Онеггера, «Царя Эдипа» Стравинского.

Однако, если опыт Сати бесспорно сыграл роль в самой направленности решений Онеггера или Стравинского, то художественная полноценность реализации творческого замысла у них и у Сати несоизмеримы. Достаточно сопоставить в целом и в деталях такие во многом близкие сочинения как «Сократ» и «Царь Эдип», чтобы понять все различие в масштабе дарования их авторов.

После нескольких вокальных и фортепианных миниатюр, которые такие исследователи как Дюмениль, Коллер, Кёклен, Корто оценивают положительно, Сати продолжит свои эксперименты в театре, но пойдет в них далеко в сторону от «Сократа».

В фортепианных произведениях 1916—1919 гг. появляются новые черты. В них отсутствуют пародии и эксцентриады, они получают нейтральные, даже традиционные названия — Ноктюрн, «Rêverie»; построение их все более пространно, форма более развита и чаще всего сводится к трехчастности, утратив былую вызывающую краткость, угловатость и асимметричность. Письмо не везде линейно, хотя подчас и в простейшем гомофонно-гармоническом складе дает себя чувствовать линейное мышление. Уже в «Параде» Сати вернулся к тактовой черте. Сати перестал бравировать кричащими диссонансами и остротой битональных сопряжений; лишь изредка он позволяет себе отдельные пятна квартовых сцеплений. Музыкальный язык его потерял свою терпкость, стал мягче, но и бесцветнее. Уже в «Бюрократической сонатине» (1917) эксцентричны лишь название и некоторые ремарки, а в целом, по справедливому определению Корто, в структуре и письме Сати не столько пародирует, сколько невинно копирует Клементи.

В 1920 г. написаны три маленьких пьесы для фортепиано в 4 руки под названием «Размышление», «Шествие», «Полька» («Rêverie», «Demarche», «Coin de Polka»), представляющие собой музыкальные иллюстрации детства Пантагрюэля и игр Гаргантюа. Юмор в них значительно мягче и безобиднее, чем можно предполагать, исходя из заложенных в самой тематике и образах Рабле гигантских пародийных «преувеличений».

¹ P. Collaer, p. 157.

В июне 1924 года балетным ансамблем де Бомона был поставлен «Меркурий» — «пластические позы в трех картинах», где античный мир и его герои трактовались в духе ярмарочных представлений. Сати не сумел сказать в нем ничего нового по сравнению с «Парадом». Даже такие верные поклонники Сати как, например, Орик, принуждены были признать «Меркурий» неудачей.

29 ноября 1924 года Шведский балет поставил в театре «Елисейских Полей» новое создание Сати — балет «Relâche», в декорациях и по сценарию Франсиса Пикабия, с киноантрактом будущего выдающегося кинорежиссера Рене Клера.

Подзаголовок спектакля явно несет на себе следы футуристских неологизмов: «Ballet instantanéiste en deux actes, un entr'acte cinématographique», et «la queue du chien» («балет-мгновение в двух актах, с киноантрактом» и «собачьим хвостом» — подразумевается финальная балетная массовая кода).

Само название «Relâche» означает — отмена спектакля, перерыв, передышка (иногда переводят «Антракт»), по-видимому, авторы намекают на отказ от осмысленного танцевального представления. Примечательно краткое пояснение к спектаклю, принадлежащее художнику Пикабия, в то время — ярому футуристу.

«У Relâche, подобно вечности, нет друзей. Чтобы иметь друзей, нужно быть больным, настолько больным, чтобы не быть в состоянии от них избавиться».

Если Сати полюбил Relâche, то наверное он любил его так, как любят вишневую наливку, ветчину, или как он любит свой зонтик!»¹

«Relâche ничего не означает, это пыльца нашей эпохи. Легкий налет на кончиках пальцев и все стирается... Нужно думать о ней издали, не пытаясь к ней прикасаться.»²

В балете нет никакого осмысленного сюжетного содержания. Танцоры в современных костюмах; появляется Женщина, которая садится на стул посреди сцены, под музыку курит папиросу, оглядываясь по сторонам, потом без музыки танцует. Затем — выход Мужчины, разыгрывается сценка встречи его с Женщиной в вертящейся двери, мешающей им разглядеть и приблизиться друг к другу. Появляется группа мужчин. В партитуре — ремарка — «женщина одевается, мужчины раздеваются». Есть «танец с тачкой (?)», «танец в короне», который танцует женщина; затем мужчина «отнимает у нее корону и надевает на голову одной из зрительниц». По-видимому, в этих эксцентриадах было потеряно чувство меры, так как балет осмеяли даже в кругах молодежи.

Музыка Сати представляет собой бледную копию стилистических приемов «Парада», но она более безлика, лишена выдумки, примитивно откровенно и неизобретательно копирует самую бес-

цветную и банальную музыку кафе-концертов. Она состоит из отдельных коротеньких номеров: галопов, вальсов и кек-уоков. Даже самые верные поклонники Сати отнеслись к ней критически. Так, Орик, из группы «6», еще совсем недавно наиболее восторженный и преданный почитатель Сати, в своей рецензии на «Relâche»¹ дает ей следующую оценку: «...Музыки здесь нет... Я не буду утрачивать себя перечислением всех просчетов и доказательством несостоятельности смехотворного нахальства, с которым выпущена без цели «эта торпеда» без заряда, без двигателя, уже самым жалким образом затонувшая и преданная забвению навсегда. «Да здравствует жизнь!» — восклицают Франсис Пикабия и Сати, а сами предлагают нам зрелище на черном фоне, самое унылое и пустое, какое только можно себе представить». В резкости этого справедливого отзыва чувствуется разочарованность и обида, обида обманутого ожидания. Ведь Сати для Орика, как и для многих других музыкантов его поколения, совсем недавно был оракулом, мудрецом, пророком, но теперь переставал в их глазах играть эту роль. Недаром тот же Орик, после премьеры «Меркурия» довольно решительно высказал мнение, что «Сати пора бы уже на покой», так как ему нечего больше сказать.

Было ли это полным истощением творческих сил или кризисом, предвещавшим еще одну «смену веков»?

Именно в это время Сати собирает вокруг себя новую молодежь так называемой Аркейльской школы,² учит их ценить музыку Гуно, Обера, ориентирует вернуться к французским традициям и музыкальному языку теперь уже XIX века. По-видимому, Сати снова один из первых понял опасность нигилистического разрушения ладотональных закономерностей и злоупотребления джазовостью. Но сомнительно, могло ли служить панацеей от этой беды «воскрешение» Обера и Гуно... Примечательно, что последним замыслом Сати, который он не успел реализовать, была опера «Павел и Виргиния» на сюжет одноименного сентиментального романа XVIII века Бернардена де Сен-Пьера. Остается неизвестным, в каком плане собирался преломлять Сати столь неожиданный для него сюжет.

В последние годы жизни, несмотря на шумную, вернее, скандальную известность, жизнь Сати полна материальных трудностей и лишений, граничащих с нищетой; он стар, его силы истощены, постоянный заработок отсутствует. Но это он стоически скрывает от всех, хотя порой в письмах к друзьям прорывается почти крик

¹ Georges Auric. Relâche aux Ballets Suédois. «Nouvelles Littéraires», 13 décembre, 1924.

² Группу Аркейльской школы составляли в то время совсем юные начинающие композиторы Анри Клик-Плейель, Роже Дезормьер (1905), Максим Жакоб (1906) и Анри Соге (1910). Анри Соге — старший среди них, занявший впоследствии значительное место во французской музыке, в 1922 году приехал в Париж из Бордо, занимался композицией с Кёкленом и был введен в кружок Сати Дариусом Мийо.

¹ Одним из чудачеств Сати было — всюду таскать с собой дождевой зонтик.

² Предисловие в клавире «Relâche», Paris, Ronart, Lerolle et C-nie.

о помощи. Так, еще в 1918 г. он писал Валентине Гюго: «Вы всегда были добры к вашему старому другу, — подумайте, молю вас, нет ли какой-либо возможности определить его на место, где бы он заработал себе на хлеб. Все равно где. Самая низкая работа не оттолкнула бы меня, уверяю вас. Только подумайте поскорее. Я дошел до крайности и больше не могу ждать...»¹ Вскоре после премьеры балета *Relâche* он тяжело заболевает. Друзья как-то не сразу это заметили. Его перевозят в больницу, где он угасает 1 июля 1925 года. «Он жил и умер бедняком, — пишет о нем Кёклен. — Он был очень недоверчив потому, что отличался крайней впечатлительностью и непреклонной гордостью. Я думаю, что из-за этой гордости он не хотел допускать никого из близких в свое жалкое аркейльское жилище, всю нищету которого увидел только после его смерти. Он был неуступчив, не стремился выдвинуться, но неуклонно оберегал свое достоинство художника».²

До последнего времени оставалось неизвестным, чем заполнял свою жизнь Сати за пределами общения с теми музыкальными, театральными и светскими кругами столицы Франции, которые принято называть «весь Париж». Открытая в Национальной Библиотеке в ознаменование столетия со дня рождения композитора, посвященная жизни и творчеству Сати выставка материалов и документов, вероятно, дает возможность восполнить многие пробелы в нашем представлении о нем. Пока также неизвестно, какие обстоятельства привели Сати в 1920 г. сначала в Социалистическую партию, а затем, при ее размежевании, — в число первых членов организовавшейся Коммунистической партии Франции. Жорж Леон, в своей заметке о выставке в Национальной Библиотеке,³ упоминает о хранящейся там личной карточке за № 8576 Эрика Сати, члена Французской секции Коммунистического Интернационала, датированной 1922 годом. Факты подобного рода ставят под сомнение категоричность суждений Мезеуса, который, опираясь на авторитет Темплие, первого биографа Сати, утверждает: «Делались попытки присоединить Сати к политике Коммунистической партии, в какой-то степени «завербовать память о нем» (Sic!). Г-н Темплие был совершенно прав, подчеркивая, что Сати не имел никакого представления о доктринах марксизма! Тем, кто его знал, хорошо известно, что он любил применять к себе определение «большевистский», которое в те годы звучало весьма колоритно и воспринималось как вызов. Сати был в своем роде анархистом, очень добрым и очень либеральным. Как всякая благородная по природе своей натура, — он ненавидел конформизм, милитаризм, крикливый патриотизм, спекулянтов и карьеристов всех мастей».⁴

¹ J. Combarieu et R. Dumesnil, vol. IV, p. 216.

² Там же, p. 206.

³ G. Léon. Sourires et travaux d'Eric Satie, «L'Humanité», 28.V.1966, N 6768.

⁴ E. L. T. Meseus. Le Souvenir d'Eric Satie, «La Revue Musicale», 1952, Juin, N 214.

Думается, что исходя из всех приводимых Мезеусом фактов, можно с полным основанием прийти к прямо противоположному выводу: Сати-гражданин, по-видимому, имел достаточно ясное представление о «доктринах марксизма», если сумел сделать выбор между социалистической партией Блюма и французской секцией Коммунистического Интернационала.

Знакомясь со всем творческим наследием Сати в настоящее время, как-то трудно себе представить, что это творчество могло играть столь существенную роль для нескольких поколений французских музыкантов. По-видимому, секрет его воздействия крылся еще и в личном общении с Сати, в его удивительной чуткости к запросам времени, в бережном внимании к молодежи, в даре своевременно предугадать направление ее исканий, при котором найденные Сати даже крошечные блестящие нововведения превращались в ценные ориентиры для молодых, в ариаднину нить, выводившую их из лабиринта смутных блужданий. Однако это не дает оснований для особо высокой оценки идейной и эстетической весомости его творческого наследия, в котором негативное — карикатура, шарж, гротеск — увя, намного перевешивают этически позитивное.

Думается, лучшим и живым в его наследии остаются отмеченные выше 3 вокальные миниатюры и фортепианный цикл «Спорт и развлечения», а также «Парад», как знамение времени, и драма «Сократ», философская концепция которой по своей значительности занимает особое место в творческих реализациях Сати и достойна особого внимания.

Сати-гражданин нашел в себе силы преодолеть склонность к мелкобуржуазному анархическому бунтарству, вступив в ряды социалистической партии Франции; он проявил редкую для того времени пронизательность, присоединившись при ее размежевании в 1920 году к коммунистам. Но прогрессивность политических убеждений Сати не нашла в его творчестве адекватного воплощения.

И это кричащее расхождение между идейными позициями, музыкальной эстетикой и художественной практикой композитора Эрика Сати — далеко не единичный случай в зарубежном искусстве XX века.

О ПРЕДПОСЫЛКАХ ЭВОЛЮЦИИ СТРАВИНСКОГО
К НЕОКЛАССИЦИЗМУ

К началу 20-х годов в творчестве Стравинского произошел значительный сдвиг. В предвоенные годы автор «Жар-птицы» (1909), «Петрушки» (1910), «Весны священной» (1913) завоевал признание в опоре на исконно национальную тематику. Отталкиваясь от кучкистской линии поэтизации народного, он привнес в воплощение этой тематики эстетическое видение «Мира искусства» и близкое импрессионистскому звукоощущение. Теперь же, начиная с «Симфоний для духовых» (1920), Октета, Концерта, Сонаты (1923—1924 гг.) Стравинский предстал как неоклассик.

Происшедший сдвиг явился одним из наиболее заметных и важных во всей эволюции композитора. У современников первое знакомство с новой творческой манерой Стравинского вызвало растерянность, недоумение. Дальнейшее показало, что такой поворот в его эволюции не был эпизодическим, но открыл длительный период творчества, который принято называть «неоклассическим».¹ Это резкое изменение композиторской манеры Стравинского породило немало различных, порою противоречивых оценок и суждений.

Остановимся на некоторых попытках освещения данной проблемы.

Можно было ожидать, что наиболее полно ее раскроет Р. Крафт, который, будучи много лет секретарем Стравинского, располагал всеми возможностями собрать обильный фактический материал, получая ответы на возникающие вопросы из «первых уст». Однако Крафт, указывая на одно из произведений Стравинского, в котором начали обозначаться элементы неоклассицизма

¹ Он условно замыкается оперой «Похождения повесы» (1951).

(«Три легкие пьесы», 1915), ограничивается следующей констатацией: «Было невозможно писать дальше так, как это имело место перед войной; к тому же вело стремление к «порядку», к подчеркнутой жесткости».¹

Не раскрывая и не развивая свой тезис, Крафт даже не ограничивает понятий «порядка» и «жесткости», ставя их рядом как якобы не имеющие принципиального различия, тогда как первое может относиться к музыкальному мышлению в целом, а второе — лишь определять манеру музыкального письма.

В капитальной книге Кирхмейера «Игорь Стравинский»² год Октета (1923) рассматривается под знаком перехода к технике «конструкций» — к конструктивизму. Этот переход освещается в сопоставлении с различными историческими событиями и художественными явлениями, с оценками современников и высказываниями самого композитора. Однако Кирхмейер не дает каких-либо развернутых эстетических заключений о неоклассицизме Стравинского, сближая его — вплоть до отождествления — с конструктивизмом и структурализмом (типа А. Веберна). Такая трактовка, как увидим, может быть оспорена.

Проблему неоклассицизма неоднократно затрагивает Б. Ярустовский в своей книге о Стравинском.³ Эта книга появилась более чем через тридцать лет после известного труда Б. Асафьева. В ней многие проблемы творчества композитора и музыки XX века ставятся в советском музыкознании впервые, другие потребовали значительного пересмотра.

Книга Ярустовского отличается ценными наблюдениями. Однако, очевидно вследствие сжатости, лаконичности ее текста, в ней часто та или иная проблема лишь бегло намечается или освещается односторонне. Некоторые же ее положения вообще кажутся дискуссионными. Так, например, не до конца убеждает трактовка Ярустовским проблемы неоклассицизма.

Ярустовский считает, что неоклассицизм в целом точнее именовать «псевдоклассицизмом». Однако приставка *псевдо* снимает совершенно необходимое указание на момент возврата, и, одновременно, качество нового (содержащееся в слове *нео*), вводя вместо них вряд ли желательный оттенок лже, ложно. С последним никак нельзя согласиться, если вспомнить, например, музыку таких композиторов, обращавшихся к неоклассицизму, как Дебюсси, Равель, Малипьеро, Казелла, Бузони, Барток (Стравинского пока не касаясь).

Ярустовский не без оснований рассматривает неоклассицизм «как некое «отрезвляющее» течение, своеобразное творческое «противодвижение» эпохи», имея в виду противодвижение «разруши-

¹ R. Craft. Stravinsky. München, 1958, S. 14.

² H. Kirchmeyer. Igor Stravinsky. Zeitgeschichte im Persönlichkeitsbild. Grundlagen und Voraussetzungen zur modernen Konstruktionstechnik. Regensburg, 1958.

³ Б. Ярустовский. Игорь Стравинский. М., СК., 1963.

тельным тенденциям модернизма». Но при этом не раскрывает философско-эстетические стимулы неоклассицизма, которые, конечно, не могли заключаться только в «противодвижении». Неоклассицизм исторически играл и такую роль, но не «противодвижение» было первопричиной его как самостоятельного творческого течения.

Суть неоклассицизма Стравинского Ярустовский видит в попытке «соединить «эмансипацию диссонанса» музыки XX века с идеей формально-стилистического «порядка», взятой напрокат у старых мастеров контрапункта».¹ Однако «порядок» в музыке Стравинского отнюдь не ограничивается формально-стилистическими категориями и уж совсем не берется «напрокат».

Ярустовский неоднократно подчеркивает «внезапность модуляций» творческих манер Стравинского. Этим его позиция отличается от позиций исследователей, искавших и обнаруживавших закономерности таких смен, что представляется более верным.

Особая заслуга в разработке проблем творчества Стравинского принадлежит Б. Асафьеву (Игорю Глебову).²

Даже спустя треть века никому не удалось сказать о Стравинском эпохи 1908—1929 гг. более весомо, более пронизательно. «Книга о Стравинском» при всей ее дискуссионности (Асафьев сам отмечал в ней и «следы нервной полемики», и «следы лирических восторгов») очень ценна. Она изобилует интереснейшими идеями, которые могут и должны послужить дальнейшей разработке проблем творчества Стравинского. В «Книге» наличествуют мысли о закономерности перехода Стравинского к неоклассицизму через так называемый «средний период», даны прозорливые замечания о сути неоклассицизма Стравинского. К ним придется не раз обращаться.

Вместе с тем, когда Асафьев писал «Книгу о Стравинском», то сам отмечал: «Еще нет перспективы. Еще все спутано на плоскости». Кроме того, Асафьев брал музыку Стравинского как «данность». Поэтому ряд его «этюдов и вариаций на тему о Стравинском» оставляет немалое поле для последующих исследований.

«Проблема Стравинского — одна из самых сложных и самых острых, а может быть и самая сложная и самая острая из музыкальных проблем современности. В ее решении — ключ к пониманию и объяснению многих явлений и в эстетике, и в творческой практике современного музыкального искусства. Она не может быть сведена к закономерностям технологического порядка», — очень точно замечает В. Богданов-Березовский в предисловии к русскому переводу книги Стравинского «Хроника моей жизни».³

¹ Б. Ярустовский, указ. книга, стр. 156—157.

² См. «Книгу о Стравинском», Л., Тритон, 1929, и некоторые из соопубликованных этой книге работ, например статью «Игорь Стравинский» в брошюре «Игорь Стравинский и его балет „Пульчинелла“». Л., Academia, 1926.

³ Игорь Стравинский. Хроника моей жизни. Л., Музгиз, 1963. В дальнейших ссылках сокращенно: Хроника.

Тем не менее сложилась традиция решать эту проблему именно в формально-стилистических категориях.¹ Эта традиция образовалась в зарубежном буржуазном музыковедении, в то время как наше — по известным причинам — долгое время вообще уделяло Стравинскому явно недостаточно внимания.

И теперь, когда решение «проблемы Стравинского» все более приобретает острейшую научную необходимость, перед исследователями стоят задачи углубленного изучения творчества композитора, его философско-эстетических взглядов, его эволюции в соответствии с общими и более частными тенденциями эпохи.

Задачи данной статьи локализованы. В ней рассматриваются некоторые явления эстетической и стилистической эволюции Стравинского к неоклассицизму, ряд предпосылок этой эволюции. При этом автор, как правило, избегал выходить за хронологические рамки этапа перехода композитора к неоклассицизму (примерно десятилетие после «Весны священной») и ограничил себя рассмотрением его первых произведений в неоклассической манере. Понятно, что ряд вопросов, касающихся идейно-творческого пути Стравинского в целом, не мог войти в данную статью. Встречаются в ней и положения лишь выдвигаемые, но не разработанные.

Как же совершалась эволюция Стравинского к неоклассицизму, чем она обуславливалась, в чем заключались ее особенности?

Достаточно известно, что неоклассические и близкие к ним тенденции находили выражение уже до первой мировой войны и в русской и в зарубежной музыке. Они были особенно характерны для французской музыкальной культуры, проявлялись в художественной жизни Парижа, с которой Стравинский был тесно связан со времени «Жар-птицы». Эти тенденции восходили своими истоками к концу XIX века и постепенно становились одними из самых влиятельных и действенных. Так Дебюсси обнаруживает интерес к формам и приемам классического французского инструментализма XVIII века в «Бергамасской сюите» (1890—1905), углубляя этот интерес от сюиты «Для фортепиано» (1901) к Сонатам (1915—1917). Линия неоклассического инструментализма постоянно дает себя знать в его творчестве. То же можно наблюдать и у Равеля. Он также выказал склонность к творчеству в старинных формах уже в 90-е годы («Античный менуэт», «Павана»), а затем в Сонатине (1905) и сюите «Памяти Куперена» (1914—1917) последовательно претворял традиции инструментализма XVIII века. По мере развития неоклассических тенденций внимание Дебюсси и Равеля привлекало искусство не только французских, но также итальянских классиков как представителей родственной по духу и традициям ветви «романской» культуры.

¹ Сам Стравинский считал вообще неправомерным подобный подход: «Нельзя же ведь себе представить в искусстве технику, которая бы не вытекала из определенной эстетической системы, иначе говоря, технику взятую с потолка». Хроника, стр. 57.

Но Дебюсси и Равель были не одиноки в неоклассических устремлениях. Рядом с ними и Поль Дюка, сочинивший в 1902 году «Вариации, интерлюдия и финал» на тему Рамо. Первыми симфоническими произведениями Роже Дюкаса явились «Галантные вариации» и «Французская сюита», исполненные в 1909 году. Сходные явления имели место и в литературе (Ж. Мореас, П. Фор), и в живописи, где в первое десятилетие XX века наряду с фовизмом был выдвинут лозунг «Назад, к Пуссену».

Смысл неоклассических тенденций французской музыки конца XIX — начала XX века заключался в установлении общей преемственности музыкальной культуры современности от исконно национальных традиций старинных композиторов-классиков. Это связывалось с борьбой, начало которой было положено движением так называемого «Обновления», — борьбой за «галльский» дух нового французского инструментализма и против гегемонии инструментализма австро-германского. Не случайно, на первых порах Дебюсси и Равель опирались преимущественно на традиции французских клавесинистов.

Стравинский вскоре после первого соприкосновения с художественной жизнью Парижа, вначале ошеломившей его своей интенсивностью и многоликостью, быстро разобрался в ее течениях. Первоначально наибольшее влияние на него оказали импрессионистские тенденции творчества Дебюсси и Равеля; к неоклассической же линии их музыки он остался равнодушным. Да и смысл возрождения национальных традиций, который преобладал в их неоклассических устремлениях в то время, вряд ли мог его привлечь.

Россия не имела ярко и своеобразно выраженной эпохи музыкального классицизма. Классические по духу традиции, определившиеся сравнительно недавно в творчестве Глинки, имели заметную романтическую окраску и оставались все время ведущими в русской музыке, принадлежа эпохе «сегодняшней» столь же, сколь и «вчерашней». Национальное же начало всегда было гордостью русской музыкальной культуры.

Впрочем тенденции, сходные с неоклассическими, уже намечались и в России, но имели иной смысл. Он заключался в поисках разнообразных эстетических и стилевых опор в классических эпохах разных стран и времен, что связывалось у одних композиторов с желанием избежать односторонностей кучкизма, у других — с потребностью уйти от «консерваторской» рутинности. В широких музыкальных ориентациях Чайковского особое место принадлежало «моцартианству». Углубленное изучение Танеевым культуры полифонических эпох от ранних фламандцев до Баха приобрело уже характер, близкий к неоклассицизму. Эти веяния шли из Москвы. В Петербурге — оплоте кучкизма — они не получали такого распространения, но проникали и туда. К ним не остался

равнодушным Глазунов. Проявляли интерес к Баху, «бахизмам» и «беляевцы».¹

«Особая внутренняя близость Танееву музыкальной классики минувших веков была обусловлена не в меньшей мере и совокупностью определенных индивидуальных черт композитора-ученого с его рационализмом и Спинозианскими элементами мировоззрения. Классицистские тенденции нашли выражение у Танеева в господстве интеллектуально обобщенного воплощения жизненных явлений над эмпиризмом. С ними связана была и чуждость его программному жанру, изобразительно-живописным задачам, и несклонность в целом к опоре на жанрово-бытовые интонационные источники (ощутимые более явственно в лирических образах, но и здесь обычно носящие опосредованный характер)».² Многие из этой характеристики кажутся относящимися к неоклассицизму Стравинского — с его отчетливым рационализмом (причем, как и у Танеева, математического склада); с его отходом от декоративного, эмпирически чувственного; с его поисками сущности музыки в чисто инструментальных жанрах; с его «Эдипом» — произведением, уникальным для композитора, вышедшего из русской школы, и невольно заставляющим вспомнить — в продолжение проведенной аналогии — об «Орестее». Эта аналогия может показаться неожиданной. Однако, думается, она имеет свои основания.

В первое десятилетие XX века Стравинский остался чужд всем неоклассическим и близким им тенденциям. «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная», — наиболее яркие произведения «русского периода», свидетельствуют о развитии Стравинским кучкистской традиции живописно-образного претворения исконно национальной тематики. Она преломляется у него сквозь призму «мирискусничества», приобретая эстетизированно изощренный характер. Но к этому времени и сама традиция подачи национального, его воспевания и утверждения, весьма существенно изменилась от оркестровой картины «Садко» к «Волшебному озеру». Национальная тематика, отражая судьбу «народнических» идеалов и воззрений, утрачивала свой прежний смысл и содержание, постепенно становясь прежде всего чисто эстетическим объектом. И все же Стравинскому удалось блистательно и по-своему развить кучкистскую линию.

В этом ему немало помогло импрессионистское музыкальное мышление. Оно способствовало избавлению Стравинского от схем школьного академизма, которому он отдал дань в Симфонии (1907). Завороженный еще на «Вечерах современной музыки» в России звуковыми феериями Дебюсси и Равеля, Стравинский, обосновавшись в Париже, становится «учеником» этих чародеев импрессио-

¹ Более подробно об этом см. в статье М. Михайлова «О классицистских тенденциях в музыке конца XIX — начала XX века». Сб. «Вопросы теории и эстетики музыки». Выпуск 2, Л., Музгиз, 1963.

² М. Михайлов. О классицистских тенденциях в музыке конца XIX — начала XX века. Цит. изд. стр. 164.

нистской магии. «Ученичество» оказалось тем более органичным, что важными ингредиентами французского импрессионизма были элементы образности и приемов Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова. А Стравинского достаточно подготовило и искусило в его музыкальном развитии руководство автора «Кашея» и «Золотого петушка». «Засыхающему саду» кучкизма (выражение Римского-Корсакова в письме к Кругликову) Стравинский сделал прививки из оранжерей импрессионизма.

Понятно, что на этой линии творческих устремлений Стравинского в ту пору неоклассицизм не мог входить в орбиту его интересов, служить его целям.

Иное дело после первой мировой войны, когда изменился сам характер неоклассицизма, а также и отношение к нему Стравинского.

Неоклассицизм выливается в широко разветвленное течение, охватившее многие национальные культуры. Ему отдают дань Равель, Малипьеро, Казелла, Хиндемит, Прокофьев, Блисс, Фалья, Берг, Шёнберг, Бузони, Барток. Это течение приобретает различные оттенки, стимулируясь различными факторами. В неоклассицизме — очень неоднородном и противоречиво эволюционировавшем — благородные стремления к возрождению традиций классицизма нередко оборачивались как холодной стилизацией, так и субъективистским экспериментаторством. Порой неоклассицизм можно обвинить признанием Ж. Мореаса: «Лишь к мертвецам лицо обращено мое».

Основной же смысл наиболее действенных тенденций неоклассицизма заключался в обращении к наследию старинных мастеров-классиков как устойчивой базе для исканий в современности. По мере все углублявшегося изучения этого наследия композиторы открывали для себя в искусстве классицизма свойства более значимые, чем те, которые определяли искусство непосредственно предшествовавшей эпохи. Музыкальное мышление мастеров классицизма представлялось по сравнению с романтизмом более универсальным, основополагающим, непреходящим. И тут, разумеется, уже сказывался принципиальный отход от романтизма и импрессионизма.

Одних композиторов классицизм привлекал преимущественно моментами структурно-архитектоническими. Например, Шёнберг в сюите для фортепиано (1924) и Берг в «Воццеке» (1921) призывали логику форм классицизма в качестве цементирующего начала, будучи далеки от идеи возрождения классицистского духа. У других музыкантов обращение к классицизму имело и философско-эстетические, а также этические мотивы. Последнее ощущается у ряда композиторов Франции и Италии (Малипьеро и Казелла). Объясняя связи французских музыкантов со старинными мастерами-классиками Ш. Кёклен справедливо писал: «Прежде всего следует упомянуть духовную преемственность, — в большей сте-

пени, нежели заимствование музыкальных образцов у великих предшественников».¹

Для Дебюсси, например, в Сонатах «эталонном стиле» служил классический французский инструментализм XVIII века. Неоклассицизм привлекал его, в частности, благородной сдержанностью, особенно необходимой, по его словам, для повествования о скорбных и мучительных переживаниях военных лет. Тот же смысл приобрело для Равеля сочинение в жанре старинной сюиты «Памяти Куперена». Возникший еще перед войной замысел принести дань уважения Куперену и французской музыке XVIII века перерос у него в желание почтить память погибших, защищавших в эту войну Францию и ее культуру.

Стравинский, тесно связанный в довоенные и военные годы с французской, а в послевоенные — и с итальянской ветвью романской культуры, неоклассицизм которой отличался особой последовательностью и широтой, естественно, не мог остаться в стороне от этого все более влиятельного течения. К тому же, на определенном этапе своего творческого пути Стравинский явственно ощутил, что и его искания ведут к признанию утверждавшегося неоклассицизмом *credo*.

Истоки этих исканий обнаруживаются у композитора уже в конце «русского» периода. От «Весны священной» тянутся нити ко многим явлениям послевоенной музыкальной культуры. В «Весне священной» зарождаются новые тенденции творчества самого Стравинского, знаменуя начало постимпрессионистской фазы его эволюции. Это произведение имеет, с одной стороны, завершающее значение для предшествовавшего этапа его творчества, с другой стороны, намечает пути в будущее — ближайшее и отдаленное.

То новое, что содержала «Весна священная», сам композитор видел в следующем: «Мои друзья, наверное, не могли не заметить той эволюции идей, которая ведет от фантастической фабулы первых произведений к чисто человеческому обобщению последнего. Я опасаясь, что «Весна священная», где я уже [не] взываю ни к духу сказок и фей, ни к радости и печали человеческой, но где я иду к еще более обширной абстракции, может вызвать некоторое недоумение. . .»²

«Весна священная» — «картины языческой Руси». Быт, обычаи, обряды древних славян были лишь исходным толчком для творческого воображения Стравинского, питаемого Рерихом — художником, археологом, философом. Концепция «Весны священной» не сводится к поэтизации этих обрядов и к их художественно любовному «реконструированию» путем созерцания прошлого сквозь поэтическую призму национального романтизма (пусть даже

¹ Ch. Koechlin. Les tendances de la musique moderne française. Encyclopedie de la Musique (Albert Lavignac). 2-e partie. Technique—esthétique—pédagogie. Paris, 1925, p. 27.

² Что я хотел выразить в «Весне священной». «Музыка», № 141. 3 августа 1913 г., стр. 481.

с философско-пантеистической окраской, как у признанного певца купальского эпоса — Римского-Корсакова). Некоторые связи с этой традицией в «Весне священной» имеются, но не они определяют ее замысел. Столь сильные в ней мотивы «скифства» тоже не всецело главенствуют. Зерно концепции произведения заключается, скорее, в том, что в древнеязыческий культ — культ земли и рода — вкладывается некий общечеловеческий смысл увядания и воскрешения жизненных сил, как бы составляющих суть бытия. Этот смысл пронизывает в «Весне священной» и ее относительно внешнюю «игровую» сторону, и сторону обрядового священнодействия.

Стремление Стравинского к «чисто человеческому обобщению» означало отход от декоративности, описательной колористичности, осознанный отказ от конкретной образности, от непосредственно-чувственного выражения.

Все это нашло и отчетливое стилистическое отражение. Стравинский начинает поиски того, что позднее назовет «сущностью музыки».¹ Он делает решительный шаг к антидекоративной трактовке музыкальной ткани, линейному мышлению, переосмыслению функции тембров; последовательно культивирует опору на отдельные звукокомплексы — «ячейки», особым образом их сцепляя, перемещая, наслаивая. Вот как впечатляюще описывает это Асафьев: «Ритм и звукокомплексы, вернее, ритм, как конструктивное начало, и организуемый им звучащий материал поставлены лицом к лицу без посредствующих факторов: орнамент, тема, мелодическое образование, гармоническое голосоведение не могут иметь здесь самостоятельного значения. Выбран некий ряд комплексов звучаний. Этот ряд подчинен ритмическим принципам перестановок и перемещений, разворачиванию и сокращению (укорачиванию), динамическим принципам распухания, наполнения и сжатия комплексов, утолщения и утончения линий, наслоению и разрыхлению, накоплению и расточению материала и, наконец, энергетике и напряжению разряда».²

Такая техника почти абсолютизируется в «Весне священной» и кажется совершенно необычной. Однако пристальное вглядывание обнаруживает в ней оригинальное претворение приемов «топаний», повторов, вариантов возвращений, «мозаичной» разработки, свойственной кучкистам (вспомним, как характеризовал эту разработку Танеев в письме к Чайковскому от 9 сентября 1882 г. в связи с Первой симфонией Глазунова). Ни звуковой материал, которым оперирует Стравинский, ни изощренность его приемов не могут затемнить их происхождение, истоки. Впоследствии в различных модификациях они нашли широкое применение в творчестве Стравинского, получив определение «техники перемещений» (permutations).

¹ В «Музыкальной поэтике» Стравинский специально отметил, что Равель ощутил в «Весне священной» ее «музыкальную сущность».

² «Книга о Стравинском», стр. 72, подчеркнута везде Асафьевым.

Провидения «Весны священной» были настолько поразительны,¹ что сам Стравинский вряд ли мог сразу учесть все открывшиеся перспективы. Но некоторые из них нашли развитие в ближайшем будущем.

Возникшая у Стравинского устремленность к «обобщению», к «большой абстракции» естественно направляла его творчество в сферу преимущественно чисто инструментальных жанров.

Исходный пункт новой фазы исканий композитора — «Три пьесы для квартета» и «Легкие пьесы» для фортепиано.

В музыке XX века подобные небольшие и «детские» опусы нередко имеют очень важный смысл и играют большую роль. В них подчас радикально решаются целые комплексы эстетико-стилистических проблем. Таковы, например, пьесы Равеля «Матушка-гусыня» (1908). В «Автобиографическом эскизе» Равель сам подчеркнул, что эти пьесы наметили новую для него манеру письма, которую он назвал «манерой обнажения».

Как правило, в подобных опусах ставятся проблемы самоограничения, экономии выразительных средств, их наиболее рационального отбора, лаконизма, ясности письма. Такого рода задача отнюдь не ведет к «упрощению» замысла. Наоборот — фантазия, изобретательность еще более стимулируются, изощряются, но в избранных рамках, в «правилах игры».

Для Стравинского, ранее по-варварски расточительного, принцип лаконизма выразительных средств был нов. Но с этого времени он входит в его творчество как один из важнейших, как принцип «задания», предустановленных требований. Приверженность к нему Стравинский позднее провозгласил в «Музыкальной поэтике», объявив себя последователем правила: «Сила рождается от принуждения и умирает от свободы» (Леонардо да Винчи). В небольших пьесах 1914—1920 гг. можно наблюдать впервые осуществление этого принципа, сразу проявившегося исключительно интересно.

В «Трех пьесах для струнного квартета» (1913), «Трех легких пьесах для фортепиано в четыре руки» (1917), восьми очень легких пьесах для фортепиано «Пять пальцев» (1921), «Трех пьесах для кларнета соло», Концертино для струнного квартета, написанных в 1919—1920 гг., закрепляются, преобразуются и получают иной смысл уже использованные приемы, а также выявляются и развиваются новые.

Утончается и разнообразится применение «техники перемещений». Вместе с тем, впервые обращают на себя внимание поиски единства нарочито множественных, чередующихся, сопоставляющихся, смыкающихся и размыкающихся фактурно-гармонических образований. Все смелее вводит Стравинский «независимые» интервальные комбинации, а также последовательно разрабатывает движения звуковых линий в разных ладовых и тональных плоско-

¹ Она содержала предвосхищения вплоть до «Агона» (1957).

стях. Одновременно он мастерски соотносит их с определенными «осями», кристаллизующимися в звуковых напластованиях.

Анализ этих пьес показывает, что именно в них зарождается, выковываясь на русском, родном Стравинскому материале, его позднейшая «универсальная» техника. Над ее элементами и экспериментирует Стравинский. Именно она станет впоследствии основой его неоклассического стиля.

Чрезвычайно важно отметить, что выработку новых выразительных средств Стравинский совершает в опоре на наиболее интонационно «прочный» — жанровый, эпический, песенно-танцевальный звуковой материал. Это сознательное стремление к устойчивому, общезначимому опять-таки выражает один из принципов неоклассицизма.

В связи с исканиями Стравинского тех лет нередко вспоминают о «кубизме». Источником могло послужить суждение Казеллы, настаивавшего на «скрытой аналогии, существующей между политональностью (одновременность звучания взаимопроникающих диатонических сочетаний) и кубизмом (одновременность взаимопроницаемости масс или объемов)».¹ Его идея получает, думается, неточную и неглубокую интерпретацию у А. Альшванга: «В этот период Стравинский вырабатывает ряд забавных приемов искажения, «смещения», «срезывания» уже готовых форм музыкального мышления».² Однако на самом деле отнюдь не выработка «забавных приемов» манит композитора. Он изыскивает новые возможности дифференциации и интеграции звуковых элементов, преодолевая прежнее импрессионистское звукоощущение и намечая новую композиторскую манеру.

Она уже находит свое выражение в «Истории солдата», где прежние находки приумножаются, а область их применения расширяется. Стравинский добивается здесь остродинамического претворения самых различных по жанрово-бытовым истокам интонационных сфер — русской, испанской, дансинга, хоральности, переводя их в план инструментально-обобщенной выразительности.

Обобщенность решения диктовалась всей концепцией произведения. В народных сказках, в «историях» о солдате и черте Стравинский выделяет и раскрывает заложенные в них общечеловеческие и вечные моральные и духовные мотивы³ — мотивы скитаний,

¹ См.: А. Казелла. Политональность и атональность. Л., Тритон, 1926, стр. 24.

² А. Альшванг. Избранные статьи. М., Музгиз, 1959, стр. 291.

³ «Сюжет нашей пьесы (т. е. Стравинского и его друга, литературного соавтора «Истории солдата», как и некоторых других произведений «швейцарского» периода, Рамю.— В. С.) был почерпнут из русских сказок знаменитого сборника Афанасьева, которым я очень увлекался в то время... — вспоминал Стравинский.— Хотя эти сказки носят специфический русский характер в том, что касается обстановки, однако все положения, все чувства, которые в них выражены, вся мораль настолько общечеловечески по своей природе, что могут относиться к любой нации. В трагической истории солдата, который роковым образом становится добычей черта, меня и Рамю особенно пленила эта глубокая ее человечность». Хроника, стр. 120—121. (Курсив мой.— В. С.)

душевной неприкаянности, борьбы со всевозможными искусами. Эти мотивы, интеллектуализированные и осовремененные, возмущают «Историю солдата» до философской притчи (moralité).

Сжатая обобщенность воплощения замысла «Истории солдата» достигается особыми приемами музыкального письма. Вот некоторые из них. Сближением и подчеркиванием звуковых «полярностей» обнажается диссонирующий остов аккорда; избегается растворение их в многозвучной вертикали или размывание гармонической фигуративностью; в гармоническую ткань вводятся контрапунктические элементы; сама фигуративность становится мелодически активной. Это все путь к позднейшему «инструментальному стилю», прямыми прорывами в который представляются на «Истории солдата» — «Маленький концерт» с намечающимся использованием приемов концертности, концертирования, а также «Хорал», где налицо уже все признаки неоклассического стиля Стравинского.

Такие особенности музыкального письма, окончательно отходящего от прежних декоративно-колористических принципов и тяготеющего к инструментально обобщенному стилю, позволяют считать «Историю солдата» важнейшей вехой на пути Стравинского к неоклассицизму.

Примечательно и то, что уже в конце 10-х годов Стравинский проявляет интерес к старинной музыке. Он создает «Пульчинеллу» — одноактный балет с пением «по Перголези». Так начался процесс широкого и вместе с тем детального постижения Стравинским мелоса европейского классицизма и приемов его оформления. По свидетельству Крафта, позволяющему составить представление о масштабности этого постижения, главными источниками «Пульчинеллы» были две комические трехактные оперы Перголези «Il fratello innamorato» (1732), и «Il flaminio» (1735), а также 12 трио-сонат для 2 скрипок и клавесина. И это, конечно, были именно главные источники.

Стравинский обратился (за редким исключением) непосредственно к рукописям произведений, лишенных «инерции восприятия», не побывавших в руках редакторов, свободных от каких-либо позднейших наслоений. И музыка Перголези предстала перед ним во всей первозданности. Творчество этого вечно юного и вместе с тем мудрого мастера, мелодика которого, более, чем у многих его современников, питана народными соками, а композиционные приемы выделяются особой виртуозностью даже на фоне общей исключительной техники композиторов эпохи классицизма, видимо, «научило» Стравинского весьма многому.

В обращении с музыкой Перголези он колеблется между любовной стилизацией и свободной обработкой. Его отношение к ней лучше всего определяет распространившийся в последнее время термин «рекомпозиция» (что значит заново формировать, пересоздавать). Сам композитор говорил, что руководящим его желанием было «вдохнуть новую жизнь в разрозненные фрагменты». При

этом Стравинский подчеркивал, что им более всего двигала любовь к музыке Перголези, разумеется, не исключавшая уважения. Он признает, что ощущал с ней «близкое духовное родство и даже общность чувств».¹

От начала увертюры и до финального Allegro Стравинский сам проходит путь и ведет за собой слушателя от тактично модернизированной подачи музыки Перголези до полного ее осовременивания на основе средств логической классицистской системы образов.

Стравинскому удалось нащупать связующие звенья между классицистскими композиционными приемами и завоеваниями импрессионистской техники. Типично импрессионистские эффекты — звуковые «гроздьи» развернутой вертикали, «вторгающиеся» тоны, выработанный импрессионистами особый вид диатоники — приобретают у него определенно классицистский лик, переосмысляясь в контрапунктических наложениях, аччаакатурах и апподжиатурах, диатонике старинных ладов. Вынужденный отказаться от излюбленных им смен размеров и тактовых перебоев, Стравинский следует метрическим структурам Перголези, искусно разнообразя их размеренность наложением внутри тактов разных ритмических сеток, смещением акцентированных долей и т. п. Однако подчиняя себе звуковой материал Перголези, Стравинский одновременно подчиняется ему сам, следуя его особенностям. И впоследствии Стравинский не просто переносит, не условно переводит в свои неоклассические произведения принципы классицизма как заимствование, но применяет их как вполне свои.

«Пульчинелла» — первое обращение Стравинского к старинной музыке, но, как заметил сам композитор, это был «взгляд в зеркало». Он вплотную подошел к неоклассическому периоду творчества. В год окончания «Пульчинеллы» композитор создает Симфонию для духовых, открывшие целую серию неоклассических произведений: Октета (1923), Концерта для фортепиано с духовыми, Сонаты для фортепиано (1924).

Довольно часто высказывается мнение об исключительности, «беспрецедентности» перехода Стравинского к неоклассицизму от раннего периода, проходившего под знаком импрессионистских тенденций.

Такое мнение безосновательно. Вспомним, например, эволюцию крупнейших и наиболее ярких представителей импрессионизма Дебюсси и Равеля, в последнем периоде творчества которых возобладала неоклассицистская струя. Неоклассицизм Стравинского, понятно, существенно иной (как имел различия неоклассицизм Дебюсси и Равеля), но приведенное сопоставление уже не позволяет считать эволюцию Стравинского исключительной. Также не случайна и аналогичность фаз этой эволюции с подобными фазами в творчестве Дебюсси и Равеля. У всех наступает сперва постим-

¹ Хроника, стр. 135.

прессионистская фаза, отмеченная усилением обобщающе-логического, конструктивного начала,¹ затем следует освобождение от декоративности, поиски лаконичности, сконцентрированности выражения, ясности письма,² подводящие к неоклассической манере.

Сходность их эволюций наводит на некоторые соображения.

Импрессионизм начал терять почву в предвоенные годы и окончательно утратил ее после войны. Грубо отталкивали импрессионистов от действительности такие ее черты, как все усиливающаяся урбанизация, динамизация жизни.³ Социальные движения эпохи встречались ими либо с непониманием, равнодушием, либо воспринимались с отвлеченно гуманистических позиций. От потери опоры в действительности возникло желание погрузиться в прошлое, в эпохи, как им представлялось, устойчивых, нетленных художественных и этических ценностей и тем самым стабилизировать свое творческое «я». Именно эта потребность вызывала внимание к духу классических эпох, к их этосу, наряду с чисто эстетическим интересом.

Уход в прошлое связывался с новыми целями. Они заключались в том, чтобы попытаться вернуть музыке «изначальные», утвержденные классицизмом свойства, которые перестали быть определяющими, отступили на второй план в эпоху романтизма и возникших из него течений конца XIX — начала XX веков. Среди таких свойств важнейшие: обобщенность выразительности, опирающаяся на объективно общезначимое, а не субъективное; этос, свободный от чувственности; принцип гармоничности художественного отражения — воплощения в совершенной форме, на основе принципов музыки «абсолютной», вне подчинения программным или каким-либо иным немзыкальным (точнее, не чисто музыкальным) стимулам.

Что касается Стравинского, то у него, на наш взгляд, не происходит формально стилистического поворота к классическим традициям, и его неоклассицизм не является элементарной данью моде. Стравинский стремится вновь обрести устойчивое, общезначимое, «универсальное», «изначальное» в музыке. Именно это явилось для него в послевоенные годы мотивом первостепенной важности. Тягу к неоклассицизму усиливал, к тому же, отход Стравинского от национальной почвы. Отсюда сознательное и последовательное ассимилирование композитором черт мышления классиков, постижение образно-логической системы этого мышления.

Претворение Стравинским традиций классиков оказалось свободным как от крайностей архаистско-реставраторского, «археологического» подхода, так и от произвола.

¹ «Море» Дебюсси, «Дафнис и Хлоя» Равеля, «Весна священная» Стравинского.

² «Детский уголок» Дебюсси, «Матушка гусыня» Равеля, «Легкие пьесы» Стравинского.

³ См. в связи с этим освещение последних лет жизни Дебюсси в книге Ю. Кремлева «Клод Дебюсси». М., 1965.

В эстетике Стравинского уже в «русский период» жажда новизны уживалась с любованием старым, если оно было необычным, обладало остротой воздействия и вело к новизне. Отсюда и сочувствие тенденциям «Мира искусства», к художественным принципам которого Стравинский был очень близок. Один из чутких его современников П. Перцов весьма удачно определил эти принципы: «Все это «moderne»: все отражает новые течения европейского и русского искусства, или же связано с той «старинной», которую признает эта новизна».¹ Свой путь к «moderne» Стравинский с «Жар-птицы» нашел именно через «старину». Разумеется, ретроспективизм Стравинского не оставался неизменным со времен «русского» периода (он приобретал различные оттенки и внутри этого периода — достаточно сравнить «Жар-птицу» с «Весной священной»). Но и в неоклассический период Стравинский сохранил смысл искания в «старом» импульсов к новому (хотя прибавился и фактор упорядочивающий, в известной мере «охранительный»).

От неоправданной свободы в претворении традиций классиков Стравинского уберегал пиетет к этим традициям; сказывались и овладения принципом самоограничения, и «урок Перголези».

Необходимо особо отметить те уверенность и мастерство, которые Стравинский сразу проявляет в неоклассических произведениях, требующих, казалось бы, совершенно новой для него техники. Как правило, все композиторы, отдавшие дань неоклассицизму, получили в свое время солидное «академическое» воспитание, прививавшее им классические симпатии и дававшее объективную технику владения элементами классического мышления, пусть в несколько канонизированном «школьными» схемами виде. И впоследствии — был или не был в их творческой эволюции период неприятия академизма — эти симпатии и эта техника не исчезали бесследно.

Стравинский, как известно, не учился в консерватории, но воспитывался под эгидой Римского-Корсакова и в среде «беляевцев» — вполне в академическом духе.

О своих учителях Стравинский отзывался так: «учили они очень строго и вместе с тем очень плодотворно», «техника, которую я приобрел благодаря им, заложила прочнейший фундамент, на котором впоследствии я смог построить и развить мое собственное мастерство».² Заслуживает особого упоминания увлечение Стравинского контрапунктом, который он изучал самостоятельно со всей серьезностью и основательностью. Контрапункт стал ведущим композиционным средством для Стравинского в неоклассический период его творчества.

В данной работе нет места остановиться на чрезвычайно интересной, неисследованной и важной проблеме Римский-Корсаков — Стравинский. Но нельзя пройти мимо по крайней мере двух мо-

¹ П. Перцов. Литературные воспоминания. Л.—М., 1933, стр. 273.

² Хроника, стр. 57—58.

ментов, обнаруживающих внутреннюю близость учителя и ученика. Всем своим творчеством, педагогикой, эстетическими и философскими взглядами Римский-Корсаков утверждал тип объективного художника. В подобного же по типу художника формируется Стравинский. Именно композитору такого творческого склада ближе и доступнее характерное для неоклассицизма достижение внеличного, духовное и стилистическое «расширение» творческой личности, ее перевоплощение. Другое свойство, сближающее Стравинского с Римским-Корсаковым — это обостренное чувство чистоты того или иного стиля. У Римского-Корсакова оно проявлялось главным образом в рамках национального материала. У Стравинского — как способность органически свободно ассимилировать самые различные стилистические приемы, средства, образно-логические системы мышления. Уже в связи с юношеской Симфонией Стравинского Асафьев замечал: «Композитор по очереди примерял чужие маски, ища свою, и доказал, что технически он так силен и так безупречен в голосоведении, что может симитировать любой стиль и усвоить любое влияние».¹ Эта способность получила исключительное значение с переходом к неоклассицизму.

Неоклассицизм Стравинского сразу проявился как сознательно универсальный и как логическое завершение европейстских ориентаций композитора, определившихся уже в «русский период».

В конце XIX — начале XX веков часть русской интеллигенции, к которой принадлежал и Стравинский, совершенно сознательно стремилась к культурно-художественной европеизации. Назовем Брюсова, Волошина, Лансере, Бенуа, Грабаря, Черепнина. Их особенно привлекала французская культура, точнее — культура Парижа.

Русско-французские культурные связи имели славные традиции. Обострение обоюдного интереса усилилось к концу 80-х — началу 90-х гг. Об этой эпохе Р. Роллан писал: «После нескольких лет глухого прорастания чудесные цветы русского искусства вдруг вззошли на французской почве... Нам открылись творения необъятно великой жизни, в которых отразился целый народ, целый неведомый мир».² На ряде явлений и тенденций в музыке, литературе, живописи можно проследить взаимовлияние русской и французской культур. Немало представителей русской культуры формировалось в русско-французской среде. В конце XIX — начале XX века их привлекал в Париж особый интерес к импрессионизму как «последнему слову» европейского искусства.

Стравинский, примкнув к импрессионистским тенденциям Дебюсси и Равеля, быстро впитал все то, что вело к признанию его мэтром очень своеобразного русского импрессионизма европейского

¹ Книга о Стравинском, стр. 24.

² Цит. по кн.: «История французской литературы», т. 3, М., АН., 1959, стр. 39.

значения. И позднее он вполне сознательно стремился «сочетать типично русские элементы с духовными богатствами Запада».¹ Сам композитор не раз подчеркивал, что чувствовал в себе предрасположенность к универсализму. Свои симпатии он отдал Пушкину, Глинке, Чайковскому, гении которых привлекали Стравинского, по его словам, «разнообразием и универсальностью».

И после первой мировой войны художественно-артистическая жизнь Парижа, французская культура остаются для него основной творческой средой. Но возникают и новые широкие, разнообразные ориентации. Наряду с новейшими тенденциями европейского искусства, по-прежнему находящимися постоянно в поле его зрения и во многом уже определяемыми им, Стравинского начинает глубоко интересовать прошлое искусства, его классические традиции. И композитору удается найти новые импульсы к творчеству, несмотря на отрыв от родной национальной почвы. Россию он оставил еще до войны, и к послеоктябрьским преобразованиям ее остался как художник безразличен.

Стравинский претерпевает значительную эволюцию взглядов. Однако, изменив тематику, направленность творчества, он не изменил себе. И в неоклассических произведениях отчетливо русское происхождение творчества Стравинского. На этой русской основе формируется его универсальное композиторское мышление.² Оно именно универсально, а не космополитично. Сам композитор выступал со всей резкостью против космополитизма, но за универсализм, считая, что последний плодотворен совокупностью ценностей различных культур, первый же беспочвен, оказывает пагубное воздействие.³

Итак, эволюция Стравинского к неоклассицизму не была внезапной, неожиданной. Эта эволюция совершалась вполне закономерно; ее подготовил и обусловил целый ряд факторов.

Открывшие неоклассический период Симфонии для духовых инструментов, Октет, Концерт, Соната — чисто инструментальные произведения т. н. «абсолютной» музыки, произведения, не связанные с программностью, живописно-образным началом. Сделан окончательный шаг к «чисто человеческому обобщению», «обширной абстракции», как говорил об этом в свое время Стравинский.⁴

Уже упоминалось, что о неоклассических произведениях Стравинского сказано немало противоречивого, проблема очень запутана, найти руководящую нить в ее изложении исключительно трудно. И почему-то все еще упорно игнорируются философско-

¹ См. по этому поводу: Хроника, стр. 153.

² Интересна и ценна мысль Богданова-Березовского об универсализме Стравинского: «...самый универсализм культуры Стравинского, широта ее диапазона... эта широта кругозора — тоже коренная национальная русская черта, выступающая очень выпукло в деятельности ярких представителей нашей отечественной художественной культуры». Хроника, стр. 21—22.

³ См.: Igor Stravinsky. Leben und Werk von ihm selbst. Mainz, 1957, S. 208.

⁴ См. стр. 149.

эстетические предпосылки неоклассицизма Стравинского. Их, думается, необходимо выявить прежде всего.

В этих целях следует опереться на высказывания Стравинского не только начала и середины 20-х гг., но и всего неоклассического периода его творчества. Тем более, что во второй половине 30-х гг. появились «Хроника» (1935), «Музыкальная поэтика» (1939). Кроме них, думается, возможно осторожное привлечение и более поздних материалов, ретроспективно освещающих те же интересующие нас проблемы. То, что в интервью 20-х гг. выражалось эскизно, в наброске, позднее, когда многое отстоялось, дооформилось, получило более развернутое и обстоятельное обоснование.

Совершалась ли эволюция Стравинского в его творчестве раньше и как бы впереди последующего осознания ее в понятиях, или наоборот? Или, наконец, процессы творчества и осознания протекали параллельно, синхронно (что совсем не исключено для художника такого склада как Стравинский)? Все это пока не установлено. Бесспорно одно. Налицествует ряд попыток композитора сформулировать поэтику творчества. К середине 30-х годов он создает по-своему стройную эстетическую систему. Наряду с этим композитор не переставал прибегать к отдельным высказываниям, которые могли обескуражить кого угодно и пресечь всякое желание проникнуть в сущность его концепций. Но подобные высказывания и были специально рассчитаны на эпатаж, являясь защитой от «длинных ушей», готовых по малейшему поводу поднять шумиху вокруг имени Стравинского, раздуть очередной скандал.

В создании Стравинским поэтики творчества как определенной системы сказалась, несомненно, философский иску, который он прошел в Петербургском университете (оконченном им по юридическому факультету),¹ сказалась и интенсивная интеллектуальная жизнь Стравинского, непрестанно стимулируемая общением с многими незаурядными умами и творческими натурами.

К 1924 году относится примечательное интервью композитора. Вот выдержки из него: «Музыка новых сочинений — Симфоний для духовых, Октета для духовых, Концерта для рояля, Сонаты для рояля — музыка с ног до головы — чистая музыка. Кончилось время, когда я старался обогатить музыку, теперь я хочу ее строить. Я не ратую больше за то, чтобы расширять круг ее выразительных возможностей, а пытаюсь представить себе правильное содержание музыки... Я возвращаюсь к Баху, к светлой идее чистого контрапункта, который богато использовался и раньше Баха. Чистый контрапункт мне кажется единственно возможным материалом, из которого выковывается настоящая и долговечная музыка».²

¹ Не случайно Стравинский тяготел к рационалистическим концепциям и рационализму вообще, чрезвычайно влиятельному в среде Петербургского университета именно в начале 900-х годов.

² Цит. по указ. книге Б. Ярустовского, стр. 154.

Эта мысль уже содержит суть эволюции Стравинского к неоклассицизму.

Но в каком смысле понимать его положение — «...пытаюсь представить себе правдивое содержание музыки», желание Стравинского, чтобы музыка была «настоящая, долговечная».

Обратимся к «Музыкальной поэтике» Стравинского. В ней Стравинский высказывает взгляды, типичные для философской системы рационализма. Через всю «Поэтику» проходит мысль об исканиях «истинного» познания сущности музыки, ее «субстанции». Понятно, что в полном соответствии с принципами рационализма Стравинский считает истинным или достоверным познание посредством разума, интеллекта — познание когнитивное (Стравинский употребляет и самый термин — *cogitare*) в отличие от познания чувственного, через представления — познания имажинативного (смутного и недостоверного с точки зрения рационалистов). Он призывает идти не от чувственного, а от «спекулятивного феномена», развиваемого также «спекулятивно».¹ Поиски «истинного» познания приводят Стравинского к отрицанию эмоционально-непосредственного, как не дающего полноты истины. Если мысленно оглянуться назад и рассмотреть эволюцию Стравинского от «Весны священной» к «Симфониям» в этом плане, то ясно выступит совершаемый им своеобразный процесс «усовершенствования разума», «очищения интеллекта» (в смысле известного трактата Спинозы)² от смутных имажинативных идей — представлений, доставляемый чувствами. «Очищая» свое мышление от непосредственной образности, Стравинский стремится ко все большей абстракции.

Это не было процессом самоусовершенствования только из личных побуждений — на что коротко, но вполне определенно указывал сам композитор: «Время требует музыку, в которой декоративный элемент отступает перед духовным».³ Отходя от прежнего метода «колорирования», как уже неудовлетворяющего и несвоевременного, он развивает поиск «чисто человеческого обобщения». Отсюда решение им новых задач. От воплощения «духа сказок» композитор приходит к идее музыки как фактора высшей гармонии. «Феномен музыки дан нам единственно для того, чтобы внести порядок во все существующее, включая сюда прежде всего отношения между человеком и временем».⁴ И совсем не случайно, что эта идея родилась во время войны. Стравинский помещает приведенные выше строки после описания настроений, вызванных войной, специально оговаривая, что считал важным вставить именно здесь это философское отступление. Вспомним, что и Крафт связывает идею «порядка» с невозможностью для Стравинского писать по-старому после войны.

¹ Igor Strawinsky. *Leben und Werk von ihm selbst*. S. 180.

² Б. Спиноза. *Трактат об усовершенствовании разума*. М.—Л., 1934.

³ Цит. по указанной книге Кирхмейера, стр. 240.

⁴ Хроника, стр. 99.

Идея «порядка» имеет у Стравинского не формально-стилистический смысл, но соотносена с упорядочением «человеческого духа». В «Поэтике» Стравинский выразил это так: «Мы живем во время, когда человеческое бытие испытывает глубокие потрясения. Современный человек утрачивает понятие и чувство устойчивости, смысла отношений».¹ Восстановить, упрочить, упорядочить эти отношения и призвана идея «порядка». Стравинский выступает за утверждение устойчивости — человеческого бытия и духа, «смысла отношений». Он понимает и признает наличие противоречий, но отстраняется от непосредственного их воплощения. Согласно его философско-эстетическим взглядам это усугубит нарушение «чувства устойчивости», будет лишь индивидуалистическим выражением внутренней смятенности чувств, повлечет за собой примат эмоционально стихийного.

Стравинский исходит из концепции мира как изначально и извечно гармоничного. По его мнению временное нарушение этой гармоничности особенно сильно проявляется в настоящей действительности. Отсюда особая необходимость утверждать изначально, извечную гармоничность в художественном творчестве, «внести порядок во все существующее». И понятно, что опорой ему в этом служит рационализм как мирозерцание и метод познания, позволяющий осуществлять идею «порядка» подчиняя восприятие логическим категориям.

Кульм идеи «порядка» в установленном выше смысле и вызывает у Стравинского резкое осуждение модернизма, как «декаданса нравов и вкуса», неприятие всего разрушительного в искусстве (олицетворение чего в прошлом он видел у Вагнера) и, напротив, утверждение классических принципов как наиболее ценных, «истинных»: эстетически, этически и стилистически. «Индивидуальный каприз, интеллектуальная анархия, которые пытаются подчинить все в наше время, изолируют художника от ему подобных и потому заслуживают осуждения».²

Смысл своих неоклассических устремлений Стравинский раскрывал так: «Создавать новую музыку по подобию музыкальной классики XVIII века».³ Это указание только в узком смысле означало усвоение принципов музыкального мышления классиков.

Стравинский идеализирует особенно эпоху XVII—XVIII вв. По его убеждению, тогда царил «строгая иерархия ценностей, совокупность моральных принципов, которые основывались на совершенно твердом представлении о добре и зле, об истине и лжи».⁴

Творчество старинных мастеров он расценивает как конструктивно устойчивое, начисто лишённое пафоса разрушения, счастливо обладающее «сущностью музыки», неиндивидуалистическое,

¹ Igor Strawinsky. *Leben und Werk von ihm selbst*. S. 191.

² Там же, стр. 207.

³ Там же, стр. 254.

⁴ Там же, стр. 208.

а, напротив, общезначимое. Традиция, по убеждению Стравинского, есть «жизненная сила, которая способна и стимулировать, и направлять в современности» она же «обеспечивает содержательность творчеству».¹ Стравинский широко охватит традиции европейского инструментализма (при явно преобладающих симпатиях композитора к «романскому» — ита́ло-франко-испанскому — классицизму).

Рассматривая произведения Стравинского т. н. неоклассического периода, разные исследователи подчеркивали и стилизаторские и «конструктивистские» черты этих произведений. Но не уделялось внимания тому, что сам неоклассицизм Стравинского неоднороден. Имеются различия между произведениями, где в основу положены типично классицистские звукоидеи, и произведениями, где звукообразования не вызывают ассоциаций с классицистскими, хотя в общем-то и эти произведения соответствуют по манере неоклассическим. Думается, эти различия небесполезно учитывать. Тогда обрисуются две линии неоклассицизма Стравинского: 1) неоклассицизма как своеобразного возрождения классицизма прошлого и 2) неоклассицизма как нового классицизма.

В первой линии (представленной Октетом, Концертом) Стравинский опирается на классицистские звукокомплексы, следуя в развертывании музыкальной формы преимущественно классицистской логике. В музыку Стравинского входят совершенно новые для нее аффекты и движения. Ранее в ней не встречались такие Largo, такие Allegro. Она обретает строгую сдержанность, сосредоточенность, суровую ясность.

Смысл обращения к средствам музыкального языка классицизма легко объясним трактовкой их Стравинским как воплощающих «сущность музыки» — то есть истинных, «изначальных», лишенных преходящих чувственных, а также немусыкальных ассоциаций. Поэтому небезынтересно вспомнить высказывания Стравинского о языке, сделанные им в связи с работой над «Эдипом»: «Мне всегда казалось, что для передачи возвышенного душевного состояния необходим особый язык...» Преимущество такого «особого языка» Стравинский видит в том, что он «не мертв, но окаменел, обрел известную монументальность и этим оградил себя от всего банального».² Речь идет не только о выборе латыни для «Эдипа», но также и о музыкальном языке. Стравинский сам это раскрывает ниже. Величественный, монументальный музыкальный язык, очищенный от всего банального, от ассоциаций с каждодневным, бытовым и находит Стравинский в опоре на классицистские звукоидеи.

Асафьев с поразительной прозорливостью писал об этом в своей книге, когда еще отсутствовали поясняющие высказывания самого композитора: «Существуют в европейской музыке не-

¹ Igor Stravinsky. Leben und Werk von ihm selbst. S. 197.

² Хроника, стр. 186.

которые основные принципы оформления и ритмические и интонационные формулы, своего рода Urkräften и Urtexten. Строить, опираясь на них или принимая их за точку отправления, еще не значит цитировать, подражать или стилизовать. Стравинский базируется на таких музыкальных «первопричинах» стиля позднего ренессанса или барокко, эмоциональный тонус которых нами «не ощутим». Вот это отсутствие эмоционального штампа и делает давние ритмы и интонации надежными конструктивными базами, а непривычная слуху их динамика рождает новые свежие впечатления.¹ Эти «Urkräften» Стравинский берет, не имитируя манеру какого-либо мастера-классика или даже «школы», но стремясь концентрировать свойства классицистских звукокомплексов вообще. Он берет их за основу как отправной «толчок», как начальный импульс. Это, главным образом, звукоидеи «романского» — итальянского и, в несколько меньшей мере, французского инструментализма, а также «генделизмы» и «бахизмы», опять же близкие итальянскому инструментализму. Однако нельзя не видеть или преуменьшить (что подчас случается) и их типично «стравинские» приметы. Так о первой теме Аллегро первой части Октета Ярустовский пишет: «Такая тема могла быть создана одним из авторов XVIII века: лишь заключительные такты с переменной метра вносят «корректив», напоминающий об индивидуальности Стравинского».² Но это справедливо в том случае, если взять только одну из составляющих тему звуковых линий, изъяв ее из всей музыкальной ткани, изолировав от конкретного фактурного, тембрового, контрапунктического воплощения. Очень характерен для Стравинского сам прием изложения темы, где восемь духовых ведут тему в квинтдециму. Подобный прием изложения встречается также во II части Октета, Сонате и др. Не менее типичны и параллелизмы терпких квартово-квинтовых и секундово-септимовых созвучий, образующихся как контрапунктические «побеги» и как утолщения звуковых линий, развивающихся из первоначального общего тематического «зерна» (см. пр. 1).

Другой пример. Лейтобразование Концерта — тема начального Largo — основана на ладовой вариантности. По мере звукового продвижения вокруг ладовой оси *A—a* сопоставляются в последовательности и сталкиваются в одновременности с *cis*, *g* с *gis*. Кёклен и Казелла первыми из современных исследователей указали на возрождение в музыке XX века интереса к ладовой вариантности. Может быть этот прием является реминисценцией подобного эффекта в старинной музыке, подсказан старинными мастерами. Но Стравинским он преломлен и развит вполне оригинально. У старинных мастеров такой прием встречается, как правило, в качестве мелизма, спорадически. У Стравинского он приобретает конструктивное значение; примененный последовательно

¹ Книга о Стравинском, стр. 337.

² Б. Ярустовский, цит. изд., стр. 147.

1 Allegro moderato (♩ = 104)

Fl.

Cl in B

B-s

C

Tromps

A

1 Tenor Trombs

2 Basse

f

très marqué et sec

très marqué et sec

в линейно-контрапунктическом развитии, он порождает разнообразные интенсивные звукообразования, как бы высекаемые из «вечного» материала.

Наряду со стилизованными в неоклассическом духе образованиями, Стравинский не исключает и звукоидеи совсем другого типа. Такова тема в вариационной части «Октета» — сумеречно-романтического колорита, с терцовыми мерцаниями на фоне импрессионистских гармоний, совершенно переосмысленных, однако, в ударно тембровом плане. Такова и прозрачно диатоническая тема среднего раздела второй части концерта (см. пр. 2), близкая по драматургическому смыслу темам-воспоминаниям позднего Рах-

2 Più mosso ♩ = 84

Ob.

Cl.

p

legato sempre

маннинова, живущим отраженным светом (Симфонические танцы). Таков и заторможенный пароксизм эмоционального взлета в каденции-импровизации той же части.

Стравинский вводит эти темообразования как своеобразно лирические.

Вскрывая содержание музыкальных концепций этой линии неоклассицизма Стравинского, отметим лежащие в основе их тезы-антитезы внеличного-личного. Смысл такого сопоставления означает, что эмоциональное начало не изжито, да и не может быть изжито, поскольку существует чувственная сфера, но оно изменчиво, преходяще, а потому должно быть подчинено объективному, устойчивому, непреходящему. Поэтому наибольшее значение в музыкальной концепции получают темообразования неоклассические по духу и звуковым «посылкам». Они — и исходные и опорные в частях цикла. Соответственно, образы, напоминающие романтические, чеканятся в не менее строгой и выдержанной форме.

Звукоидеи обоих типов не существуют изолированно, сами по себе. Они не только скрыто или явно сопоставляются, но, по мере развертывания концепции в целом, обнаруживается их взаимосвязь, взаимодействие. Нельзя не заметить, что через соотношение с классицистскими приемами тематизм Стравинского значительно меняется, обретая новые свойства: место попевок, ритмоинтонации начинает занимать мелодическая линия, новый смысл получает динамика движения.

Ряд особенностей формообразования Стравинского объясняется тем, что он опирается на форму, распространенную в допетровской и даже догайдовской и домоцартовской период. Отсюда — концертность, «концертирование» как основной прием развертывания формы, отсюда — прелюдирование, каденции, «ритурнельность», отсюда — роль вступительных «симфоний». Это не простое возвращение к староклассическим приемам, не только их реставрация. Формообразующие принципы Стравинского вбирают в себя немало и от позднейших эпох, не обходя, а синтезируя их достижения. Но в формообразовании Стравинский утверждает не столько активное развитие, сколько само течение, изложение звуковых элементов. Основным классическим принципом — повторности, репризности, симметрии — он следует без подчинения определенному типу формы.

Классицистичность трактовки Стравинским формы проявляется даже не столько в отдельных приемах ее построения, сколько в общей лепке по законам классической уравновешенности, преобладания принципов устойчивости, соразмерности. Автор «Весны священной» подчинялся этим новым для себя принципам, не воспринимая это как насилие над собой. По его убеждению, «художник-творец, заимствуя уже готовую освященную форму, несколько не стеснен в проявлении своей индивидуальности... индивидуальность ярче выделяется и приобретает большую рельефность, когда ей приходится творить в условиях и резко очер-

ченных границах».¹ По его эстетике ограничение — одно из требований «порядка».

Обращение к классическому типу темообразований, следование классической логике формы не только не вызвало отказа Стравинского от важнейших завоеваний его прежней логики, но привело к ее дальнейшему расширению в определенном аспекте. «Стравинский... перевел музыкальное творчество в сферу мышления», — писал Асафьев в главе «Ценность творчества Стравинского» и характеризовал это мышление как «мышление, выражающее себя в наблюдении, проницательном отборе и конструировании материала согласно его свойствам и согласно временной («текучей») природе музыки, ибо ее естественное состояние есть движение, а не зрительно охватываемое абстрактное голосоведение».² И еще одно наблюдение Асафьева открывает доступ к пониманию особенностей мышления Стравинского: «Не механическое деление на периоды, предложения, фразы, мотивы вскрывает структуру мелодической ткани, а наблюдение за движением и взаимоотношениями сходных и несходных мотивных образований, групп или тонов лада, которые повторяются и комбинируются в той или иной мелодической ситуации»³ (выделено Асафьевым — В.С.). Это свойство мышления Стравинского получает теперь особое развитие, идеально реализуемое переходом к контрапункту, преобладающему в организации и развитии музыкальной ткани.

Стравинский отходит от гомофонических принципов. Его контрапункт, очень стильный, выдержанный, искусный, вместе с тем позволяет ему мыслить вполне «по-стравински».

Композитор использует все «учтенные» и, думается, немало еще «неучтенных» видов контрапункта. Не полифония «в союзе с гармонией», а «чистый» контрапункт, с присущим ему мелодическим ростом, «цветением» мелодических линий в той или иной «мелодической ситуации» (Асафьев), этот контрапункт пронизывает все, становится средством активного соотношения и сопряжения тонов, ведущим фактором «порядка» в организации формы.

Таким образом, конструктивная роль в музыке Стравинского переходит от гармонии к контрапунктическим комбинациям. Бифункциональные и полифункциональные вертикали расщепляются, образуя самостоятельные созвучия и линии, движение которых активизируется тембром и ритмикой. Колористическое использование гармонической вертикали в духе «Жар-птицы», «Петрушки» становится эпизодичным. Стравинский не исключает функциональность, но избегает прямолинейных ладотональных тяготений. Особенно в кадансировании он, как правило, «нейтрализует» доминантно-тоникальные отношения, за счет несовпадения фаз голосоведения.

¹ Хроника, стр. 194

² Книга о Стравинском, стр. 217.

³ Там же, стр. 73.

Ладифункциональные тяготения преобразуются в своеобразные «оси», «полюсы» и «полюсы» тяготений.¹

В Симфонии для духовых памяти Дебюсси и Сонате у Стравинского



возникает иная линия — «нового классицизма». Произведения, принадлежащие к ней, чаще определяются как конструктивистские. Отличительная ее черта по сравнению с первой — большая «нейтрализация» всего чувственно-непосредственного, образно-конкретного, изобразительного.

«Эта музыка не создана, «чтобы нравиться» или возбуждать страсти аудитории, — писал Стравинский о «Симфониях». — Она дойдет до тех, у кого чисто музыкальное восприятие преобладает над желанием удовлетворить свои эмоциональные потребности».² Примечательно, что у Стравинского нет стремления приблизиться к образно-эмоциональному строю музыки Дебюсси. Лишь большим усилием воображения можно уловить в «Симфониях» отзвуки «Затонувшего собора», «Шагов на снегу», «Шести античных эпиграфов».

Не менее своеобразна Соната. «Назвал я ее так, вовсе не имея намерения придать ей классическую форму... Я употребил термин соната в его первоначальном значении. Употребляя этот термин, я не считал себя связанным формой, которая освящена традицией с конца XVIII века».³

Правомерно ли считать эти произведения конструктивистскими?

Вот некоторые общие черты конструктивистского мышления: «Ничего другого кроме акта конструкции. Достигается структура и возможность этой структуры звучать. Цель музыки стать структурой, не стремясь ни к чему более».⁴ В области логики отрицаются прежние исторически отстоявшиеся принципы звукосвязей, они заменяются «комбинированием», которое отстраняет функциональность, как в узком, так и широком формообразующем смысле. Конструктивистская форма принимает вид «чистого ряда ассонирующих звучностей».⁵

¹ Определения самого Стравинского.

² Хроника, стр. 151.

³ Там же, стр. 175. Смысл слов Стравинского относится более всего, если не исключительно, к первому движению Сонаты.

⁴ Г. Кирхмейер. Цит. книга, стр. 506—507.

⁵ Там же, стр. 531. Понятие ассонанса Кирхмейер определяет так: «Современные звуковые формы нельзя понимать как возникающие из диссонансов или консонансов; они звучат просто друг за другом, они ассонируют. Новая музыка определяется из ассонансов, которые в определенной последовательности образуют ряд по формальным и структурным законам». Там же, стр. 509—510. (Подчеркнуто Кирхмейером. — В. С.)

Этих черт в чистом виде, как и абсолютного стремления «конструировать», не обнаруживается в «Симфониях» и Сонате. Их музыкальная логика не отличается в принципе от логики первой линии неоклассицизма Стравинского. Непосредственного обращения композитора к классицистским звукоидеям и формообразующим приемам в них не наблюдается, но опора на них присутствует бесспорно.

Ничто иное, как идея хорала, вобравшая в себя все от «хоральности», положена в основу «Симфоний» (не случайно Стравинский и начал их сочинение с заключительной хоральной «Симфонии»); ничто иное, как «инструментальное движение», представляет собой первая часть Сонаты.

Отправным музыкальным материалом построений Стравинского служат не абстрактные звуковые «феномены», — структурные единицы или структурные члены, но темообразования, являющиеся носителем определенного, хотя и очень опосредованного содержания. Как ни странно, но не обращалось внимания на то, что начальное motto «Симфоний» есть завуалированная интерпретация аккорда «ужаса и удивления» (Доменико Алалеона) — уменьшенного септаккорда.

И в начале Сонаты Стравинский опирается на классический инструментальный тип звуко связей гаммообразного и арпеджированного склада. Уверенно синтезирует он на классической основе элементы импрессионистской и «романтической» техники. Особенно интенсифицировавший область диатоники, он не оставил незатронутой и область хроматики, трактуя ее, правда, по возможности диатонически. Начало Сонаты зиждется на звукоряде объединенного хроматизированного 12-ступенного мажоро-минора, имеющего звуковым ориентиром лад С — с. Подобный звукоряд уже встречался в заключении Концерта. Там он накладывался колористически на гармонизацию гаммы, здесь же — развернут мелодически-линейно.

Логика «Симфоний» и Сонаты также не имеет характера «комбинирования». В «Симфониях», наряду с античной по духу мелодией, слышатся типично русские напевы и мотивы,¹ столь уместные в произведении русского композитора, посвященном памяти музыканта, чуткого к русской музыке. Также и в Сонате наше восприятие получает удовлетворение не столько от динамики звуковых сопряжений, сколько от возникающих и тут же растворяющихся в общем потоке движения образов. Поэтому и мышление Стравинского нельзя назвать чисто структурным.

Стравинский не отходит от ладотональной системы контрапунктически-линейных и вертикально-комбинационных связей.

¹ «Полевые наигрыши» и «трizenные причитания», как их с исключительной тонкостью характеризует Асафьев.

За «ассонансы» (по Кирхмейеру) можно принять лишь некоторые его звукосочетания и их последовательности. Не случайно, Кирхмейер выносит в конце книги, в раздел «Особые формы конструкции», рассмотрение этой системы расширенной и видоизмененной трактовки ладотональности у Стравинского, признавая, что Стравинский сохраняет опорные пункты тональности в виде отдельных тонов и их комбинаций, как «главных осей музыки», а также «полей тяготений».¹

Не порывает Стравинский и с исторически отстоявшимися принципами формообразования.

«Симфонии» в своей последовательности определенно рондообразны. Соната имеет вполне обозначенные стадии экспозиционности и репризности.

Как видим, музыка «Симфоний» и Сонаты отнюдь не сводится к чистой умозрительности, к конструктивизму в интонационном и в музыкально-логическом отношениях; произведения подобного рода нельзя отнести к структуре «чистого ряда ассонирующих звучностей».

Однако с усилением в этих произведениях начала, нейтрализующего чувственное, непосредственно эмоциональное, в них усиливаются и интеллектуально-логические черты мышления Стравинского. Если сравнить встречающуюся в «Симфониях» и Сонате «технику перемещений» (permutations) с более ранним ее применением (например, в «Весне священной»), то становится ясно, насколько она нейтрализована в смысле экспрессивном, динамическом и колористическом. В движении музыки обнажается взаимосцепляемость конструктивных «ячеек», что и дало повод сближать неоклассические произведения Стравинского (начиная «Симфониями» и Сонатой) с конструктивистскими и структуралистскими опусами (Веберном, Булезом и др.).

Октет, Концерт, «Симфонии» и Соната, открывшие неоклассический период, уже позволяют в известной мере составить представление об особенностях неоклассицизма Стравинского. Он имеет рационалистически-абстрагирующий характер, что вполне в духе исповедуемой Стравинским философско-эстетической рационалистической системы, ведущей к подмене реальных связей логическими, и склонной выдавать «отношения» за «вещи». Но все же «спекулятивная» абсолютизация чисто звуковых отношений в произведениях неоклассического периода не происходит. Тем не менее, в дальнейшем, уже на новом этапе своего творчества, начиная с Септета (1953), Стравинский вполне закономерно приходит к еще «большой абстракции» и использованию элементов додекафонной и серийной техники.

¹ См. цит. кн. стр. 586—588. Произвольному толкованию своей ладотональной системы мышления в духе атонализма и чистого линейизма препятствовал сам Стравинский. См. «Хронику», «Музыкальную поэтику», «35 вопросов и ответов».

НА ПУТИ К ФИЗИОЛОГИЧЕСКОМУ ИЗУЧЕНИЮ
ИНТОНАЦИОННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Чем ближе производный продукт к своему чувственному корню, тем больше в нем сходств с действительностью... На известном же удалении от корня объект... превращается во внечувственный знак.

И. М. Сеченов.

...Все без исключения качества внешних проявлений мозговой деятельности... одушевленность, страстность, насмешка, печаль, радость и пр., суть... результаты большего или меньшего укорочения какой-нибудь группы мышц — акта, как всем известно, чисто механического.

И. М. Сеченов.

В последние годы огромные достижения физиологии высшей нервной деятельности все глубже позволяют проникать в тайны психической жизни человека. Все более отчетливо предстают перед нами законы отражения его мозгом окружающей действительности, полнее раскрывается неведомая доселе природа чувственного и логического.

Физиология помогает понять многое и в сложнейшей области музыкального искусства. Исходной здесь является проблема музыкального восприятия. Она имеет не только отвлеченный теоретический интерес. От правильного ее решения в значительной мере зависят успехи музыкознания, исполнительского искусства, музыкальной педагогики и даже композиторской практики, так как знание законов воздействия музыки помогает целенаправленнее строить творческую работу и тем добиваться более значительных результатов.

Музыкальное восприятие осуществляется деятельностью мозга и представляет собою одну из форм отражения им окружающей действительности. В результате этого отражения возникают наши чувства, мысли, представления, волевые побуждения. Качество отражательной деятельности мозга, а следовательно и музыкального восприятия, определяется факторами объективными и субъективными. Первые представлены воздействующей на мозг действительностью; вторые — работой самого мозга, которая одновременно и объективна.¹ Взаимодействие объективных и субъек-

¹ «...Психическая, или... высшая нервная деятельность... представляет собой единство — неразделимость — субъективного и объективного. Принадлежа определенному лицу, индивидууму, субъекту... она переживается им

тивных факторов определяет характер отражения, а следовательно и восприятия.

Музыка воспринимается людьми различно в зависимости от особенностей их высшей нервной деятельности. Они определяются силой, подвижностью, уравновешенностью нервных процессов, локализацией их в разных структурах мозга, соотношением работы субкортикальных и кортикальных зон, взаимодействием сигнальных систем отражения действительности, характером хранимых мозгом следов от раздражений (жизненный опыт) и пр. Соотношение всех этих субъективных, но в то же время объективных факторов меняет качество восприятия музыки, вызывая на те же самые произведения в основе одинаковые, но все же в деталях разные реакции.

Конечно, одни и те же компоненты музыки оцениваются людьми различно в зависимости не только от физиологических, но и от социальных особенностей личности. Поэтому физиологическое изучение проблемы музыкального восприятия является лишь одним из возможных аспектов исследования. «Все явления исторического мира, все проявления организма... — писал еще А. И. Герцен, — основываются на физиологии, но и идут дальше нее».¹ Характер психической жизни человека определяется прежде всего социальными факторами. Следовательно и музыкальное восприятие, а также художественные вкусы и эстетические взгляды людей обуславливаются главным образом ими. Однако «социальный анализ, который проникает в глубину личности... не может не вторгнуться в основной фонд биологических влечений». Он обязательно должен также показать, как именно в сфере искусства «сливается воедино биологическая и историческая жизнь личности».² Но для этого необходимо предварительно разобраться в основных нейродинамических законах музыкальной деятельности человека. В данной статье и делается попытка наметить в самой общей форме одну из первичных и наиболее элементарных физиологических закономерностей музыкального восприятия.

Звучащее музыкальное произведение воздействует на человека всеми средствами выразительности: мелодией, гармонией, метром, ритмом, ладотональной сферой, тембром, динамикой, архитектурикой и пр. Качество воздействия любого из этих

и его восприятиях и ассоциациях; вместе с тем имеет ряд внешних объективных проявлений... и представляет собой отражение объективной реальности, т. е. внешнего мира в мозгу человека». (А. Г. Иванов-Смоленский. Основные принципы изучения высшей нервной деятельности человека в физиологии и патологии.— Труды 15-го совещания по проблемам высшей нервной деятельности, посвященного 50-летию учения академика И. П. Павлова об условных рефлексах. М.— Л., Изд. АН СССР, 1952, стр. 37).

¹ А. И. Герцен. Избранные философские произведения, т. II. 1949, стр. 296 (разрядка моя — М. Б.).

² В. Днепрова. Устарело ли классическое искусство? — «Иностранная литература», 1965, № 2, стр. 163.

факторов изменяется от соотношения с остальными. Восприятие музыкального произведения представляет собою целостную реакцию мозга на всю совокупность средств выразительности в их взаимодействии друг с другом. Каждый новый вариант взаимодействия изменяет и результаты музыкального восприятия.

Одним из главных факторов, определяющих характер воздействия музыки, является интонация. Известно, что этот термин употребляется в нескольких значениях, то суженно, то расширительно. Не стоит останавливаться на том, какое понимание его с физиологических позиций представляется более правильным, отмечу лишь, что в данной работе под интонацией будет подразумеваться мельчайшая осмысленная звукоячейка — «элементарная частица» музыки. В нейродинамическом аспекте эту «частицу» можно изучать в разных планах — творческом, исполнительском, слушательском и др. Первый из них предполагает анализ деятельности мозга композитора при создании интонаций, второй — нервную деятельность исполнителя, трансформирующего эти интонации; третий — восприятие данных интонаций слушателем. Однако все это тесно взаимосвязано последовательной преемственностью информации. Композитор фиксирует нотной записью только как бы эскиз интонаций, реализацию же их передоверяет исполнителю, раскрывающему их содержание по-своему.¹ Исполнитель передоверяет интонации слушателям, по-разному оценивающим их в зависимости от индивидуальных особенностей восприятия. Так возникает преемственная связь между созданием (автор), воспроизведением (исполнитель) и восприятием (слушатель) интонаций.

С точки зрения физиологии высшей нервной деятельности, выразительные возможности интонаций обуславливаются многими причинами: степенью близости интонаций к их «физиологической первооснове», уровнем имеющегося в них обобщения, соотношением в интонациях новых и привычных элементов, соответствием интонаций идее произведения, отсутствием снижающих воздействие интонаций факторов, использованием в произведениях средств выразительности, усиливающих действенность интонаций и др. Все эти причины обуславливают ту или иную степень выразительности воспроизводимых интонаций; ими же определяется и характер воспринимаемых интонаций. Остановлюсь на первом и отчасти на некоторых других факторах.

Еще И. Сеченов сто лет тому назад утвердил в естествознании идею детерминизма, доказав зависимость «душевной» жизни человека от испытываемых им воздействий окружающей среды. Он же показал, что все внешние проявления деятельности мозга сводятся к мышечным движениям и укладываются в созданную умом народов рамку *дела и слова*. Дело есть механическая целенаправленная деятельность человека, осуществляемая мышечными движе-

¹ Исключением является лишь авторское исполнение.

ниями; *слово* — сочетание звуков, образующихся в гортани и полости рта тоже посредством мышечных движений.¹

В эту рамку, представленную Сеченовым, укладывается и музыкальное интонирование. И оно рождается в результате разных комбинаций мышечных движений, обуславливаемых, в свою очередь, сложной деятельностью человеческого мозга. Поэтому изучение деятельности мозга и может пролить некоторый свет на причины качественных особенностей музыкальных интонаций.

Известно, что внешняя среда, воздействуя на человека, вызывает у него ответные реакции, называемые рефлексами.² Разновидностью их являются голосовые, порождающие различные интонации. Рефлекс интонирования, как и любой другой, зависит, с одной стороны, от качества раздражителей, с другой — от особенностей воспринимающего их мозга. Чем богаче и разнообразнее агенты воздействующей среды, тем разнообразнее по содержанию и форме и возникающие в ответ на них интонации.

Первичные голосовые реакции — интонации — образуются на самом раннем этапе жизни ребенка, выражаясь в крике, плаче, стоны, смехе и пр. Они осуществляются физиологическим механизмом безусловного рефлекса, представляющего собою врожденную, наследованную, «непроизвольную» мозговую деятельность.³ Голосовые безусловные рефлексы — ответы на действие определенных раздражителей — становятся сигналами этих раздражителей. Являясь носителями определенных информации, они превращаются в первичные осмысленные звукообразования — интонации. Наличие в безусловнорефлекторных интонациях жизненного содержания превращает их в средства дистантного общения. Именно путем безусловнорефлекторных интонаций маленький ребенок, еще «непроизвольно», сообщает окружающим о происходящих с ним переменах.

В дальнейшем на базе элементарных озвученных реакций создаются более сложные, дифференцированные, осуществляемые

¹ Здесь говорится лишь о внешней акустической форме слова, а не об его внутреннем понятийном содержании. См.: И. М. Сеченов. Избранные произведения, т. I. [М.], АН СССР, 1952, стр. 9—10.

² Рефлексами называются не все реакции организма, а лишь осуществляемые нервной системой.

³ Психологические понятия «непроизвольности» и «произвольности» получили физиологическую расшифровку в исследованиях А. Г. Иванова-Смоленского, экспериментально доказавшего, что разными здесь являются конечные звенья рефлекса, представленные в первом случае врожденной деятельностью, во втором — выученными движениями. См.: А. Г. Иванов-Смоленский. Основные задачи и первые достижения систематического исследования рефлекторной деятельности ребенка. В сб. «Опыт систематического исследования условно-рефлекторной деятельности ребенка» под ред. А. Г. Иванова-Смоленского. М.—Л., «Работник просвещения», 1930, стр. 3; Он же. Основные принципы изучения высшей нервной деятельности человека в физиологии и патологии. «Труды 15-го совещания по проблемам высшей нервной деятельности, посвященного 50-летию учения академика И. П. Павлова об условных рефлексах». М.—Л., изд. АН СССР, 1952, стр. 45.

механизмом условного рефлекса. Они тоже представляют собою реакции мозга на получаемые им раздражения, но реакции создаваемые уже в индивидуальной жизни. В отличие от безусловных рефлексов, они вырабатываются не только на непосредственные, но и опосредованно действующие раздражители, гибко меняясь в зависимости от условий. Если плач новорожденного оказывался, например, реакцией на горькое лекарство, то плач ребенка более старшего возраста мог быть уже вызван одним лишь видом этого лекарства (конкретный раздражитель) или даже упоминанием о нем (символический раздражитель). Так как реакции мозга всегда строго детерминированы, то с изменением воздействий менялось и качество голосовых ответов. Интонационные реакции становились все более уточненными, число их безгранично увеличивалось, возможности звукового общения совершенствовались. Из каждого безусловнорефлекторного корня как бы выростала целая серия условнорефлекторных голосовых ответов. Крик переставал быть «просто криком», а гибко менял свою высоту, силу, длительность и тембр в зависимости от испытываемых мозгом раздражений; смех переставал быть «просто смехом», а становился голосовым ответом разнообразных вариантов, от гомерического хохота до жеманного хихиканья. Так же трансформировались и другие безусловные голосовые реакции, порождавшие целый сонм различных условнорефлекторных интонаций. Некоторые из них, особенно закрепленные в практике, выделились своей «семантической всеобщностью» и по занимаемому месту в жизни стали конкурировать с безусловнорефлекторными интонациями. Эти именно условные интонации и приобрели самоудовлетворяющее значение, начиная играть роль основополагающих интонационных формул. Безусловная интонация стога послужила, например, основой для условных интонаций утраты, сожаления, сокрушенности, безысходности и других оттенков горя и печали; безусловная интонация крика стала исходной для условных интонаций призыва, приветствия, победного настроения и, с другой стороны, угрозы, предостережения и пр. Все эти интонации, акустически близкие к безусловным прообразам, стали соперничать с ними по силе оказываемого воздействия. Они возникали не только «непроизвольно», но и «произвольно», открывая перед человеком широкие возможности преднамеренного использования их для дистантного общения. Так первичные безусловные и условные интонации становились материалом для интонаций речи и музыки.¹

¹ К воспроизведению звуков речи мозг и голосовой аппарат ребенка начинают подготавливаться с 3-х — 6-тимесячного возраста. К 8—12 месяцам этот аппарат становится развитым настолько, что оказывается способным воспроизводить уже первые 5—10 слов. В процессе дальнейшего развития мозга и голосового аппарата происходит все большее обогащение словарного запаса ребенка и вместе с тем совершенствование используемых им речевых интонаций. Они становятся все более гибкими и тонко дифференцированными, все более пригодными для точной передачи смысла произносимых слов.

Таким образом, хотя первичные речевые и музыкальные интонации произошли из безусловнорефлекторных, все же кристаллизация их совершалась на условнорефлекторном уровне. Поэтому безусловнорефлекторное начало сохранялось в них как бы в трансформированном виде, усложняясь и изменяясь путем разного комбинирования условнорефлекторных компонентов.¹

По-видимому, процесс развития условнорефлекторных интонаций шел исторически в двух направлениях. На той же безусловнорефлекторной почве одновременно формировались интонации речевые и музыкальные.² Огромная роль речи в многовековой истории человечества приводила к прочному закреплению смыслового значения ее интонаций и увеличению их жизненной роли. Так постепенно начинали вырисовываться все более «точные рельефы интонаций, связанных с определенными эмоциональными „ситуациями“». ³ Эти откristаллизовавшиеся речевые интонации приобретали нередко самоудовлетворяющее значение и силу воздействия своих «безусловнорефлекторных предков».

Процесс становления музыкальных интонаций шел, по-видимому, параллельно с развитием речевых. Он тоже был сложным и многоступенным, протекал на протяжении тысячелетий, видоизменяясь в зависимости от социальных и биологических условий жизни общества. Музыкальные интонации, также возникнув из первичных безусловных, откristаллизовались потом в народном песенном творчестве и, приобретя самоудовлетворяющее значение, стали материалом профессионального искусства.

Общность происхождения речевых и музыкальных интонаций от первичных безусловных обеспечивала им внутреннее родство, в силу которого они и напоминали иногда друг друга. Однако между ними имелись и существенные различия, вследствие чего речевая интонационная сфера не могла полностью отождествляться с музыкальной. Отсюда заимствование музыкальными интонациями некоторых компонентов из речевых и в то же время насыщение речи музыкальным началом. Так путем взаимодействия разных видов интонаций осуществлялось их взаимное обогащение.

Следует подчеркнуть, что для полноценности обоого вида интонаций связь с безусловнорефлекторной физиологической сферой должна была непременно сохраняться, так как именно она обуславливала степень их жизненности, свежести, а следовательно, и объективной ценности. Чем эта связь была сильнее, тем интонации оказывались искреннее, непосредственнее и общезначимее. Чем более велик был отрыв интонаций от естественной основы, тем

¹ Это трансформированное условнорефлекторной деятельностью безусловное начало в дальнейшем, для облегчения текста, будет называться просто безусловнорефлекторным.

² Основания для таких выводов дают фольклористика и физиология высшей нервной деятельности, но приводить здесь доказательства этого из-за объема статьи невозможно.

³ Б. В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Л., Музгиз, 1963, стр. 212.

меньше оставалось в них жизненности и непосредственной эмоциональности.¹ Вот почему искусственные акустические образования лишаются обычно общезначимости содержания и становятся понятными лишь небольшому кругу лиц. Они теряют и в коммуникативном отношении, оказываясь лишь материалом «музыкального эсперанто».

Но если связь музыкальных интонаций со своим безусловно-рефлекторным истоком является предпосылкой к их непосредственности и общезначимости, то естественно возникает вопрос: не является ли сказанное физиологическим оправданием натурализма? Ведь именно натуралистическое искусство базируется на безусловнорефлекторных интонациях, понимаемых всеми слушателями.² Тогда оправдывается и интонационный материал конкретной музыки, частично включающий безусловнорефлекторные образования.

Нет, сказанное не оправдывает натурализма. Сила воздействия и ценность музыкальных интонаций определяется не только их естественностью, — безусловнорефлекторностью, — но и другими одновременно действующими факторами. На некоторых из них следует остановиться.

Безусловные интонации являются непосредственным выражением самых «глубинных» реакций личности потому, что рождаются в результате преимущественно подкорковой деятельности мозга.³ Поскольку ею представлен низший уровень высшей нервной деятельности человека, постольку и создаваемые ею безусловные интонации приобретают в основном биологизированное содержание. И хотя эта биологизация обеспечивает интонационной информации общезначимость, она все же чрезвычайно обедняет ее в отношении возможности передачи социальных переживаний личности.

Высшая нервная деятельность человека определяется, главным образом, социальными воздействиями. Чрезвычайное многообразие этих воздействий обуславливает и тонкую дифференцированность условных голосовых ответов. Эта сложная работа слухового и двигательного анализаторов не может осуществляться относительно простым безусловнорефлекторным механизмом субкортикальных зон. Для нее требуется интенсивная работа высших корковых областей с их сложным механизмом условнорефлекторной деятельности.

Первичный условный рефлекс, как говорилось, имеет непосредственную связь с безусловным, а потому и первичная условная ин-

¹ Все это, конечно, только схема развития условнорефлекторных интонаций; жизнь по-своему видоизменяла эту схему, наполняя ее каждый раз новым содержанием.

² Точнее: не на безусловнорефлекторных, так как всякое искусство есть результат условнорефлекторной деятельности, а на интонациях, в которых главную роль играет безусловнорефлекторная акустическая форма.

³ Но без отрыва ее от деятельности коры.

тонация как бы вбирает в себя самую сущность интонации безусловной. Однако образование условного рефлекса может происходить также на основе прочных условных рефлексов, выполняющих в таких случаях как бы функции безусловных. Такой новый рефлекс, создаваемый каждый раз в иных условиях, меняет вследствие этого свои «очертания», а вместе с тем и оттенки порождаемых им интонаций. Поэтому условные интонации, даже близкие к безусловным, существенно отличаются от них. Они уступают своим «предкам» в эмоциональной непосредственности, зато превосходят их дифференцированностью передаваемых информации.

Эта дифференцированность открывала возможность использования условных интонаций для выражения сложнейших отношений человека к действительности. Так как сложность обуславливалась, прежде всего, наличием социально воздействующих на него факторов, то и условнорефлекторное интонирование превращалось в способ передачи социальной стороны содержания. Тем самым условные голосовые реакции становились одной из главных особенностей общения именно человека, так как общение животных осуществляется преимущественно безусловнорефлекторно.

Возвращаясь теперь к вопросу о физиологической оценке натуралистического искусства, приходится сделать вывод, что характерное для него использование безусловных интонаций означает обращение к коммуникационным средствам, созданным на низших ступенях интонационного развития. Средства же условнорефлекторные, более совершенные, «социальные» остаются в нем недостаточно использованными. Думается, и этого одного достаточно, чтобы видеть в натуралистическом искусстве проявление относительно низкой музыкально-творческой деятельности человека.

Но это еще не все. Разнообразие сигналов окружающей действительности привело к созданию огромного числа дифференцированных голосовых ответов. В процессе дальнейшего развития интонирования стали одновременно обнаруживаться две тенденции: стремление к сокращению числа используемых в практике сигналов для облегчения оперирования ими и стремление к совершенствованию их в смысле большего соответствия коммуникационным целям. Это и привело к отбору интонаций, более точных в сигнальном отношении. Так богатство условных голосовых ответов создало физиологические предпосылки для интонационного обобщения.¹

Интонационное обобщение осуществляется одновременно процессом возбуждения и торможения, причем последний играет при этом большую роль. Торможением «отсекаются» все несовпадающие компоненты сходных нейродинамических узоров, созданных

¹ О механизмах интонационного обобщения и других физиологических процессах, обеспечивающих выразительность интонирования, в данной работе не представляется возможным говорить подробно. Цель статьи — освещение лишь вопроса о соотношении в интонациях условнорефлекторности с безусловнорефлекторностью.

раздражительным процессом, чем конденсируется интонационное содержание. Поскольку тормозный процесс обычно слабее раздражительного, постольку и интонационное обобщение представляет для нервной системы большие трудности, не всегда преодолеваемые даже крупными художниками.

Процесс обобщения ведет к образованию интонаций, конденсированно передающих ту или иную информацию. Конденсированность интонаций увеличивает силу их эмоционально-образно-интеллектуального воздействия. Интонации условнорефлекторные, правдиво и весомо передающие жизненное содержание, — прочно связанные с безусловнорефлекторным корнем и высоко обобщенные, — приобретают особую значимость. Сила воздействия этих интонаций побуждает к более частому использованию их в творчестве. Многократное повторение сходных интонаций проторяет рефлекторные пути в коре мозга и тем облегчает их последующее восприятие. Так происходит закрепление конденсированных условных интонаций в музыкальной практике. Наиболее обобщенные — типичные — интонационные образования начинают использоваться как средство сигнализации о конденсированном содержании. Именно эти интонации и являются золотым фондом реалистического музыкального искусства.

Таким образом, если естественность и искренность музыкальных интонаций обуславливаются их близостью к безусловнорефлекторным истокам, то сила их воздействия на окружающих зависит прежде всего от конденсированности содержания. Вот почему даже интонации, удаленные от безусловнорефлекторного корня, на первый взгляд искусственные, иной раз могут оказаться сильнее действующими, чем интонации естественные, натуральные.

Степень близости или удаленности музыкальных интонаций от безусловнорефлекторной основы бывает разной. Одни из условных интонаций опираются на безусловные непосредственно, другие — через промежуточные инстанции. Каждая последующая интонационная инстанция строится частично из компонентов предыдущей, образуя условные интонации первого, второго, третьего и иных рядов. Условные интонации, близкие к первичным безусловным, звучат искреннее, естественнее, непосредственнее удаленных; условные интонации других рядов — при наличии обобщения — могут быть глубже, объемнее, весомее, содержательнее первых. Многоступенное обобщение при одновременном сохранении прочной связи с безусловнорефлекторным корнем ведет к созданию полноценных — реалистических — интонаций.

Сказанное, однако, нельзя понимать упрощенно. Интонационное обобщение может происходить на каждом из условнорефлекторных уровней, создавая музыкальный материал разной степени удаленности от безусловнорефлекторного корня. Мало того, даже интонации одного пласта могут быть в разной мере насыщены естественным началом, что зависит от активности субкортикальной деятельности мозга автора во время творчества. Между близостью

интонаций к безусловной почве и уровнем их художественного обобщения не существует прямой зависимости. И хотя обобщение интонаций предполагает удаление от первоистока, близость же к безусловной сфере требует обратного, все же оба эти процесса не являются взаимоисключающими, так как идут по несколько разным руслам. Поэтому требование обобщенности интонаций при одновременном сохранении ими прочной связи с безусловной почвой не оказывается противоречием.

Длинный сложный путь филогенетического развития интонаций схематически повторяется в онтогенетическом, что дает возможность проследить становление интонационной сферы, изучая постепенно развивающиеся голосовые реакции ребенка. Интонационный фонд каждого отдельного человека, как и целого народа, постоянно увеличивается притоком новых условных интонаций. Некоторые из них сохраняют черты своих безусловных «предков», напоминая их простотой, искренностью, выразительностью; другие почти разрушают связь с ними, становясь сухими, мертвыми, непечатающими.

При оценке воспринимаемых интонаций имеет значение и соответствие их наличествующей обстановке. Условные интонации лишь тогда полноценно выражают мысли и чувства человека, когда используются в ситуации, близкой к обусловившей их возникновение. В противном случае они тоже звучат лживо, фальшиво, лицемерно. Сопоставление речевых интонаций человека с передаваемым ими содержанием позволяет судить о том, говорит ли он правду или ложь (если он не «специализировался» на обманах); сопоставление интонаций музыкальных произведений с заложенными в них идеями — судить об искренности или надуманности композиторского или исполнительского творчества.

Известно, что оперы Чайковского и Верди всегда пользовались особенной любовью публики и, прежде всего, благодаря выразительности интонаций. Именно у этих композиторов больше, пожалуй, чем у других, через звучания условных интонаций «прорывается» безусловнорефлекторное начало. Близость к естественной основе сочетается здесь также с художественным обобщением и соответствием идеям произведений.¹

Переходя к вокальной музыке советских композиторов, мы встречаем аналогичные явления. Именно «безусловная сердцевина»

¹ Примечательно, что даже во время гонений на музыку Чайковского как якобы идейно чуждое советскому народу искусство (период РАПМ), анкетный опрос рабочих Ленинграда показал, что ее они любят больше музыки всех других авторов. «Упадочный» «дворянский» композитор был им гораздо ближе, чем «пролетарские», прежде всего «правдивой эмоциональностью» и «душевной теплотой», физиологической предпосылкой которых являлось наличие в его интонациях безусловного начала в сочетании с высоким уровнем обобщения. Не изменилось отношение к Чайковскому и Верди и в наши дни — «Евгений Онегин», «Травиата», «Риголетто» по-прежнему занимают первые места в театральном репертуаре (см. статистические данные в работе Э. Э. Язовицкой «Репертуар советского оперного театра за 1951/52—1961/62 годы» в сб. «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 3. М.—Л., «Музыка», 1964).

условных интонаций оказывается важной предпосылкой, обеспечивающей ряду отечественных произведений общественное признание. Многие песни И. Дунаевского, А. Новикова, В. Соловьева-Седого и других авторов стали популярны не только у нас, но и за рубежом — прежде всего из-за искренности и непосредственности интонаций.¹

Не вполне благополучно в этом плане с советской оперой, где безусловность сохраняется в музыкальных интонациях лишь немногими композиторами, и то не всегда при высоком обобщении. Поэтому не так часто и отмечается в этих операх «смелость интонационной простоты», наличие «живой интонации», появление персонажей как бы говорящих: «вот возьму, так и скажу, как слышу, чтобы не запутать свою интонацию ухищрениями модного, хорошего тона».² Сказать как слышу, чувствую и понимаю — это и значит использовать интонации, рожденные в самой глубине «композиторского сердца», то есть возникающие в результате рефлекторной деятельности, прочно опирающейся на работу безусловных центров. И не случайно такие оперы как, например, «Тихий Дон» И. Дзержинского, «В бурю» Т. Хренникова, «Денис Давыдов» М. Глуха и другие, насыщенные искренними интонациями, пользовались в свое время большой любовью широкой публики.³ Но все же наличие в них серьезных недостатков интонационных обобщений не дало им возможности соперничать по значению с советской массовой песней. Поэтому, хотя интонации этих произведений и отличались искренностью и непосредственностью, они все же не являются идеалом, к которому должно стремиться современное искусство.

При всех положительных качествах этих интонаций в них недостаточно конденсированно была отражена современная действительность с ее острыми социальными конфликтами, смелыми дерзаниями и устремленностью в светлое будущее. Личная правда в этих интонациях оказывалась как бы большей, чем общественная, понимаемая не только как соответствие звукового материала идеям сочинений, но и как отражение в нем сущности переживаемой эпохи.

Всякая творческая деятельность есть деятельность условно-рефлекторная, следовательно ее совершенство измеряется уравновешиванием с социальной действительностью.⁴ Это уравновеши-

¹ Большой популярности песен Дунаевского способствовал также их жизнеутверждающий тонус.

² Б. В. Асафьев (Игорь Глебов). Опера.—Сб. «Очерки советского музыкального творчества», т. I. М.—Л., Музгиз, 1947, стр. 26, 29.

³ О важном месте, которое они занимали в советском репертуаре, см. указанную выше работу Э. Э. Язовицкой.

⁴ См.: И. П. Павлов. Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности (поведения) животных, изд. 7, М., Медгиз, 1951, стр. 76, 79, 82 и др.

вание, преломленное сквозь призму музыкального сознания, и обеспечивает наличие чувства современности.

Следовательно, не всякие выразительные интонации могут стать знаменем времени, а только те, которые звучат в унисон с ним. Интонации, например, просвещенных дилетантов были в ту эпоху общезначимыми, интонации Чайковского считались откровением, интонации Рахманинова получали широкое признание. Однако, несмотря на огромную ценность этих интонаций, повторение их в наши дни без достаточного переосмысления было бы анахронизмом. Общественная жизнь людей стала теперь иной, — новыми должны быть и отражающие ее интонации.

Удивительная сложность и противоречивость современной жизни, протекающей в жестоких схватках прогрессивных сил с реакционными, требует соответствующего отражения в искусстве, а следовательно и богатства интонационной сферы. В зависимости от качества высшей нервной деятельности композитора, его жизненного опыта и места, занимаемого в обществе, восприятие им окружающей действительности и отражение ее в творчестве оказываются различными. Отсюда и различия интонационных фондов, например, С. Прокофьева с его полнокровным восприятием жизни, Д. Шостаковича, склонного к трагедийности мышления, А. Хачатуряна, использующего яркий звуковой материал национальной окраски и т. д.

Большой частью интонации, непосредственно передающие безусловнорефлекторное содержание (что не означает отсутствия в них обобщения), чередуются в вокальной музыке с речевыми и народнопесенными, в которых безусловное начало звучит уже несколько по-другому. Иногда из всего этого материала образуется как бы интонационный сплав, в котором трудно расчленишь составляющие его компоненты. Условные интонации, прочно опирающиеся на безусловные, становятся одновременно речевыми или фольклорными, последние в свою очередь с трудом отделяются друг от друга. Подобного рода сочетания и сплавы, придавая музыке искренность и правдивость, привносят в нее и разнообразие.

Сказанное об основных причинах выразительности вокальных интонаций относится и к инструментальной музыке.¹ И здесь правдивость, выразительность и впечатляемость интонационного материала определяются соотношением в нем безусловного и условного начал, степенью обобщения, соответствием интонаций содержанию произведения.

¹ Анализ физиологических причин правдивости и естественности инструментальных интонаций представляет собою специальную тему исследования, так как при этом над закономерностями вокального интонирования как бы надстраиваются специфические особенности инструментального интонирования. Поэтому вопрос о выразительности инструментальных интонаций в данной статье может быть только слегка затронут.

С физиологической точки зрения инструментальные интонации произошли от вокальных,¹ поэтому они не непосредственно, а лишь через «вокальную инстанцию» опираются на первичное безусловное начало. Отсюда и путь исторического развития их был более сложным и опасным в отношении отрыва от безусловнорефлекторного истока. Но он был и более перспективным, так как в большей мере основывался на обобщении. Кроме того технические возможности инструмента, намного превосходившие возможности голосового аппарата, способствовали предоставлению для этого обобщения и большего материала.

Вокальное происхождение инструментальных интонаций, приводя к большему удалению их от первичного безусловнорефлекторного истока, обусловило и более трудное восприятие их слушателями.² Поэтому вокальная музыка скорее находила широкую аудиторию, чем инструментальная, требующая от них уже некоей подготовки.

При одновременном использовании вокальных и инструментальных интонаций (пение с сопровождением) наиболее важной оказывается непосредственная эмоциональность первых, так как ими в большей мере, чем вторыми, обеспечивается связь с безусловнорефлекторным корнем. Инструментальное сопровождение может служить и фоном, на котором, вследствие условности его звучаний, явственнее выступает большая безусловность — искренность — вокальных партий.

Особой является проблема взаимопроникновения вокальных и инструментальных интонаций. В оперном искусстве наших дней наблюдается тенденция инструментализации вокальных партий, что, усиливая в них условность, грозит отрывом от безусловнорефлекторной сферы. Эта опасность не всегда преодолевалась даже крупными советскими композиторами. Примером может служить опера «Война и мир» С. Прокофьева, вокальный материал которой резко распадается на разные группы, характеризующиеся большей вокальностью или инструментальностью, естественностью или искусственностью, близостью к безусловнорефлекторному первоистоку или удаленностью от него.³ Разная степень безусловнорефлекторности, наличествующей в данной опере, и приводит к тому, что из ее вокального материала больше всего впечатляют и запоминаются не партии Наташи или князя Андрея,⁴ а основанные на естествен-

¹ В музыковедении есть и другие гипотезы происхождения музыки, однако в них недоучитывается значение биологического фактора. С физиологической точки зрения вокальное интонирование было все же первичным.

² Речь идет, конечно, не об инструментальных примитивах, иногда исполняемых, например, «самодельными» музыкантами.

³ Сказанное, конечно, не означает, что инструментальность и искусственность интонаций являются синонимами.

⁴ В потрясающей сцене смерти князя Андрея впечатляемость обеспечивается не столько самой вокальной строчкой, сколько ее соотношением с оркестровой.

ных певческих интонациях ария Кутузова и народные хоры. Из инструментальных же номеров особенно выделяется в этом отношении вальс, тоже насыщенный вокализованными естественными интонациями. Широкая публика всегда легче воспринимает и запоминает, а потому и больше любит подобного рода музыку.¹

Таким образом, непосредственная эмоциональность интонаций, обеспечиваемая сохранением в них первичного безусловнорефлекторного начала, необходима как для вокального, так и для инструментального искусства. Это требование является одним из главных и при создании новых средств выразительности, нужных для обновления музыки и передачи выдвигаемого новой жизнью содержания. Игнорирование этого требования ведет к ложному новаторству и рождению произведений, не выдерживающих испытания временем. Но, конечно, это не означает, что в погоне за естественными интонациями можно забывать о других требованиях высокого искусства. Речь идет лишь о том, что при создании и оценке художественных произведений нельзя не считаться с законами музыкального восприятия, в том числе с необходимостью сохранения в интонациях безусловности, обеспечивающей им непосредственный отклик слушателей.

Но все же сказанное требует уточнения. Условные, в том числе интонационные рефлексы, потому и называются условными, что создаются при определенных условиях — воздействиях окружающей среды. Эти воздействия могут быть для данного времени характерными — и тогда возникают предпосылки для рождения интонаций всеобщей значимости; они могут быть испытываемы лишь немногими — и тогда интонационные результаты оказываются противоположными.

Интонации, не типичные для данного времени, могут иметь разную судьбу — признание или забвение. Если рефлекторная деятельность композитора, обусловившая создание новых интонаций, была вызвана воздействиями среды, нетипичными для данной эпохи, но которые будут характерными для следующей, то и интонации, не принятые сегодня, смогут оказаться принятыми завтра. Композитор, создающий эти интонации, идет как бы впереди времени, являясь подлинным новатором. Таким был, например, Мусоргский, необычный музыкальный язык которого отпугивал современников, но оказался понятным впоследствии. Иное дело композитор, интонационно откликающийся лишь на касающиеся его воздействия преходящего значения. Музыкальный язык такого композитора не будет принят ни современниками, ни потомками. Длинный список заслуженно забытых авторов дает тому подтверждающие примеры. Печальная судьба преданных забвению произведений нередко обуславливалась их интонационными пороками. Талантливость композитора проявляется прежде всего в умении различения

¹ Сказанное не означает недооценки остальных номеров оперы, а является лишь попыткой вскрыть некоторые законы музыкального восприятия.

главного от второстепенного, а потом уже воплощения отобранного в соответствующей звуковой форме. При оценке с физиологической точки зрения процесса интонирования это обстоятельство имеет важное значение.

Таким образом, вопрос о качестве воздействия интонационного материала непосредственно связан с проблемой доходчивости музыкальных произведений, требующей специального исследования. Пока же следует лишь отметить, что с физиологической точки зрения доступность — популярность — музыки определяется тройкого рода факторами: степенью сложности воздействующих раздражителей (произведение), нейродинамическими особенностями воспринимающего мозга (тип высшей нервной деятельности и пр.) и характером имеющихся в мозгу следов с проторенными рефлекторными путями (жизненный опыт).

Простые, естественные, насыщенные безусловнорефлекторным началом интонации воспринимаются легче, чем высокообобщенные и емкие по содержанию, требующие от слушателей большей затраты нервных сил. Поэтому первые из них скорее получают большее распространение, чем вторые. Однако это не означает, что, стремясь к массовому признанию, прогрессивное современное искусство должно ориентироваться лишь на более простой интонационный фонд. Совершенными, как говорилось, являются лишь интонации, сочетающие простоту и естественность с высоким уровнем обобщения и отражающие самую сущность явлений современной жизни.

Разумеется, вследствие сложности таких интонаций и непроторенности ими рефлекторных путей в коре мозга слушателей восприятие их основной частью публики будет в начале затруднительным. Но все же настойчивая и последовательная выработка у слушателей все более сложных «музыкальных рефлексов» повысит в конечном счете уровень эстетического восприятия и даст возможность приобщения к большому искусству. Важно лишь, чтобы новые вырабатываемые у публики «музыкальные рефлексы» были положительными в эстетическом и физиологическом отношении.

Проблема воспитания музыкального вкуса публики имеет огромное значение. Однако возможность успешного решения ее зависит не только от правильности художественной политики концертно-театральных организаций, но и от того, насколько они учитывают законы высшей нервной деятельности, управляющие музыкальным восприятием слушателей. Идти наперекор этим законам означало бы замедлить темпы эстетического развития народных масс, а может быть даже вызвать угрозу получения отрицательных результатов.

Итак, сила воздействия музыки обуславливается многими факторами, среди которых одним из главных является качество используемых интонаций. В свою очередь их впечатляемость определяется физиологическими причинами — прочностью связей между условным и безусловным началом в интонациях, уровнем условнореф-

лекторного обобщения, степенью новизны как стимулирующего реакции фактора, местом данных интонаций в произведении, абсолютной их силой как раздражителей, относительной силой, различно оцениваемой разным воспринимающим мозгом (тип высшей нервной деятельности человека, национальные, классовые и другие особенности его восприятия, различный слуховой опыт, обуславливающий уровень эстетического развития, жизненная значимость для него этих интонаций) и пр. Разные сочетания всех перечисленных факторов дают и разные при восприятии интонаций результаты. Особенно полноценным оказывается воздействие интонаций, сочетающих положительные показатели ряда факторов; гипертрофия одного из них при ущербности другого приводит к отрицательным результатам. Подобное явление имеется, например, в натуралистических и абстрактных интонациях, оказывающихся вследствие этого неполноценными. В первых положительное значение безусловнорефлекторности аннулируется отсутствием должного обобщения; во вторых оборвана связь условнорефлекторного начала с безусловнорефлекторной почвой. Поэтому натуралистические интонации лишаются глубины содержания, абстрактные же оказываются мертвыми и сухими. «Только синтез интонационного новаторства, реально опирающегося на новые интонации жизни, и последовательной, глубокой работы творческой мысли, стремящейся к максимально простым, ясным и исчерпывающим обобщениям... будет обеспечивать плодотворное развитие музыкального искусства.»¹

С физиологической точки зрения создание полноценных интонаций возможно лишь при нормальной работе и тесном взаимодействии у автора всех трех инстанций высшей нервной деятельности: 1) ближайшей к большим полушариям подкорки, тонизирующей кору головного мозга, 2) первой сигнальной системы, осуществляющей образное мышление, и 3) второй сигнальной системы, то есть речи и абстрактного мышления.² Только при согласованной творческой работе всех трех инстанций интонации будут яркими, образными, содержательными, правдивыми, сильно действующими; в противном случае они окажутся дефектными — пустыми, безжизненными, невпечатляющими. Нарушение нормального взаимодействия субкортикальных и кортикальных зон превратит интонации в аэмоциональные и монотонные или, наоборот, сделает их обнаженно чувственными. Нарушение взаимодействия между сигнальными системами отражения действительности приведет к утрате интонациями образности или смысловой значимости: превалирование первосигнальной деятельности обусловит их «понятийную

¹ Ю. А. Кремлев. Из истории некоторых гармонических интонаций. — «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. I, Л., Музгиз, 1962, стр. 185 (рядка моя. — М. Б.).

² См.: И. П. Павлов. Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности (поведения) животных, изд. 7, М., Медгиз, 1951, стр. 381.

дефектность», превалирование же второсигнальной деятельности — «образную дефектность», лишенность полнокровного ощущения жизни.¹ Примером первых могут служить интонации конкретной музыки;² примером вторых — интонации, используемые в пьесах авангардистов. Только при координированной работе трех инстанций высшей нервной деятельности возможно создание полноценных интонаций реалистического искусства.

Исходя из сказанного можно утверждать, что ущербное интонационное творчество в большой мере обуславливается теми или иными нарушениями в высшей нервной деятельности авторов, возникающими у них под воздействием вредных биологических и социальных факторов. Нарушения эти преимущественно парциальные, то есть сказывающиеся лишь на определенных видах деятельности. Поэтому нормальность поведения композитора в быту не доказательство еще отсутствия в его творчестве черт патологии (см. ниже).

Поскольку воздействия социальные имеют в жизни человека решающее значение, постольку и оздоровление художественного творчества возможно лишь при борьбе с отрицательными явлениями общественной жизни. Однако социальная действительность, определяющая содержание и формы психической деятельности человека, осуществляет это, изменяя характер и взаимодействие физиологических и биохимических процессов, протекающих в клетках мозга и организма в целом. Поэтому в деле «интонационной профилактики» может помочь также наука о высшей нервной деятельности. Эта наука подскажет даже пути восстановления нормальной работы мозга, необходимой для полноценного творчества. Тем самым она и будет содействовать созданию более совершенных интонаций.

Степень безусловнорефлекторности, вносимой в музыкальные интонации, зависит, кроме композитора, и от исполнителя. Оттачиваясь от интонационной схемы — нотной записи — фиксирующей лишь основные свойства интонаций, исполнитель варьирует высоту, силу, длительность и тембр звучаний,³ тем самым уменьшая или увеличивая насыщенность интонаций безусловнорефлекторным содержанием. Поэтому исполненная разными людьми та же музыка всегда оказывается акустически несколько различной. И хотя эта разница может быть иногда минимальной, все же ее достаточно, чтобы изменить содержание интонаций, укрепив или ослабив связь их с безусловнорефлекторным корнем и тем повлияв на их выразительность. «Микронными» акустическими колебаниями измеряется и разная степень обобщенности интонаций.

¹ Об изменениях психической деятельности, обусловленных нарушением работы трех нервных инстанций, см. А. Г. Иванов-Смоленский. Очерки патофизиологии высшей нервной деятельности. М., Медгиз, 1952. Очерк III.

² Преимущественное использование в «конкретных пьесах» искусственных звучаний при игнорировании живых вокализованных интонаций не меняет сути дела, так как само «продуцирование» и отбор материала для конкретной музыки обуславливается тоже особенностями деятельности мозга.

³ См. ниже.

Именно на эту возможность исполнителя изменять содержательность интонаций указывал в свое время Ф. Шаляпин, считая, что для настоящего певца-артиста не достаточно владеть лишь «техникой кантиленного пения». Артист должен «уметь звуком изобразить ту или другую музыкальную ситуацию, настроение того или другого персонажа, дать правдивую для данного чувства интонацию».¹

Речь идет не о высотном зафиксированном компоненте интонаций, меняющемся в зависимости от содержания, и не о чистоте их, обеспечиваемой длительной фиксацией голосом этой высоты. Имеется в виду нечто другое, едва уловимое, тающееся в самых недрах певческих интонаций и придающее им подлинную жизненную правду. Оно-то и обеспечивается опосредованной связью исполнительских интонаций с безусловнорефлекторным корнем.

Непосредственная эмоциональность интонаций достигается, по Шаляпину, изменением «окраски голоса». Даже в обычном разговоре, считал он, нельзя одинаково сказать: «я тебя люблю» и «я тебя ненавижу»; нужна каждый раз «особая» интонация с соответствующим мысли и эмоции «цветом» голоса.²

Путь к физиологическому объяснению причин определенного «цвета голоса» указал еще в 20-х годах Ю. Тюлин, бросивший мысль об относительной зависимости качественных характеристик интервалов от их количественных соотношений.³ Высказанное им положение получило дальнейшее развитие в трудах Н. А. Гарбузова и созданной им теории о зонной природе человеческого слуха.⁴ Экспериментальными исследованиями его было доказано, что звуки мелодии, формально считающиеся одинаковыми, фактически различны при исполнении их разными музыкантами и даже повторном исполнении одним и тем же. Интонации одинаковых мелодий звучат с разной силой, длительностью, тембром и даже высотой.⁵

Возникающая акустическая разница, исчисляемая в микродолях, и дает ключ к пониманию индивидуальных особенностей формально одинакового исполнения. В одних случаях она наполняет интонации эмоциональностью; в других обедняет их, делает более абстрактными. Таким образом, требуемое Шаляпиным изменение «окраски голоса», обеспечивающее выразительность интонаций, есть, с физической точки зрения, лишь вариантное использование

¹ Федор Иванович Шаляпин. Литературное наследство, т. I. М., «Искусство», 1957, стр. 256 (Разрядка моя. — М. Б.).

² Там же, стр. 256.

³ См.: Ю. Н. Тюлин. Учение о гармонии. т. 1. Л., Музгиз, 1937, стр. 43—44 (указание на 20-е годы сделано автором).

⁴ См.: Н. А. Гарбузов. Зонная природа темпа и ритма. М., изд. АН СССР, 1950; он же. Внутризонный интонационный слух и методы его развития. М.—Л., Музгиз, 1951; он же. Зонная природа динамического слуха. М., Музгиз, 1955.

⁵ Речь идет не о фальши (что иногда тоже имеет место), а о разном воспроизведении одинаковых по названию интервалов, варьируемом в герцах (высота), децибелах (громкость), долях секунды (длительность) и т. д.

разных обертоновых спектров в основе тех же вокальных звучаний. В физиологическом же плане эмоциональность или вялость, темпераментность или холодность, музыкальность или аморфность исполнения представляют собою результаты разной игры нервных процессов у вокалиста, усиливающих или ослабляющих связь создаваемых им музыкальных интонаций с живительным безусловнорефлекторным истоком. Возможность образования у артистов во время творчества различных певческих нейродинамических узоров и является физиологической предпосылкой для создания разнообразных нюансов исполнительских трактовок.

Сказанное — правда, в несколько ином плане — давно уже было отмечено Сеченовым, который писал, что «все без исключения качества внешних проявлений мозговой деятельности, которые мы характеризуем . . . словами: одушевленность, страстность, насмешка, печаль, радость и пр., суть . . . результаты большего или меньшего укорочения какой-нибудь группы мышц . . .» И если «рукою музыканта вырываются из бездушного инструмента звуки, полные жизни и страсти, а под рукою скульптора оживает камень, то ведь «у музыканта и у скульптора рука, творящая жизнь, способна делать лишь чисто механические движения, которые . . . могут быть даже подвергнуты математическому анализу и выражены формулой.»¹

Время таких анализов и формул наступило. Законы высшей нервной деятельности исполнителя, а вместе с тем и секреты исполнительского мастерства все более становятся предметом точного научного исследования. «Непознаваемость» исполнительского процесса — точка зрения уходящего прошлого. Интуиция постепенно уступает место науке, учитывающей, контролирующей, указывающей способы управления сложными процессами, обеспечивающими полноценность исполнительской деятельности.

Итак, безусловнорефлекторность исполнительских интонаций является одним из важных факторов, оказывающих воздействие на слушателей. Именно насыщенность исполнительских интонаций безусловнорефлекторным началом можно считать одной из главных причин магического воздействия некоторых артистов на публику. Таков, например, С. Лемешев, не обладающий исключительным голосом, но пользующийся огромной любовью слушателей прежде всего благодаря умению «говорить от сердца к сердцу». Таковы же Г. Отс, Л. Зыкина и многие другие.

Даже артисты драмы, насыщающие свое исполнение безусловнорефлекторным началом, производят своим пением иногда более сильное впечатление, чем апробированные вокалисты-профессионалы. Достаточно вспомнить исполнение А. Борисовым «Подмосковных вечеров» Соловьева-Седого, ставшее как бы «классическим», которое настолько «слилось» с самой песней, что превратилось для

¹ И. М. Сеченов. Избранные произведения. т. I. [М.], изд. АН СССР, 1952, стр. 10.

многих в неотъемлемый компонент ее. Передача этой песни другими артистами воспринимается нами даже как искажение, так как снижает даваемую Борисовым насыщенность музыкальных условных интонаций безусловным содержанием. В этом же заключается секрет воздействия и пения Л. Утесова с его теперь уже совсем не певческим голосом, исполнение которого тоже горячо любимо некоторыми слоями публики прежде всего за безусловнорефлекторную окраску условных интонаций.¹

В исполнительских интонациях, как и в композиторских, степень безусловнорефлекторности может быть различной. В одних случаях она без ущерба для обобщения усиливает искренность интонаций, создавая физиологические предпосылки для реалистичности исполнения; в других случаях эта условно-безусловная норма нарушается и возникает крен в сторону его натуралистичности или формальности. Чрезмерная насыщенность интонаций безусловнорефлекторностью в сочетании с малым обобщением ведет к чувственности и пошлости исполнения; разрыв интонационных связей с естественным началом делает его безжизненным и плоским. Таким образом и здесь соблюдение природой данной меры оказывается необходимым. Умение всегда придерживаться этой меры, не уклоняясь ни в какую сторону, отличает исполнение крупных художников. Таково, например, исполнение И. Ершова, Н. Обуховой, З. Долухановой и др.

Постоянно сохраняемое мастерами вокального искусства внутринтонационное равновесие позволяет им без ущерба для качества исполнения пользоваться иногда не только первичными условными, но даже безусловными интонациями.² Эти интонации, насыщенные биологическим началом, сверкают на строгом фоне отобранных практикой условных интонаций, вливая жизнь в вокальную строку и делая данное исполнение неповторимым. Таким приемом часто пользовался, например, Шаляпин, которому никогда при этом не изменяло чувство меры.³ Подчеркиваю, что постоянное ощущение исполнителем этой меры является характерным для мастерства действительно больших художников.

Кстати сказать, сохранение в процессе исполнения прочных связей музыкальных интонаций с безусловнорефлекторным первоисточком путем минимальных изменений свойств звучаний (высота,

¹ Речь идет не об эстетической оценке исполнения всех упомянутых здесь артистов, а лишь о соотношении в их интонациях условнорефлекторности с безусловнорефлекторностью.

² Точнее: не безусловными (так как при пении они создаются преднамеренно), а условными, имеющими тождественную с безусловными акустическую форму.

³ Преимущественно субкортикальное происхождение безусловных интонационных компонентов и значительная роль подкорковой деятельности в создании первичных условных интонационных компонентов делает их особенно трудными для подражания. Поэтому даже талантливые артисты, стремящиеся копировать исполнение Шаляпина, не всегда умеют точно схватить самую суть некоторых его интонационных оборотов.

сила, длительность, тембр) является достоинством не только вокалистов, но и артистов иных специальностей, а также любителей домашнего музицирования; в несколько измененном плане сказанное относится и к инструменталистам. Используя в большом количестве музыкальные интонации, не потерявшие связь с безусловной почвой, они иногда даже скорее музыкантов-профессионалов производят сильное воздействие на слушателей.

Конечно, повторяю, не только правдивость интонаций, но и многое другое необходимо для обеспечения концертного и сценического долголетия произведений. Однако искренность интонаций является все же одним из самых главных в этом отношении факторов. Поэтому многие деятели музыкального искусства и придавали такое огромное значение качеству интонаций, считая, что оно во многом определяет общественную судьбу произведений. «Интонация — прямой проводник человеческого чувства», опера же — «интонационный барометр», «насквозь искусство живой интонации» — писал, например, Б. В. Асафьев. Наличие композиторского мастерства имеет для судьбы произведения большое значение, но все же «мастерство — мастерством, но венчает дело... прямодушие чувства», требующее правдивых, обобщенных, прочно связанных с безусловным корнем условных интонаций. «Но заросли травой забвенья пути к прямодушному строю интонаций»,¹ — зарастают поэтому и тропинки, ведущие к сердцу слушателей.

Одной из насущных задач музыкознания является выяснение причин кризиса музыкальных интонаций в современном модернистском искусстве (пагубно влияющего на творческие искания некоторых прогрессивных композиторов) и указание путей скорейшего выхода из него. «...Мы стоим на пороге нового Ренессанса, который должен будет вернуть наше искусство к истокам жизни и восстановить нарушенные контакты между узким кругом высококвалифицированных профессионалов-музыкантов и широкими массами слушателей.»²

В этом важном деле укрепления позиций прогрессивного искусства путем обновления интонационного материала соответственно требованиям времени, столь необходимым для создания полноценных произведений будущего, существенную помощь музыкознанию может оказать физиология высшей нервной деятельности.

1963 г.

¹ Б. В. Асафьев (Игорь Глебов). Опера. Сб. «Очерки советского музыкального творчества», т. 1, М.—Л., Музгиз, 1947, стр. 33, 38.

² Ю. Келдыш. Критика и журналистика. Избранные статьи. — М., «Советский композитор», 1963, стр. 345.

Ф. Рубцов

СООТНОШЕНИЕ ПОЭТИЧЕСКОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ В НАРОДНЫХ ПЕСНЯХ

Соотношение поэтических и музыкальных образов в вокальных произведениях — сложная проблема, значение которой выходит далеко за пределы интересов фольклористики. Вместе с тем, исследование этой проблемы целесообразно начинать применительно к народной песенности и, на первом этапе, вести не покидая рамок фольклора. Такое ограничение области первоначальных изысканий диктуется несколькими соображениями.

Как известно, народное и профессиональное музыкальное искусство имеют характерные различия, сказывающиеся в специфических особенностях творческого процесса, в жанровом назначении ряда песен, в условиях и формах бытования музыки. Эти различия, совершенно неизбежно, должны отражаться и на закономерностях, определяющих соотношение слова и мелодии в народном и профессиональном песнетворчестве. Именно поэтому указанные закономерности нужно исследовать раздельно: сначала — в народной песенности, затем — в традициях профессиональной музыкальной культуры.

Принцип раздельного изучения проблемы оправдывается методической целесообразностью, предлагаемая же последовательность изучения обусловлена методологически, поскольку в становлении и развитии музыкального искусства народное творчество представляет первичное и основополагающее явление.

Установив закономерности, следуя которым народная практика объединяет слово и мелодию в песнях, легче найти правильную точку зрения на соотношение поэтического и музыкального содержания в различных формах профессиональной музыки.

В дальнейшем, сравнивая и обобщая результаты наблюдений, можно построить единую концепцию и найти решение проблемы взятой в целом.

Проблема соотношения слов и музыки имеет двойное значение: широкое, общеэстетическое, связанное с уяснением существа песни как произведения искусства, и более узкое, практическое, связанное с определением музыкального содержания песен, трактуемого обычно в соответствии со смыслом интонируемых слов.

Наша статья ставит перед собой узкие задачи: в ней соотношение слова и музыки рассматривается только в народных песнях и главным образом под углом зрения музыкально-смыслового анализа народно-песенных мелодий. Иначе говоря, по охвату музыкальных источников и кругу затрагиваемых вопросов наша статья не выходит из области фольклористики.

Писать статьи по вопросам музыкального фольклора крайне трудно. Трудно не только потому, что сами по себе эти вопросы, в большинстве своем, являются сложными, туго поддающимися изучению. Еще более трудно потому, что в науке о фольклоре нет ясности и согласованности в понимании ряда важнейших, коренных явлений. Нет и договоренности в толковании смысла применяемой терминологии.

Почву фольклористики, чаще небольшими участками, взрыхляли и по несколько раз перепахивали многие: как специалисты, посвятившие себя этому делу, так и энтузиасты-любители, как музыканты, так и филологи. Каждый, кто трудился на этой почве, насаждал свои личные мнения, основанные на личных, подчас — случайных наблюдениях. В результате, область фольклористики поросла густым лесом разноречивых сведений и суждений, где закономерные явления иногда расцениваются как случайности, а исключения возводятся в правило.

При таком состоянии фольклористики современный исследователь, изучая какой-либо вопрос, сталкивается с необходимостью заново пересматривать и переоценивать многие фактические сведения и умозаключения, как опубликованные, так и не нашедшие отражения в печати, но укоренившиеся в быту на положении общепризнанной истины. Трудность задачи, встающей перед автором, пишущим работы по вопросам фольклора, усугубляется необходимостью прокладывать дорогу через путаницу различных мнений, доказывая несостоятельность многих широко бытующих и привычных взглядов. Даже в небольшой статье, посвященной какой-либо одной узкой проблеме, утверждая свою точку зрения, приходится разъяснять свое понимание ряда смежных, а иногда и далеких вопросов, встречающихся по ходу изложения содержания.

Некоторые авторы предпочитают обходить острые углы существующих разногласий и придают своим работам обтекаемую форму. Встречаются и работы иного характера, в которых авторы утверждают свои взгляды декларативно, ставя читателя перед необходимостью либо принимать сказанное на веру, либо самим искать необходимые доказательства и подтверждения.

Естественно, что ни обтекаемые, ни декларативные работы не вносят должную ясность в изучаемые вопросы и не способствуют

формированию той системы знаний, которая необходима для всякой подлинной науки. Нужны работы не уклоняющиеся от оценки существующих разноречивых взглядов, а стремящиеся к дискуссии как способу уяснения истины. Нужны работы не декларирующие те или иные научные положения, а доказывающие эти положения путем выводов, опирающихся на конкретные материалы и проверенные факты.

В области фольклора нет и не может быть случайных, то есть жизненно не обусловленных явлений, ибо любое явление фольклора возникает как следствие деятельности общества, а не как результат произвольных измышлений отдельных лиц. Именно поэтому в работах, посвященных вопросам фольклора, самое важное — найти правильный угол зрения на изучаемое явление, беря последнее таким, каково оно есть в жизни, а не каким его можно представить в свете заранее предпосланной теории. И объяснение любого явления фольклора нужно искать только в реальной действительности, то есть в чисто жизненной, причинно-следственной обусловленности этого явления.

«Точка зрения жизни, практики, — писал В. И. Ленин, — должна быть первой и основной точкой зрения теории познания».¹

Это указание Ленина, определяющее основы материалистической гносеологии, должно оставаться руководящим при изучении любого явления действительности, включая и такую форму общественной деятельности, как народное творчество.

В предлагаемой статье, рассматривая взаимосвязь поэтического и музыкального содержания с новых позиций, а именно под углом зрения жизненного назначения и бытовой функции песен, мы пытаемся уяснить роль смыслового значения текста и музыки при создании песни как художественного целого.

Статья не претендует на всестороннее освещение предмета исследования. Ее задача сводится, в основном, к тому, чтобы найти обоснованный метод изучения образной связи текста и напева в народной песенности. Сознательно отказываясь от углубленного изучения взятой проблемы как задачи, на сегодняшний день для нас непосильной, мы ограничиваемся постановкой вопроса, кратким обзором наиболее распространенных мнений, существующих в обиходе музыкальной фольклористики, и анализом песен, характеризующих наиболее типичные жанровые формы народного творчества.

Постановка вопроса

Изучая народное музыкальное творчество, советская фольклористика не ограничивается данными формального анализа, но ставит перед собой задачу познать образно-смысловое значение песенных мелодий, не подменяя его сведениями о звукоядре и ладовом строении напева. Вместе с тем, фольклористика не нашла еще

¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 18, стр. 145.

метод исследования, обеспечивающий научно обоснованное толкование музыкальной сущности песен.

В современной научно-исследовательской практике анализ, имеющий целью раскрыть музыкальный образ песни, чаще всего осуществляется путем характеристики выразительных особенностей напева, трактуемых в зависимости от содержания поэтического текста.

Иногда характеристика напева дается в лаконичной форме и ограничивается определением эмоционального строя мелодии. Иногда характеристика бывает пространной, сдобренной рассуждением о тех явлениях, которые нашли отражение в песне, о душевных качествах народа и т. п. Но в любом случае музыкально-смысловой анализ песни сводится к тому, что ее напев рассматривается через призму интонируемого текста, содержание которого и ставится во главу угла музыкального образа.

Такой способ или прием музыкально-смыслового анализа (умышленно не говорим — метод) не имеет под собой научной основы, не достигает цели и часто приводит к пустословию.

Нам думается, что этот способ анализа сложился стихийно на основе чисто бытовой привычки воспринимать песню как единое целое, в котором слова и музыка равнозначны. Быть может, привычка объяснять музыкальный смысл народных песен содержанием их слов связана и с практикой профессиональной музыки, в которой вокальные произведения пишутся на заранее взятые тексты, и потому мелодия — плохо ли, хорошо ли — создается композитором на основе поэтического образа.

Благодаря тому, что слова песни в своей непосредственной данности всегда понятны, они кажутся универсальным ключом, открывающим доступ и к постижению напева.¹ Этим ключом пытаются пользоваться и при научном анализе, направленном на выявление музыкального содержания песенной мелодии.

Сторонники мнения, утверждающего, что народной песне присуще тождество музыкальных и поэтических образов, пользуются иногда, как научной опорой, ссылкой на синкретическую природу народного творчества, благодаря которой слова песни и ее музыка взаимообусловлены и находятся в нерасчленимой связи.²

¹ Следует оговорить, что понятными бывают именно слова как таковые, что же касается текста взятого в целом, то его идейное содержание и смысл далеко не всегда улавливается и поддается точному определению.

² В современных музыковедческих работах почему-то не принято говорить о синкретизме, и народные песни относят к синтетическому виду искусства. Такая замена терминологии представляется нам совершенно неоправданной, спутывающей различные явления.

Под синкретизмом, когда этот термин входил в обиход, было принято понимать соединение элементов различных искусств, вызванное отсутствием их дифференциации, тогда как в синтетическом произведении сознательно объединяются различные, самостоятельно существующие виды искусства.

Можно предполагать, что фольклористы отбросили термин «синкретизм» испугавшись того, что в области философии он обозначает крайнюю эклектику.

Действительно, в своих истоках народное творчество синкретично. Можно полагать, что народ складывал свои песни в композиционном единстве слова и напева, создавая их в процессе музыкального интонирования творимых «стихов», а не путем расчленения заранее сочиненного текста или подыскания слов к существующему напеву.

Народная песня представляет собой единое, нерасчленимое целое в том смысле, что ни напев, ни текст ее порознь не существовали. В частности следы изначального синкретизма сказываются в том, что в крестьянской среде — носительнице старых традиций — исполнители песен до недавнего прошлого не представляли себе песенной мелодии без слов или песенного текста без напева.

Однако композиционная неразрывность слова и музыки вовсе не обозначает тождества их образно-смыслового содержания, так как композиционная нерасчленимость и равнозначность содержания — явления разного порядка.

Песнетворчество как средство общения людей и познания мира представляет собой очень сложное явление. Связи человека с общественной жизнью и семейным бытом, осуществляемые через песни, бывали различными и многогранными. Песни служили не только средством высказывания. Их задача не ограничивалась тем, чтобы в словах, поддержанных силой эмоционального воздействия мелодики, выявлять отношение к окружающей действительности. Не следует забывать, что песни в народном обиходе выполняли самое различное житейское назначение. В зависимости от назначения песни роль или скажем, «функция» ее текста и напева не всегда совпадали. Благодаря этому, не всегда совпадало и смысловое содержание слова и музыки.

Поясним сказанное простейшим примером.

В одном из сел Смоленской области нами была записана песня с такими словами:

А было у бабки четыре вола.
Приехало к бабке четыре купца:
— Продай, бабка, волика!
— Которого, купчик, которого?
— Продай, бабка, белого!
— А мне белый белит стены,
Того не продам, — себе прибуду.

Мы привели одну строфу текста. В песне — четыре аналогично построенных строфы. В последующих говорится о том, что все быки заняты домашней работой: «бурый — пасет куры», «рябый — полет гряды», «серый — метет сени», и бабка отказывается их продавать.

Что можно сказать об этом тексте применительно к возможности его использования в песне? — Прежде всего то, что по кругу

Однако терминология всегда условна. Во всяком случае, нельзя определять одним и тем же термином явления хотя и общие по внешним признакам, но совершенно различные по своей основе.

разности взаимосвязи текста и напева, обусловленной различием жанрового назначения песен и наметить основные, наиболее характерные или типичные формы проявления указанной взаимосвязи, найдя этим формам жизненное обоснование.

Литература вопроса

Говоря о литературе вопроса, мы не будем касаться трудов, изучающих связь текста и напева с позиций филологии, так как эти труды, рассматривая песню прежде всего как «устную поэзию», ставят основной своей задачей определение закономерностей, лежащих в основе «народного стихосложения». Даже в наиболее глубоких филологических работах, авторы которых понимают недопустимость изучения песенных текстов в отрыве от музыки, связь стиха и мелодии рассматривается со стороны композиционной, структурной, но не со стороны содержания, заключенного в тексте и мелодии как двух компонентах песни.

Конечно, в капитальном исследовании, посвященном занимающей нас проблеме, было бы целесообразно привлечь данные филологических изысканий, частично опираясь на эти данные как на фактический материал и полемизируя со многими неприемлемыми для музыкальной фольклористики суждениями. Однако в нашей статье, небольшой по размерам и весьма ограниченной по своим задачам, обзор обширной филологической литературы, лишь косвенно затрагивающей поставленный нами вопрос, был бы недопустимой роскошью.

Вопрос о соотношении текста и музыки в профессиональных произведениях — песнях, романсах, операх, — издавна и постоянно затрагивался и затрагивается авторами научно-исследовательских и критических работ, а частично ставится уже в плоскости особых, теоретических или эстетических проблем музыковедения.¹ Наряду с этим, в музыкальной фольклористике, которая, как уже говорилось, ранее должна служить первому этапу изучения вопроса, специальные работы, посвященные изучению образной связи текста и музыки, попросту отсутствуют.

В отечественном музыковедении, судя по опубликованным работам, проблема соотношения поэтических и музыкальных образов в народных песнях была выделена как особый, самостоятельный вопрос только Л. В. Кулаковским.

Этой весьма существенной проблеме он посвятил одну из глав своей книги «Строение куплетной песни»,² а также ряд высказываний, заключенных в последней, как бы итоговой работе «Песня, ее язык, структура, судьбы».³

¹ См. например статью А. Н. Сохора «Романс и песня», опубликованную в журнале «Советская музыка» (1959 г. № 9).

² Л. Кулаковский. Строение куплетной песни. М., Музгиз, 1939.

³ Л. Кулаковский. Песня, ее язык, структура, судьбы. М., «Сов. композитор», 1962.

В главе из упомянутой книги (называющейся «Общее соотношение мелодии и текста в куплетной песне») имеется особый раздел «Народная песня», содержание которого непосредственно касается предмета нашей статьи.¹

Правда, говоря о народной песне, Кулаковский рассматривает «соотношение текста и музыки», исследуя параллельно и композиционные связи напева и текста и образное их соотношение. На самом деле композиционные и образные связи слова и музыки в народных песнях независимы друг от друга и представляют собой два совершенно различных вопроса, рассматривать которые следует раздельно. Тем не менее интересующая нас проблема получает у Кулаковского достаточно полное освещение.

Суждения Л. Кулаковского всегда привлекают своей четкостью и отсутствием «обтекаемости», столь часто встречающейся в музыковедческих работах. Большой интерес представляет и упомянутая книга, в частности ее раздел, посвященный народной песенности. По ходу исследования Л. Кулаковским сделано много верных и метких наблюдений, касающихся частностей. С основными же исходными положениями работы мы не можем согласиться.

Выражая свою точку зрения на существо исследуемой проблемы, Л. Кулаковский пишет: «Основываясь на изучении народного творчества русского и украинского народов, музыкальное творчество которых вылилось в основном в форме песен, можно прийти только к одному выводу. Текст и мелодия русских и украинских песен находятся почти всегда в тесной взаимосвязи; народная песня — это подлинно синтетическое произведение». (Выделено нами. — Ф. Р.).

«... Для того чтобы понять причины тесной взаимосвязи мелодии и текста народной песни, необходимо вдуматься в процесс ее создания, так отличный от современного».²

«Связь текста и мелодии в народной песне достигалась, стало быть, не благодаря осознанному стремлению к этой цели, а невольно, неизбежно, единство автора текста и напева обуславливало единство замысла, общего художественного образа песни. Средства выражения этого образа естественно распределялись между текстом и музыкой, распределялись далеко не одинаковым образом, но всегда органическим разделением элементов одного и того же образа, а не смешением черт двух образов, иногда хорошо сливающихся, иногда только частично, иногда же и несовместимых, как это бывает в песнях, сочиненных порознь поэтом и композитором».³

На первый взгляд концепция Л. Кулаковского может показаться вполне обоснованной. На самом же деле в ней допущено по меньшей мере две крупных ошибки.

¹ Л. Кулаковский. Строение куплетной песни, стр. 99.

² Там же, стр. 100.

³ Там же, стр. 101.

Первая ошибка заключается в своеобразной идеализации творческого процесса, в результате которого возникают народные песни, и в непонимании реальных условий бытования и развития народной песенности, при которых «первозданные» формы песен, по сути дела, никогда не сохраняются.

Изменяемость песен в процессе их бытования — факт общеизвестный. Но чаще всего, говоря об изменяемости песен, имеют в виду последовательно осуществляемую доработку, шлифовку песен, идущую по линии углубления или обновления (то есть приближения к современности) их первоначального замысла. Иначе говоря, изменяемость рассматривают как следствие коллективности творческих усилий, осуществляемых во времени или при распространении песен, переходящих от исполнителя к исполнителю.

Именно такой процесс видоизменения, доработки или переработки песен учитывает, видимо, и Кулаковский, когда пишет: «Нельзя утверждать, что и мелодия и текст зарождались в голове автора одновременно, но ясно во всяком случае, что текст 1-го куплета песни и мелодия, хотя бы вчерне, создавались одновременно. Следующие строфы текста подбирались, вероятно, на уже готовую (в основных чертах) мелодию, причем последняя, конечно, шлифовалась, постепенно приобретая свой окончательный вид (в такой шлифовке принимало участие, к тому же, множество исполнителей, нередко — длинный ряд поколений)».¹

Однако в процессе своего бытования песни далеко не всегда видоизменялись и видоизменяются только в плане развития или обновления первоначально созданных художественных образов.

Всякое видоизменение песни, по сути своей, является ее переосмыслением, а границы последнего под влиянием жизненных требований и обстоятельств могут быть весьма широкими. В частности, в зависимости от самой направленности переосмысления, видоизменению могут подвергаться только музыкальные или только поэтические образы, в результате чего может полностью нарушаться их первоначальная взаимосвязь и смысловая общность.

Поэтому, согласившись с Кулаковским в понимании процесса создания изначальной формы какой-либо народной песни как процесса, «невольнo и неизбежно» ведущего к единству общего художественного образа, нельзя доверчиво полагать, что этот образ неизменно сохраняет единство своих музыкальных и поэтических компонентов на протяжении дальнейшей жизни песни.

Вторая ошибка Кулаковского заключается в том, что он не учитывает многообразия жанрово-смыслового назначения песен, а рассматривает все песни под одним углом зрения, как бы в лирическом аспекте. Во всяком случае Кулаковский пишет, что «взаимоотношение общей выразительности мелодии и содержания текста является, конечно, основным при определении содержания песни как

¹ Л. Кулаковский. Цит. соч., стр. 100.

художественного целого»,¹ а при анализе песен ставит во главу угла определение «эмоциональной окраски» музыкального образа и всего текста. Вместе с тем, далеко не все песни создавались в результате стремления выразить эмоциональное отношение к явлениям окружающей действительности, поэтому «эмоциональная окраска», без которой немислима песенная мелодика, часто оказывается лишь привходящим элементом, не определяющим ни смысла ни назначения основного художественного образа.

В конечном результате преувеличение роли специфических особенностей творческого процесса, свойственного созданию народных песен, равно как и недоучет различия задач, стоящих перед песнями разных жанров, приводят Кулаковского к ложным исходным положениям и вытекающим из последних частым ошибкам анализа.

Следует оговорить, что критика взглядов Кулаковского вовсе не является для нас самоцелью. Относясь с глубоким уважением к его смелой попытке определить принципы взаимосвязи поэтического и музыкального содержания народных песен, мы, по сути дела, не критикуем работу Кулаковского, а размышляем над ее содержанием, используя форму критики как прием, значительно облегчающий нам определение и высказывание собственной точки зрения.

Методика решения вопроса

(данные объективного анализа)

Правильное решение вопроса о степени взаимосвязи и формах соотношения поэтических и музыкальных образов в народной песенности может быть найдено только путем исследования тех жизненных побуждений, которые вызывали создание песен и определяли их бытовое назначение.

В данном разделе нашей статьи мы попытаемся выявить и объяснить несколько основных форм или типов соотношения текста и напева, характерных для крестьянской песенности и обусловленных принадлежностью песен к той или иной жанровой группе.²

У истоков народной музыки отдельные жанры, объединявшие песни узко целевого назначения, складывались, по-видимому, изолированно друг от друга. В дальнейшем развитие народной

¹ Л. Кулаковский. Цит. соч., стр. 101.

² Понятие жанра само по себе весьма растяжимо. Оно приобретает разный смысл в применении к различным видам искусства и, кроме того, изменяет свое содержание вместе с изменением общественно-исторических условий развития духовной культуры народа.

В современной фольклористике к народному песнетворчеству нередко применяют жанровое деление, заимствованное из литературы и предусматривающее три основных рода творчества: эпос, лирику и драму. Такое деление на жанры народных песен представляется нам в корне ошибочным. С нашей точки зрения жанровое деление народных песен должно опираться только на практическое их назначение, то есть на бытовую их функцию.

музыкальной культуры вело к расширению содержания песенного творчества, к сближению и взаимопроникновению отдельных жанровых форм. Весь этот сложный процесс развития песенности, изменяющий и расширяющий содержание и бытовое назначение песен, содействовал также появлению новых закономерностей во взаимоотношении текста и напева.

Насколько разнообразно содержание народных песен, обусловленное многообразием жизненно-целевых побуждений их создания, настолько различны степень взаимосвязи и форма соотношения поэтических и музыкальных образов в отдельных песнях.

Наша задача сводится не к тому, чтобы исследовать все жанровые особенности народных песен и учесть порожденные этими особенностями все формы взаимосвязи текста и напева, встречающиеся в песенном творчестве. Решение такой задачи представляется нам невозможным, да и постановка ее в таком плане была бы нецелесообразной.

Предусмотреть в области песнетворчества все формы проявления содержания нельзя. Однако можно и должно найти метод исследования, открывающий возможность правильно судить о смысловой сущности песен и взаимосвязи их основных компонентов — слова и музыки.

Пытаясь установить метод исследования, мы стремимся, во-первых, доказать ложность априорного утверждения смыслового единства текста и напева, якобы присущего народной песенности. Во-вторых, доказываем, что только жизненное назначение песен, а не процесс их создания или какие-то иные, внешние причины влияют на степень и форму взаимоотношения поэтических и музыкальных образов.

Для того чтобы доказать наши положения, нам не понадобится широкого охвата разновидностей песен. Мы остановимся лишь на некоторых жанровых группах песен и на соответствующих этим группам особых формах смыслового соотношения слова и музыки.

Соотношение поэтического и музыкального содержания в календарных и свадебных песнях

Всеми фольклористами, как теоретиками, так и практиками, занимавшимися исследованиями или сборанием календарных и свадебных песен, давно подмечено, что для отдельных групп этих песен, приуроченных исполнением к определенным обстоятельствам, были установлены особые напевы, применявшиеся вне зависимости от содержания интонируемых слов. Такие напевы принято теперь именовать «напевами-формулами».¹

¹ Мы затрудняемся указать, когда и кем было введено такое определение данных напевов. Нам лично термин «напев-формула» стал известен по работам Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд, относящимся еще к 20-м годам. В настоящее время, указанное определение применяется в советской фольклористике без особых пояснений.

Различные напевы-формулы обладают настолько характерными признаками, сказывающимися в особенностях звуковысотного контура, строфики, иногда — кадансов, что дают возможность на основе этих признаков устанавливать принадлежность песни к той или иной жанровой группе, невзирая на содержание поэтического текста, а подчас и вопреки этому содержанию.¹

Возникает вопрос: может ли существовать какая-то закономерная форма связи поэтических и музыкальных образов в песнях, разнохарактерных по тексту, но однотипных, а иногда и тождественных по напеву?

Соединение одного и того же напева с текстами различного содержания никогда не бывает случайным в полном смысле этого слова, так как любые проявления народнопесенной практики всегда имеют определенные жизненные обоснования. Следовательно, для того чтобы ответить на поставленный вопрос, нужно уяснить причины, вызвавшие использование напевов-формул, а для этого — понять самый процесс создания, становления и дальнейшего бытования таких песен, как, например, календарные, для которых напевы-формулы особо характерны.

Высказывая предположение о развитии «первобытных» песенных форм, Н. Янчук писал: «Вылившаяся бессознательно в известной форме музыкальная фраза повторялась затем с другими словами, выражающими то же настроение».²

Говоря так, Янчук, должно быть, имел в виду процесс создания песен как простейших форм эмоционального отклика на явления окружающей действительности, забывая о преимушественно практическом назначении древнейших песенных жанров. Во всяком случае, поэтические тексты календарных песен, интонируемые на основе одной и той же музыкальной фразы, многообразны и очень часто уклоняются от того «настроения», которое можно полагать изначальным.

Многие календарные традиции настолько забыты, что не дают возможности осознать первоначальное значение, смысл и содержание песен, сопутствовавших некогда земледельческой обрядности. Некоторые же группы календарных песен сохранились с достаточной полнотой, позволяющей составить представление об их смысловых истоках и процессе дальнейшего бытования, являющегося одновременно процессом их разложения и перехода в другие жанрово-смысловые формы.

Возьмем для примера два наиболее сохранившихся «узла» характерных напевов-формул, относящихся к весенним и жнивным песням.

В поэтических текстах веснянок можно встретить: непосредственно выраженный призыв весны; девичью лирику, в которую

¹ См. нашу статью «Смысловое значение кадансов в календарных песнях». Сборник «Вопросы теории и эстетики музыки», выпуск 1. Л., Музгиз, 1962 г., стр. 125.

² Труды музыкально-этнографической комиссии т. I. М., 1906, стр. 500.

вплетаются мотивы сватовства и предстоящего брака; «дразнилки», высмеивающие парней; пейзажные зарисовки и т. д. Местами — как это ни кажется странным — тексты веснянок напоминают своим содержанием известную песню «Горы», повествующую о смерти на чужбине.

В живных песнях содержание поэтических текстов иногда включает в себе описание и перечень трудовых процессов, ведущих к изобилию хлеба, но чаще — жалобу на социальный гнет или тяготы семейной жизни.

Однако при всем разнообразии поэтического содержания веснянок в основе их напевов лежали, по-видимому, какие-то определенные, только им присущие музыкально-смысловые образы. Точно так же и живные песни строились на основе одной и той же характерной интонации, вне зависимости от содержания их текстов.

Какие же музыкальные образы воплощала мелодика весенних и живных песен? Почему так устойчиво сохранялась эта мелодика? Можно ли говорить о сохранении образной связи между словом и музыкой в тех случаях, когда на тождественные или однотипные напевы интонировались различные тексты?

Найти правильный ответ на возникающие вопросы можно лишь в том случае, если мы поймем смысл календарных песен, жизненную обусловленность их зарождения и многовековой процесс их бытования.

В далеком прошлом календарные песни были связаны с земледельческой обрядностью, из чего следует, что они расценивались как одно из средств воздействия на силы природы. Можно полагать, что в пору возникновения этих песен их тексты заключали в себе прямое или косвенное обращение к силам природы. Слова таких обращений-возгласов, в целях придания им большей значимости, не произносились как в обыденной речи, но интонировались приподнято, нараспев.

Распетая речевая интонация и явилась, по-видимому, основой древнейшей «календарной» мелодики, передававшей самый характер обращения: просительный, призывный, повелительный и т. п.

Если это так, то в наиболее ранних, первоначальных календарных песнях между их поэтическим и музыкальным содержанием существовала та непосредственная связь, которая всегда присутствует между словесно-смысловым содержанием речи и характером ее интонирования.

Вместе с развитием духовной культуры народа древние обряды утрачивали свое магическое назначение, отмирали и забывались. Однако некоторые обрядовые действия, становясь традицией, прочно удерживались в быту. Точно так же и приурочение определенных песен к тем или иным датам земледельческого календаря и периодам полевых работ долгое время оставалось неизменной традицией крестьянского быта.

Как известно, песенные традиции со временем видоизменяют, а порою и вовсе утрачивают первоначальное содержание, веками со-

храняя свою форму. Так и напевы календарных песен, оставаясь традиционной их формой, донесли до недавнего прошлого если и не первоначальный свой вид, то — во всяком случае — древнейшую интонационно-образную свою основу, тогда как тексты этих песен, под влиянием жизни, обогатили содержание разнообразной тематикой.

Можно предполагать, что наиболее типичные напевы веснянок воплощали призывно-просительную интонацию, обусловленную их первоначальной обрядовой функцией. В дальнейшем девушки сохранили эти традиционные напевы, используя их для новых текстов, отражающих интересы, заботы и впечатления, сопутствующие жизни молодежи в весеннюю пору.¹

Исходные интонации живных песен, столь близкие по звуко-высотному контуру «летним» напевам, явились, по-видимому, своеобразной трансформацией последних и служили — как можно думать — выражением заклятий на плодородие, на возврат силы, утраченной при уборке урожая. В более поздних живных песнях эти же интонации, варьируемые в их эмоциональных оттенках и часто «затуманиваемые» минором, служили музыкальной основой для текстов, говорящих о социальном гнете и тяжелой семейной доле женщины.

Образно-смысловая сторона весенних и живных напевов охарактеризована нами лишь в виде предположения. Быть может, наше толкование смысла музыкальных интонаций и ошибочно. Мы допускаем, помимо того, что в некоторых местностях весенние и живные песни исполнялись на основе мелодики какого-то иного значения.

Нам представляется бесспорным лишь то, что в период возникновения тех или иных календарных песен, имевших обрядовое, то есть служебно-практическое назначение, их напевы создавались в единстве смыслового содержания с интонируемым текстом. В процессе же дальнейшего многовекового бытования этих песен их напевы, становясь традиционными, сохраняли свою музыкальную основу, тогда как поэтические тексты развивались, видоизменялись либо попросту заменялись новыми. В результате появились песни, различные по своему поэтическому содержанию, но однотипные по мелодике, сохраняющей неизменными свои основополагающие попевки и варьирующей лишь ритмометрическую структуру и

¹ Ранее мы упоминали о том, что в текстах веснянок говорится иногда о смерти на чужбине, об одиноко лежащем мертвом теле, над которым вьются в образе трех ласточек мать, сестра и жена... Т. В. Попова в своей работе «Русское народное музыкальное творчество» пишет: «В весенних лирических песнях встречается и тема смерти воина, в связи с тем, что военные походы древних восточных славян (позднее и казаков) происходили чаще всего весной» (Выпуск первый, М., 1966, стр. 68). Такое объяснение представляется нам весьма сомнительным. Вернее предположить, что указанная тема нашла отражение в весенних песнях по далекой ассоциации, под влиянием тех древних верований, в силу которых элементы похоронных обрядов встречаются во многих календарных праздниках, а поминовение умерших совершается весной.

музыкально-синтаксическую форму, в зависимости от склада, но не от смысла интонируемой речи.¹

Итак, календарные напевы-формулы представляют собой традиционную народную мелодику, воплощающую в своих интонациях первоначальный смысл песен, обусловленный их обрядовым, то есть — по сути дела — служебно-практическим назначением. Можно утверждать, что в календарных песнях, доступных нашему наблюдению и отражающих, по-видимому, творческую практику народа за ближайшие к нам столетия, в большинстве случаев нет прямой связи между содержанием напева и текста.

В этих песнях не напев как таковой обусловил содержание поэтических образов, равно как и не содержание текста потребовало для своего музыкального воплощения данный напев как равнозначный по смыслу. Между текстом и напевом терялось прямое соответствие, а сохранялась лишь косвенная взаимосвязь поэтических и музыкальных образов, обусловленных приуроченностью этих песен к совершенно определенному времени года или обстоятельствам и задачам трудовой деятельности и быта народа.

Поясним вышесказанное примерами.

Среди неопубликованных записей М. Зубова, произведенных им в 1906 г. в бывшей Могилевской губернии и включающих значительное количество календарных песен, обращают на себя внимание две веснянки, назначение которых обозначено собирателем так: «Весну гукаю в великом посту».²

Приведем сначала напевы двух упомянутых веснянок:

2

Ле ка_ло - де_зя, ле студё_ного ле_ жа_ло тело бе_ло як па_ле_ра.

Ле ка_ло_де_зя, ле студё_ного Ле_ ле, лё_ле_шки, в по_ле дым_дым_нень_ко.

Сравнивая эти напевы, легко убедиться в тождестве их основополагающей интонации и не только близости, но, можно сказать, общности их музыкально-образного содержания. Во всяком случае, различия, существующие между напевами, столь незначительны,

¹ Форма художественного произведения неразрывно связана с его содержанием, и в песнях изменение таких элементов формы как склад стиха или ритмометрическая и музыкально-синтаксическая структура напева неизбежно сказывается и на содержании. Однако, по нашему мнению, в содержании следует различать основной смысл, основную идею и эмоциональные оттенки, сопутствующие передаче основного смысла. Указанные изменения элементов формы могут сказаться в эмоциональных нюансах основного содержания песни, но не в ее сущности.

² Записи М. Ю. Зубова хранятся в рукописных фондах сектора фольклора Института русской литературы АН СССР.

что, по нашему мнению, не дают решительно никаких оснований говорить о разности их смысла или эмоционального тонуса.

Приведем теперь тексты, которые исполнялись на указанные напевы:

Ле колодезя, ле студёнова
Лежало тело бело як папера.
Никто к тому телу не приступицца.
Приступились три ластовки касых.
Первая ластовка села в галовачьках его.
Другая ластовка села против сердечька его.
Третья ластовка села в ноженьках его.
Што в галовачьках его, то мамачька его.
А што против сердечька его, то сестричька его.
А што в ноженьках его, то жоначька его.
Мать плачешь ве до веку.
Сестра плачешь год за году.
Жена плачешь день да вечера, слухать нечева.
Мать плачешь — река идеть.
Сестра плачешь — ручей бегить.
Жена плачешь — расы нет.

Ле калодезя, ле студёнова¹
Четыре паничи коников панил,
Четыре паненачьки воду брали.
Первый паничок — маладой Михайло.
Другой паничок — маладой Владимир.
Третий паничок — маладой Константин.
Четвертый паничок — маладой Николай.
Первая паненка — маладая Танечька.
Другая паненка — маладая Машечька.
Третья паненачька — маладая Дунечька.
Четвертая паненачька — маладая Наташечька.

Итак, в первом из приведенных текстов говорится о мертвом теле, оплакиваемом родными; во втором иносказательно указываются пары, которые, по-видимому, — всерьез или в шутку — намечаются как будущие жених и невеста.

Трудно представить большее несоответствие одного текста другому, хотя они исполнялись на тождественные напевы. Что общего между этими текстами? По содержанию — решительно ничего. Общим является лишь то, что их тематика связана, хотя и разными нитями (в первом случае — обрядовыми, во втором — чисто бытовыми) с тем временем года, когда исполнялись веснянки.

В свою очередь основополагающая интонация приведенных напевов не имеет образной связи ни с одним из упомянутых текстов, а является, по-видимому, своеобразной музыкально-смысловой формулой, применявшейся в древних обрядовых песнях, в частности — в весенних «загуканиях».

Следует оговорить, что звучание уменьшенной квинты, в рамках которой протекает интонирование всех веснянок, записанных

¹ После каждой строчки текста исполняется припев: «Лёли, лёлешки, в поле дым-дымненько».

Зубовым, чуждо народнопесенной мелодике и — по нашим наблюдениям — встречается лишь в некоторых обрядовых песнях, имевших, видимо, несколько особый эмоционально-смысловой оттенок. Сейчас нам припоминаются лишь две песни — купальская и свадебная, — в которых уменьшенная квинта определяет характер мелодики, придавая последней оттенок «необычности».¹

Использование уменьшенной квинты в значении призывной интонации подтверждается и некоторыми частными нашими наблюдениями. Так, например, однажды, в разгар лета, теплым и душным вечером нам пришлось быть на опушке леса. Из лесной чащи доносилось «ауканье». Призыв с достаточной точностью интонировался девичьим голосом так:



Поскольку периодически повторявшийся возглас не имел отклика, складывалось впечатление, что девушка никого не звала, а следуя внутреннему побуждению «аукалась» сама с собой или, вернее сказать, с окружающей природой. Тогда же нам подумалось, что необычный по интервалике характер зова навеян несколько таинственной обстановкой летнего вечера.

Можно предположить, что попервоначалу такие музыкальные формулы складывались вместе со словами призывного обращения равнозначными смыслу и характеру музыкального интонирования. Впоследствии же данные формулы закреплялись в попевочном словаре народа и, сохраняясь веками, служили основой для интонирования песен определенного назначения, тогда как поэтическое содержание этих песен под воздействием разных причин и обстоятельств утрачивало «служебный» изначальный смысл, расширяя и множа свою тематику.

Так складывалось косвенное, в сущности своей весьма условное соотношение поэтического и музыкального содержания, иногда противоречивого по характеру, но никогда не случайного, а всегда обусловленного либо особым ходом развития песенности, либо своеобразием назначения некоторых жанров.

Конечно, веснянки, записанные Зубовым, отражают лишь один частный случай проявления косвенной связи текста и напева. Однако, нам думается, этого случая достаточно для того, чтобы дать наглядное представление о «двуплановости» содержания, присущей большинству тех календарных песен, которые доступны нашему наблюдению. Такое представление совершенно необходимо, так как способно служить надежной путеводной нитью при анализе очень многих народных песен.

¹ См.: Белорусские народные песни. АН ССР, М., Музгиз, 1941, стр. 90; а также: Песни Пинежья. АН СССР, М., Музгиз, 1937, № 40.

Вообразим себе, что первая из приведенных нами веснянок оказалась бы, как единичная запись, в поле зрения исследователя-музыковеда, привычно рассматривающего напев через призму поэтического содержания текста. Как могла бы разгуляться досужая мысль! Какие — на первый взгляд убедительные — рассуждения можно было бы построить по поводу музыкального содержания песни, связывая звучание уменьшенной квинты с образом смерти! В результате — какое вздорное поветрие могло бы надолго установиться в области трактовки выразительного значения отдельных интонаций, используемых в народной песенности!

Только понимание чисто бытовой функции песни (неизменно определяющей характерные ее особенности) и сравнительный анализ песен родственной группы способны уберечь исследователя от заблуждений и направить его мысль на верный путь.¹

Мы очень долго задержались на разговоре о календарных песнях с их напевами-формулами и косвенной связью музыкального и поэтического содержания, хотя не успели передать многое из того, что позволяет заметить пристальное исследование особенностей этого древнего песенного слоя.

Конечно, сами по себе календарные песни — явление далекого прошлого. Эти песни как таковые давно мертвы. Но, вместе с тем, отдельные их поэтические образы и музыкальные интонации не только живы, но определяют содержание ряда более поздних, в основном лирических песен, придавая им особый, неповторимый колорит. И содержание таких, более поздних песен, как бы далеко не ушли они от своего первоисточника, не может быть верно понято без учета значительного смысла их основополагающих попевок или поэтических образов.

Приведем один пример. В сборнике, составленном по архивным материалам записей М. Пятницкого, помещена без всякого указания на жанровую принадлежность песни, исполнявшаяся, по-видимому, как лирическая, то есть без какой-то приуроченности.² Текст песни такой:

Не кукуй, кукушка, в зеленой дубраве,
Люли, люли, в зеленой дубра...
Не давай зазнобы молодой удвке,
Люли, люли, молодой удо...
Молодая вдовка по двору ходила,
Люли, люли, по двору ходи...
По двору ходила, речи говорила,
Люли, люли, речи говори...

¹ К слову сказать, с нашей точки зрения, любая единичная запись песни, не имеющая аналогий, требует при анализе особо вдумчивого и осторожного подхода, так как может оказаться случайным явлением. И нельзя забывать того, что в музыкальной фольклористике до сих пор сохраняются некоторые ошибочные мнения, основанные на возведении частных случаев в закономерности.

² «Русские народные песни». Главное архивное управление МВД СССР. Музгиз 1950, стр. 150 — напев, стр. 199 — текст. Текст выправлен нами в соответствии с нотацией фонограммы.

Текст, несомненно, не полон. Окончание его, видимо, было забыто исполнительницами и поэтому не зафиксировано М. Пятницким.

Трудно угадать, какие именно «речи говорила» молодая вдова, но поэтические образы («не кукуй, кукушка»... «не давай зазнобы»... «молодая вдовка»...) — сами по себе не сулят ничего радостного.

Теперь ознакомимся с напевом, записанным в сопровождении дудки:

Почему же, вопреки характеру поэтических образов, в песенной мелодии много света, тепла и, пожалуй, своеобразного «томления»?

Найти ответ на этот вопрос можно лишь в том случае, если установить первоисток песни, что в данном случае не так трудно. Мелодический контур напева уверенно подсказывает связь песни с весенне-летним циклом, а структура песенной строфы и характерный припев позволяют утверждать, что в первооснове своей это так называемая «майская» песня.¹

Судя по различным свидетельствам, майские песни исполнялись девушками, обходящими поля в период колошения (цветения?) ржи. В сохранившихся майских песнях встречаются тексты различного содержания, хотя преобладающей являлась, по-видимому, любовная тематика, не всегда выраженная открыто, но неизменно ощущаемая в «подтексте».

Один из текстов, неоднократно встречающийся в записях и публикациях, представляется нам особо характерным. В этом тексте — в плане психологического параллелизма — говорится о созревшей пшенице и молодой девушке. Пшеница сзывает жней («Не могу стоять, колоса держати»), — девушка просит родителей скорее выдать ее замуж («Не могу ходити, красоту носити!»).

¹ Следует оговорить, что такое определение песни не связано с наименованием месяца. В народном обиходе слово май обозначало зеленые ветки деревьев (отсюда выражение: «маем убирать», например, избы), возможно шире — расцветающую природу. Не зря припевом так часто служит возглас: «Маю, маю, маю зеленой».

Трудно подобрать слова для точного определения идеи данного текста. Можно, пожалуй, сказать, что основная его тема, это тема расцвета природы, созревания растительности и человека, любовного томления. Если последнее определение верно, оно позволяет объяснить и упоминавшийся ранее образ молодой вдовы, казалось бы так не идущий к майским песням. Этот образ можно понять как символ неудовлетворенного любовного чувства.

Мы не настаиваем на том, что наше толкование смысла приведенной песни — единственно правильное, и не собираемся навязывать его кому бы то ни было. Быть может, существует и другой путь рассуждений, позволяющий раскрыть сущность и взаимосвязь музыкального и поэтического содержания. Но мы убеждены, что в ряде песен, лирических по современной бытовой функции, но связанных истоками с «календарем», прямое сопоставление выразительных особенностей мелодики и поэтических образов ничего не объяснит, а может повести лишь к вульгарным домыслам.

Нельзя забывать того, что основное содержание и характер взаимосвязи музыкальных и поэтических образов диктовались в народных песнях прежде всего их назначением. В дальнейшем бытовая функция песен часто изменялась, но изначальные образные связи в той или иной степени сохранились. Для того чтобы правильно объяснить содержание таких песен, нужно установить ее корни, ее истоки. Установить же истоки чаще всего помогает «семантический смысл» основных интонаций и некоторых поэтических образов.

В своей работе «Песня, ее язык, структура, судьбы» Л. Кулаковский пишет: «Попытка подмены изучения объективного содержания мелодий, их выразительности, их индивидуальной формы — изучением их условной семантики, смысловых ассоциаций, которые иногда сопутствуют определенным приемам, интонациям, по существу, бесплодна».

Изучением семантики интонационного языка, даже в случае успешного решения этой задачи, могло бы дать ответ только на другой вопрос: о происхождении некоторых приемов мелоса. Естественно, что изучение всех стимулов ни в какой мере не может заменить изучения подлинного, объективного содержания музыкальных образов.¹

Но что представляет собой изучение «объективного содержания мелодий»? И в чем заключается «объективное содержание музыкальных образов»? — Нам это непонятно. С нашей точки зрения в музыке до конца объективным может быть лишь формальный анализ, оперирующий мерой и числом. Но такой анализ не раскрывает образно-смыслового содержания песни (в частности — песенной мелодики) и ничего не дает в плане определения взаимосвязи текста и напева.

¹ Цит. изд., стр. 161. Выделено автором.

Музыка не может находить адекватное выражение в словах, она непереводаима. Поэтому содержание песенной мелодики как таковой нельзя толковать без обращения к ассоциативным представлениям, аналогиям и догадкам. Для того же чтобы догадки и представления были не беспочвенными, важно осознать место анализируемой песни в народном быту, ее, так сказать, бытовую функцию, притом не только сегодняшнюю, но изначальную. А жизненные истоки любой песни, помимо других признаков, уверенно подсказывает семантика.

В свадебных песнях наблюдается несколько особая форма соотношения поэтического и музыкального содержания. Это косвенная связь, но связь, осуществляемая через посредство других «нитей», других принципов нежели те, на которые мы указывали, говоря о песнях календарных. Особенности данной связи заметно сказываются в песнях, приуроченных исполнением к различным моментам свадебного обряда и потому изменяющих свое поэтическое содержание, но сохраняющих один и тот же напев, или — во всяком случае — его интонационно смысловую основу.

Не приводя конкретных примеров (их понадобилось бы слишком много), попытаемся изложить наше понимание напевов-формул и связи музыкальных и поэтических образов в свадебных песнях.

Так называемая «свадебная игра» имела повсеместно сходный порядок действий и обрядовый смысл. Вместе с тем самый характер или, скажем, эмоциональный подтекст первой части обряда, предшествовавшей венчанию, далеко не везде был одинаков. Учитывая основные различия и минуя частности, можно говорить о двух контрастных типах свадебной игры — праздничном и драматическом. В первом случае напевы-формулы, имеющие, по-видимому, более древние, общеславянские корни, носят праздничный характер и структурно близки календарно-обрядовой мелодике. Во втором — основополагающие мелодические обороты близки интонациям плача и, в связи с этим, напевы-формулы звучат драматически напряженно, а подчас скорбно. Однако самый принцип соотношения поэтического и музыкального содержания и в этом и в другом случае представляется нам неизменным и может быть охарактеризован следующим образом.

Поэтические тексты в прямой или иносказательной форме излагали содержание происходящего действия, тогда как напевы раскрывали внутренний смысл обряда, оттеняя — в зависимости от особенностей местной традиции — либо праздничную, либо драматическую его сторону.

Процесс создания таких песен не шел путем воплощения единого содержания в поэтических и музыкальных образах, так как и текст и напев имели свое, особое назначение. Но в песнях, при- сущих свадебному обряду второго типа, при косвенной связи тек-

ста и напева наблюдается общность их эмоциональной основы, ибо в текстах, рисующих картины прощания невесты с «девичьей волей», много скорби, страха, смятения, и этому состоянию отвечает напряженное драматическое звучание напева, льющегося непрерывно, как бы завораживающего напором своего настойчиво-непрерывного течения.

Вместе с тем, отмеченная выше общность эмоциональной основы не соответствует единству содержания, которое встречается в подлинно лирических песнях, выражающих в слове и музыке эмоциональное отношение к явлениям жизни. Дело в том, что в напевах обрядовых свадебных песен не раскрываются переживания невесты (как в тех же лирических свадебных песнях), но как бы комментируется ее состояние и положение. В связи с этим в напев привносятся элементы содержания, отсутствующие в тексте, иногда — по сути своей — «внеэмоциональном», иносказательно повествующем. Напев подчеркивает обреченность невесты, безвыходность ее положения, внебытовую обстановку, неумолимость и необратимость происходящего, связанную с ритуальным значением момента. Невесту «опевают» как приносимую в жертву, хоронят ее прошлое, ее девичество, ее свободу.

Косвенная связь поэтических и музыкальных образов наиболее отчетливо сказывается в песнях свадебной традиции, подчеркивающей праздничную сторону обряда. Тексты этих песен носят чисто описательный характер и, по-существу своему, вовсе «не музыкальны». В каких же напевах они находят свое музыкальное воплощение? Независимо от содержания — в «праздничных». Приезжают ли за невестой («Стукнуло — грякнуло на дворе, погляди-ка, мамухна, ти не по мяне!»); встречают ли жениха традиционными насмешками («То не конь бежит — корова, не жених сидит — ворона»); мчится ли свадебный поезд («Ехала Марьечка с под венца, сеяла чёрен мак с рукавца»); одаривают ли невесту («Расступитесь, бояре, да пустите меня поглядеть — чем меня татынька дарует?»); во всех случаях тексты интонируются на основе одного и того же характерного пятидольного напева, светлого и праздничного, напоминающего своей ритмикой то ли плясовое «притопывание», то ли праздничный колокольный перезвон.¹

Даже в том случае, если невеста — вопреки обычаю — не плакала в положенное для этого время, подружки начинали «корить» ее песней, мелодия которой носит залихватски плясовой характер.

Итак, не слова, не поэтические образы вызывали к жизни все эти празднично-ликующие напевы, равно как и напевы не подсказывали содержание поэтических образов. Тексты рассказывали

¹ Характеристику основных типов свадебных напевов см. в первой главе нашей работы «Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов». Л., «Сов. композитор», 1962. Сводку праздничных напевов, помещенную в виде таблицы см. там же, стр. 29.

о происходящих действиях, а напевы раскрывали праздничную сущность свершающегося обряда.

Конечно, мы упрощаем и схематизируем картину действительности, выделяя лишь два основных типа свадебной традиции и анализируя не все конкретные песни, а некие «собираательные» их образцы. Вместе с тем мы убеждены, что внимательный и непредвзятый анализ любых свадебных песен (если, конечно, не брать единичные записи) позволит выделить повторяющиеся напевы или интонации, то есть обнаружить нити, ведущие к «главным», некогда — ритуальным песням. В свое время такие песни никогда не смешивались народом с различными песенными наслоениями, откладывающимися со временем в свадебном цикле. Последние песни могли быть, могли и не быть, а без «главных» свадьбу не играли.

И если взять «главные» песни с их интонациями, неизменными и обязательными для каждой отдельной традиции, а затем сопоставлять «напевы-формулы» с интонируемыми на их основе текстами, косвенная связь поэтических и музыкальных образов станет очевидной. Тексты всегда, в прямой или иносказательной форме, будут рассказывать о совершающихся действиях, напевы же будут раскрывать отношение к свадьбе как важному событию в жизни человека, подчеркивая — в зависимости от сложившейся в данной местности традиции — либо драматическую, либо праздничную сторону обряда.

Соотношение поэтического и музыкального содержания в былинах и песнях-балладах

Приводя в своей работе, как пример, былинку об Илье Муромце и царе Куркасе, Кулаковский пишет: «Отдельно следует упомянуть о соотношении слова и музыки в сугубо эпическом древнем по происхождению жанре былины. Долгие века бытования, сказочные или полусказочные сюжеты былин, отдаленность описываемых в них событий от современности — все это повело к тому, что из былин постепенно «выветрился» лиризм. И хотя события, рассказываемые в былинах, нередко глубоко драматичны, рассказ о них ведется в сдержанно-бесстрастном тоне. В отличие от песен типа «Бондаривна», в которых горячее чувство порою дает знать о себе в тексте и в мелодии, в древних былинах выветривание лиризма оказалось таким полным, что проявилось и в мелосе: вместо ярких мелодий мы находим нередко короткую, почти бесстрастную попевку, на которую, варьируя ее ритмически, исполняется данная, насыщенная драматизмом история».¹

¹ Л. Кулаковский. Песня, ее язык, структура, судьбы. Стр. 224. О песне «Бондаривна», подробный анализ которой дается Кулаковским ранее, мы будем говорить в следующем разделе. Аналогичные высказывания о былинах были сделаны Кулаковским в работе «Строение куплетной песни» (см. стр. 108).

Все сказанное как будто и верно. Вместе с тем, Кулаковский, справедливо отмечая эмоциональное несоответствие скупых, лаконичных напевов богатейшему поэтическому содержанию былин, напрасно усматривает причину этого несоответствия в древности истоков былевого эпоса, в том, что из напевов со временем выветривалась эмоциональность. На самом же деле, эмоциональное или, можно сказать, образное несоответствие текста и напева северных былин объясняется в первую очередь тем, что по самой природе своей былинные напевы являются лишь формой музыкальной декламации, подчеркивающей структуру стиха и его синтаксический склад, но вовсе не претендующей на передачу содержания, заложенного в тексте. Иначе говоря, между напевами и текстами северных былин нет образного соответствия, а существует лишь крепчайшая композиционная связь.

Былина, на основе которой Кулаковский строил свои суждения, может служить ярким примером такой композиционной связи. Приведем ее в том же виде, в каком она помещена в работе Кулаковского:

♩ = 144

Илья Муромец да сын Иванович, он поехал в чисто поле лесничати да пальничати. Подъезжает Илья Муромец да сын Иванович ко сыру дубу да дубровому.

Легко заметить, что нота до, как вершина квартовой попевки, лежащей в основе мелодии, регулярно отмечает логические ударения, тогда как начало и завершение каждой фразы имеет опору на основании кварты, то есть на тонике.

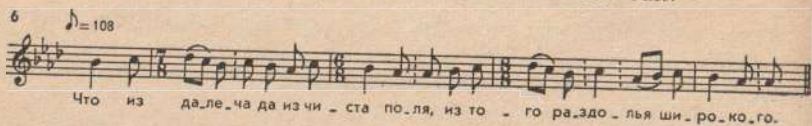
Почему же в девятом такте мелодия поднимается на ноту ми? В целях смысловой выразительности? — Отнюдь нет. Этот подъем вызван лишь тем, что пятая строка текста имеет три логических ударения, а не два, как предыдущие и последующие строки. Если бы и в данном случае исполнитель ограничился подъемом интонации на квартовый тон, трехкратное повторение ноты до нарушило бы ощущение границы стихотворной строки и запутало бы декламационный ритм повествования. Для того чтобы наглядно подтвердить вышесказанное, приведем пять строк текста, отметив логические ударения и сопоставим стихи с напевом:

Илья Муромец да сын Иванович
Он поехал во чисто поле
Лесничати да пальничати.
Подъезжает Илья Муромец да сын Иванович
Ко сыру дубу да дубровому.

Сопоставив текст и напев приведенной выше былины, легко убедиться, что ее мелодика органически связана со структурой стиха, способствует восприятию протяженности каждой строки и отмечает логические ударения, являющиеся основой былинного стихосложения. Что же касается эмоционального или, иными словами, музыкально образного содержания, то в этом смысле данная мелодика до крайности бедна.

Встречаются разные былинные напевы: более музыкальные и менее музыкальные; эмоционально впечатляющие и мало выразительные; оригинальные, творчески созданные сказителями и неоригинальные, заимствованные исполнителями из числа отложившихся в их памяти мелодических оборотов: сложные, двух- и трехстрочные, способные выразительно оттенять различные синтаксические построения речи и короткие, однострочные, механически — строка за строкой — отмеривающие текст былинного сказания. Но какими бы ни были эти напевы, они всегда остаются лишь средством музыкальной декламации и не имеют никакой связи с конкретным сюжетом, а потому могут использоваться для былин самого различного содержания. Так, например, известная сказительница М. Д. Кривополенова на один и тот же напев исполняла былину «Илья Муромец освобождает Киев от Калина царя» и скоморошью «Небылицу в лицах». Нет нужды доказывать полную несовместимость поэтического содержания былины, повествующей о тяжелой борьбе с несметной вражеской силой и «небывальщины», где одна нелепица нарочито накладывается на другую, где говорится о том, что на горе корова на белку лаяла, овца в гнезде яйцо снесла, а по поднебесью медведь летел, да еще «ушками, лапками помахивал».

А вместе с тем былину Кривополенова пела так:



а небывальщину — так:¹



Сравнение приведенных выше музыкальных записей показывает, что былина об Илье Муромце исполнялась Кривополеновой несколько медленнее ($\text{♩} = 108$ вместо 180) и на полтора тона ниже чем «Небылица». В этом и заключалось все различие, так

¹ А. Григорьев. Архангельские былины и исторические песни. т. I. СПб. 1901. Стр. 679 и 687.

как мелодический контур напева и в том, и в другом случае оставался неизменным.¹

В связи с этим возникает повод для обсуждения любопытного, но как-то замалчиваемого вопроса, а именно — вопроса о зависимости образного содержания мелодии от темпа ее исполнения.

О том, что резкое изменение темпа позволяет, условно говоря, делать из похоронного марша польку, а из польки — траурное шествие, хорошо известно любому музыканту-практику. Теоретики же, насколько нам известно, об этом умалчивают, видимо, как о пустяковом и праздном, по их мнению, вопросе. Мы тоже позволим себе уклониться от разговора по этому поводу. Но так или иначе — еще раз констатируем факт, что один и тот же напев использовался Кривополеновой для исполнения двух текстов, совершенно различных как по образному содержанию, так и по эмоциональному характеру.

Нам неоднократно приходилось слышать от лиц, знакомых с исполнением былин опытными сказителями, что последние, используя для различных сюжетов один и тот же напев, акцентировкой слов и манерой интонирования речи в каждом отдельном случае умеют придавать этому напеву особый смысл. Быть может это и верно. Но мы не располагаем подобными наблюдениями и потому ничего не можем сказать по данному поводу. Все же нам представляется бесспорным, что если исполнители способны, не изменяя напева, придавать ему различные смысловые оттенки применительно к содержанию интонируемого текста, значит они пользуются напевом лишь как приемом декламации, предоставляя музыкально-образной его сущности оставаться фоном для повествования.

Так или иначе, но самый факт исполнения Кривополеновой двух совершенно различных и несовместимых по характеру текстов на один и тот же напев указывает на несколько особое, как бы условное значение последнего. Можно полагать, что певческий кругозор Кривополеновой был достаточно широк, а творческие

¹ К слову сказать, наблюдения показывают, что тональность никогда не учитывается народом как выразительное средство, придающее мелодии особый колорит. Как правило, исполнители поют в той тональности, на которую в каждом отдельном случае они настраиваются как наиболее удобную по tessiture. Поэтому случается, что певец исполняет в одной и той же тональности самые различные песни, но зато одну и ту же песню в разные дни может спеть в различных тональностях, в зависимости от того как будет «бежать» голос — лучше или хуже.

Мы не уверены в том, можно ли придавать серьезное значение замедлению темпа одновременно с понижением строя. Зная условия полевой работы собирателя, следует учитывать, что фонограф, на котором производились обычно записи в прежнее время, далеко не всегда бывал настроен на одинаковое количество оборотов. В связи с этим при расшифровке фонограмм, когда работают, как принято, на ста оборотах, может получиться, что некоторые записи будут звучать медленнее и ниже, чем во время исполнения.

Поэтому не исключена возможность, что и былину и скоморошину Кривополенова исполняла в одном и том же темпе и в той же тональности.

способности велики. И несомненно, если бы она видела в этом необходимость, она смогла бы взять, либо сложить для «небылицы» особый напев, отвечающий характеру скоморошьего действия.

Приведем напев одной песни, записанной нами в Смоленской области:

8 Не спеша

А в са-ди-ку ви-но-гра-ди-ку,
а в са-ди-ку ви-но-гра-ди-ку тра-ва шёл-ко-ва при-то-пта-на.

Как охарактеризовать музыкальное содержание этого напева? Каким поэтическим образом и песенному сюжету он может соответствовать?

Нам думается, что даже очень чуткий музыкант — если он не занимался фольклором и в его памяти не сохранились аналогичные примеры — не сможет дать мало-мальски вразумительного ответа на такие вопросы.

Резко критикуя попытки изучать семантику интонационного языка и «теорию интонации», Л. Кулаковский пишет: «чем скорее будет осознана бесперспективность этой теории, тем скорее сдвинется с места разработка подлинной, основной проблемы: изучения «индивидуального лица» художественной мелодии, диалектики ее развития».¹

Нам не вполне ясно, что следует понимать под «индивидуальным лицом» и «диалектикой развития» мелодии. Главное же, нам попросту непонятно, чем может способствовать раскрытию содержания изучение того и другого. С нашей точки зрения, образный смысл народнопесенной мелодики заключается вовсе не в «диалектике ее развития», не в «энергетике», не в характере образования кульминаций и т. п., а исключительно в ассоциативных связях с теми или иными проявлениями жизни. И устанавливать закономерности этих связей — основная задача в раскрытии смыслового содержания музыкальных образов.

Но вернемся к нашей мелодии. Что же можно сказать о ней?

Обращает на себя внимание несколько своеобразная структура напева, состоящего из трех интонационно родственных фраз, из которых первая представляет собой как бы «экспозицию» музыкального содержания, изложенную «вопросительно» в смысле отсутствия ладовой завершенности. Последующие фразы звучат двойным утверждением, дважды повторяющимся ладово завершенным «ответом».

¹ Л. Кулаковский. Песня, ее язык, структура, судьбы, стр. 162.

Есть ли что-либо примечательное в такой структуре напева? Пожалуй нет, если не считать того, что мелодии аналогичного строения чаще всего встречаются в повествовательных песнях. Почему? — Трудно сказать.¹

Что касается музыкального «характера» напева, то, пожалуй, его можно определить как спокойный, несколько задумчивый, лирический. Но «характер» определяется скорее по ощущению, чем по объективным признакам.

Попросим читателей еще раз вернуться к напеву, попытаться осознать его музыкальную сущность и сопоставить свои впечатления с предложенной нами характеристикой.

Да, действительно, очень трудно сказать что-либо о данном напеве как о мелодии, заключающей в себе «объективно существующее» музыкальное содержание. Еще труднее предположить, какие поэтические образы связываются в народном представлении с особенностями приведенного напева.

Какой же ответ мы получим, взяв песню полностью вместе с ее текстом? — Оказывается, это действительно повествовательная песня типа народной баллады, и содержание ее вовсе не так спокойно, как можно было думать, судя по напеву. В песне говорится так:

А в садику-винограднику
Трава шёлкова притоптана:
А там жена мужа стратила —
Зарезала вострым ножиком,
Положила в светлой горнице,
Да накрыла белой скатертью.
Наехали девери-лебеди,
Отворяли тесовые воротá.
— Ты, невестка — лебёдка наша,
А где твой муж, а наш брат родный?
— Деверёчки-лебедёчки мои,
Он поехал в чисто поле полевать!..
— Ты, невестка-лебёдка наша,
А что у тебя в светлой горнице лежит?
— Деверёчки-лебедёчки мои,
А сжали рыболовнички,
Да поймали белорыбицу.
Положили в светлой горнице моей!

Текст явно не завершен. Но даже по записанному нами отрывку ясно, что речь идет о какой-то семейной драме. Остается неизвестным лишь то, почему жена зарезала своего мужа, и как вскрылось это преступление.

Добавим от себя, что сюжет, в котором говорится об убийстве женой мужа — не редкость в народной песенности. Правда, еще чаще поется о том, как «муж жену сгубил». Все это народные баллады, пришедшие, по-видимому, на смену новеллистическим былинам.

¹ Подробнее об аналогичной структуре мелодии см. в нашей работе «Формообразование народных песен в связи с их содержанием».

В приведенной выше балладе обращает на себя внимание явно выраженное несоответствие напряженно-драматического сюжета спокойному, мажорному напеву. В связи с этим возникает вопрос: не случайно ли такое несовпадение поэтических и музыкальных образов? Не явилось ли оно следствием того, что исполнительница запомнила основную напев баллады и заменила его мелодическими оборотами, взятыми из какой-то другой песни? — Нет. Это не случайность, и не ошибка, допущенная исполнительницей. На основании знакомства с различными записями и публикациями можно утверждать, что эмоциональное несоответствие поэтического и музыкального содержания в песнях-балладах — явление обычное.

Так, например, песня-баллада о девушке, которую «малойчыки» (по некоторым версиям — казаки) сманили из дома, а затем привязали косами к сосне и подожгли, вопреки острому драматизму повествования, исполняется на такой, совершенно безмятежный напев:¹

9 Moderato con moto

На бі - тым га - сці - цы ка - рчо - мка ста - я - ла, ка -
 - рчо - мка ста - я - ла, ты - нам ты - но - ва - на, ка - ва - на.

Баллада о том, как мать хотела отравить невестку, но вместе с ней погубила и собственного сына, поется, в одном из вариантов, на мелодию танцевального характера:²

10 Allegretto

Выпраўля-ла ма - ці сы-на а - ра - ці, а ня-ве - сту-хну ху-ста-нькі пра-ці.

И, наконец, баллада о том, как мать превратила невестку в дерево (чаще тополь) и послала сына срубить это дерево «острою секирой», поется опять же на спокойный светлый напев, вовсе не отвечающий характеру повествования:³

11 Allegro moderato

А жа-ні-ла ма - ці ма-ло-до-га сы-на, ма-ла-дой ня - ве - сткі не па-лю-бі-па.

Аналогичные примеры можно было бы приводить еще и еще, черпая их из русских, белорусских и украинских источников. Од-

¹ Беларускія народныя песні. Запіс Р. Шырмы. Мінск, 1959, т. I, стр. 275.

² Там же, стр. 281.

³ Там же, стр. 285.

нако, в этом не было бы смысла, поскольку своим количеством примеры хотя и могут придать большую «весомость» и достоверность утверждаемому факту, но, вместе с тем, неспособны объяснить ни изначальную его сущность, ни дальнейшие жизненные обоснования.

Взамен дополнительных примеров, в плане общего замечания укажем на то, что тексты многих баллад вообще не имеют устойчивого музыкального воплощения, а сочетаются с самыми различными напевами, далекими друг от друга не только по эмоциональному характеру, но и по музыкально-жанровым признакам. В связи с этим можно полагать, что народ удерживал в своей памяти и передавал «из уст в уста» прежде всего сюжеты баллад, которые в дальнейшем, под влиянием разных причин и обстоятельств, закрепились за теми или иными мелодиями.¹

Итак, в народных песнях-балладах эмоциональное несоответствие поэтического и музыкального содержания — не случайность, а явление обычное, следовательно жизненно обусловленное и в чем-то закономерное.

Трудно предположить, что в песнях, выдержавших испытание временем и проверенных широкой практикой бытования в народной среде, между словами и напевом нет никакой связи. Конечно же, связь есть, но она не идет по линии образно-смысловой и, отсюда, эмоциональной общности музыки и текста, а закреплена нитями, протянутыми либо от бытовой приуроченности исполнения песни, либо от других, чисто жизненных причин и побуждений, но вовсе не от законов «теоретической» эстетики.

Для того чтобы уяснить природу этой связи, необходимо сначала понять, на какой же основе способны объединяться в песне как художественно целом, с одной стороны — мелодия, неизменная в построфной повторяемости музыкального образа, а с другой — поэтический текст, изменяющий свой эмоциональный характер.

По этому вопросу можно найти ряд высказываний, сводящихся в конечном счете, к тому, что мелодика песен с развитыми сюжетами должна заключить в себе обобщение наиболее важных или характерных сторон поэтического текста.

Так, например, Л. В. Кулаковский пишет: «Отдельно надо оттановиться на роли мелодии в песнях чисто повествовательных, эпических. В них мы находим максимальные различия содержания, характера отдельных строф, посвященных разным, нередко совсем противоположным по тону эпизодам рассказа»... «Отсюда возникает необходимость особой глубины, «многогранности» мелодии повествовательной песни; отсюда же идет чрезвычайное разнообразие соотношения слов и мелодии в отдельных куплетах

¹ Яркую картину всевозможного музыкально-жанрового воплощения одного и того же поэтического сюжета песни-баллады показывает И. И. Земцовский в своей статье «Баллада о дочке-пташке». См. Русский фольклор, т. VIII, Л., АН СССР, 1963, стр. 144.

песни. Роль мелодии в повествовательных песнях бывает поэтому иногда совсем иной, чем в песнях лирических».¹

Рассматривая далее отдельные «виды соотношения» текста и музыки в повествовательных песнях, Кулаковский, в частности, много и увлеченно говорит об украинской песне-балладе «Бондаривна», усматривая в ней тот особый случай образного соответствия напева тексту, когда мелодия «выделяет в тексте одну из важнейших по смыслу строк и этим раскрывает (иногда весьма неожиданно) подлинный смысл всего рассказа, который без нее можно толковать по-разному».² «В словах этой замечательной песни, — пишет Кулаковский, — скупое и сдержанное, без всяких лирических отступлений рассказана трагическая повесть о гордой Бондаривне (дочери бондаря), убитой своим паном за отказ уступить его домогательствам.

Отдельные строфы песни исключительно разнообразны по своему эмоциональному колориту. Поскольку песня кончается трагически — убийством Бондаривны, — ее похоронами, здесь можно было бы ожидать мрачного, печального напева, но вместо него в данном варианте песни мы слышим сильную, напряженную, уверенную в себе, можно сказать гордую мелодию:

12

У мі_сте_чку Бо_гу_сла_вку Ка_ньо_всько_го па_на,
там гу_ля_ла Бо_нда_рі_вна як ли_шна_я па_ва.

Мелодия такая кажется на первый взгляд неоправданной. Но противоречия словам, однако, здесь нет, оно было бы, если бы в самом тексте преобладали печаль, уныние, горе, жалобы, но ничего этого в тексте нет. Комментарии к сдержанно рассказанной истории гибели Бондаривны даны только в мелодии, и мелодия эта бросает на всю песню неожиданный свет, углубляет ее смысл».³

Весьма красноречивое и, на первый взгляд, убедительное толкование баллады о Бондаривне, данное Кулаковским, представляется нам, однако, глубоко ошибочным. Нам думается, что это толкование основано на заблуждении, вытекающем из ложной предпосылки, утверждающей в народных песнях якобы исконно складывающуюся образную взаимосвязь мелодии и поэтического сюжета.

Бондаривна предпочла смерть бесчестию. Напев баллады мажорный и мужественный. Отсюда и делается вывод, что напев, «комментируя» текст, выделяет в трагическом сюжете героическое

¹ Д. Кулаковский. Песня, ее язык, структура, судьбы, стр. 213.

² Там же, стр. 218—219.

³ Там же, стр. 219—220. Выделено автором.

начало, в связи с чем баллада приобретает, по словам Кулаковского, «революционизирующее значение».

У нас несколько иное отношение к напеву данного варианта баллады, иное и его толкование.

По нашему мнению, этот напев сложился позже, чем была создана баллада в своем изначальном виде, установить который сейчас не представляется возможным.¹ И сложился он, по-видимому, не в крестьянской, а — условно говоря — в городской или «воинской» среде.

Создан напев, очевидно, применительно к тексту баллады, но вне прямой зависимости от ее содержания, поэтому между текстом и напевом, по нашему мнению, здесь существует лишь условная связь.

Более ранним и близким к первоисточку нам представляется вариант баллады, помещенный в сборнике Квитки:²

13 Andantino

Ой у Лу_чку, сла_внім мі_сті ка_пе_лі_я гра_е,
мо_ло_да_я Бо_нда_рі_вна ці_лу ніч гу_ля_є.

В этом варианте напев, начальные фразы которого близки крестьянской песенности, кажется нам типичным для народных баллад.

У читателей может появиться недоуменный вопрос: на каком основании мы считаем, что напев баллады, о котором так восторженно пишет Кулаковский, имеет лишь условную, а не прямую связь с содержанием интонируемого текста? И почему его возникновение мы связываем с городской или воинской средой?

Мы сознаем, что определение — «городская или воинская» — и туманно, и неточно. Но указать среду, в которой складывались аналогичные напевы, найдя для нее точное наименование — крайне трудно.

Признаком того, что напев баллады не крестьянский и сложился не так уж давно, может служить его структура, основанная на гармонической формуле T—D—D—T: || : S—T—D—T: ||, характерной для ряда городских песен второй половины

¹ Согласно примечанию, сделанному Д. Н. Ревуцким, баллада о Бондаривне — «пісня про польского магната Миколу Потоцкого, що був каньовським старостою у першій половині XVIII ст.». (См. «Золоті ключі». Пісенник, виданий у першій половині XVIII ст.». (См. «Золоті ключі». Пісенник, виданий у першій половині XVIII ст.». (См. «Золоті ключі». Пісенник, виданий у першій половині XVIII ст.». (См. «Золоті ключі». Пісенник, виданий у першій половині XVIII ст.». На этом основании возникновение баллады следует относить тоже к первой половине восемнадцатого столетия.

² «Народні мелодії». З голосу Лесі Українки записав упорядив Климент Квітка, Київ, 1917, стр. 117.

Соотношение поэтического и музыкального содержания в песнях, связанных с движением

Игровые, хороводные и плясовые песни, при всем многообразии и разнохарактерности их содержания, объединяет та особенность, что помимо слова и музыки их третьим неотъемлемым компонентом является движение, будь то пантомима игры, коллективный танец хоровода или показ личного, виртуозного умения пляски. Та или иная форма движения складывалась в процессе создания указанных песен в зависимости от их назначения, и находилась в тесной композиционной взаимосвязи со словами и напевом, образуя единое художественное целое.

Общераспространенная запись народных песен при помощи аппаратуры, как правило, не отражает движения. Видимо поэтому при анализе содержания хороводных, игровых и плясовых песен к ним подходят с обычной меркой, сопоставляя текст и напев, но не учитывая присущее данным песням движение. А вместе с тем, именно движение, то есть его смысл, содержание и характер часто определяет содержание поэтических образов и всегда — композицию напева.

Конечно, знакомясь с песнями на основе их музыкальных публикаций, нельзя составить представление о движении, каким оно сложилось в процессе создания песен и бытовало в народной исполнительской практике. Однако не учитывая самый факт наличия игры, танца или пляски как третьего компонента данной группы песен и не пытаясь воссоздать действие хотя бы в воображении, невозможно понять значение напева и текста, а также степень и форму их взаимосвязи.

Знакомясь с публикациями игровых, хороводных и плясовых песен легко заметить, что — как правило — каждому их напеву соответствует неизменный в своей основе текст. Казалось бы, что постоянство, наблюдаемое в соединении определенных напевов только с определенными текстами, говорит о близости, общности или тождестве музыкального и поэтического содержания песен. Однако объективный анализ ряда песен подсказывает иные выводы.

Рассмотрим в виде примера одну из песен, которую — судя по тексту и музыке — можно определить как хороводную игровую, то есть как песню, исполнение которой сопровождалось движением хоровода и пантомимой игры.

Приведем сначала текст песни, излагая его в целях экономии места без повторов и «припевающих» слов:¹

«Да уж я, матушка, ну, неженат хожу,

Ну, неженат хожу, а холост гуляю».

«Ах, ты женись, женись да мое дитяtko,

А ты ступай, сходи да в хоровод к девкам,

А выбирай себе котора лучше всех,

¹ Народные песни Вологодской области. Музгиз. 1938. стр. 117.

Коя лучше всех, уж коя нравится».
«Ах мне нравилась да дочь боярская,
Ну, дочь боярская да шла не кланялась,
Ай, мене, молодцу, да не понравилась:
Ай, тебе, матушка, ну не помощница,
Ай, мене, молодцу, да не советчица.
Ай, мене, молодцу, да дочь крестьянская,
Ну, дочь крестьянская и шла и кланялась,
Ай, мене, молодцу, она понравилась:
Ай, тебе, матушка, будет помощница,
Ай, мене, молодцу, будет советчица».

Нам думается, что при объективном, непредвзятом взгляде на приведенный текст, каждому должно быть ясно, что по своему содержанию он совершенно не подходит для музыкального воплощения. В самом деле — что может, в данном случае, выражать музыка? Эмоциональное состояние? Но чье и какое?

В данном песенном сюжете нет такого эмоционального «подтекста», который мог бы получить музыкальное обобщение в напеве. В нем нет и характерных — так сказать — «внешних» черт действия, доступных изображению при посредстве типических, броских интонаций или ритмических фигур. По существу, весь смысл, все значение текста сводится к назиданию, в котором выражен житейский опыт народа, утверждающий, что жену-советчицу, жену-помощницу нужно искать и выбирать только в своей трудовой среде.

Итак, содержание текста не дает повода для музыкального воплощения. Вместе с тем этот текст распет, и распет следующим образом:



Что же представляет собой приведенный напев?

Его семидольная, неизменно повторяющаяся ритмометрическая фигура воспринимается как основа для хореографических движений. Благодаря тому, что каждая мелодическая фраза, равная протяженностью одному «семидольнику», начинается с за-такта, — достигается особая сцепляемость фраз и отсюда — плавное и как бы непрерывное течение мелодии, соответствующее, по-видимому, характеру движения хоровода. Вместе с тем, несоответствие ритмических ячеек внутри каждого такта (раз-два-три, раз-два, раз-два) создает предпосылки для игровых моментов.

Словом, вся композиция напева представляется нам связанной с третьим компонентом песни — действием, воплощаемом в танце и пантомиме.

Что же касается выразительной стороны звуковысотного контура напева, то основой двух начальных мелодических его фраз является, по-видимому, речевая интонация, обусловленная содержанием произносимых слов. Третья и четвертая фразы

введены в соответствии с требованием формы. Эти фразы не включают в себе нового музыкального содержания, а являются как бы ответом начальному предложению и закругляют музыкальную строфу.

После анализа плясовой песни «Пойду ль я, выйду ль я», Л. Кулаковский делает общее замечание: «Характерно, кстати, что относительная бессюжетность встречается главным образом в веселых народных песнях: для веселья в жизни крестьян трудно было подыскать какие-либо конкретные поводы, кроме юности, весны, обещающих немногие минуты беспечальной радости»¹.

Аналогичные, но более пространные суждения высказывает Л. Кулаковский и в книге «Песня, ее язык, структура, судьбы», упоминая грузную, неистовую и могучую плясовую «Ах вы, сени мои, сени» или горделивую «бабью плясовую» «Я вечер млада во пиру была» и объясняя «незначительность текстов подобных песен» социальными причинами².

Но так ли это? Нам думается, что искать сюжет или идею в текстах плясовых песен попросту наивно. Дело в том, что и подлинное веселье и сила народная сказывались в напеве (в мелодике) и в пляске как таковой, но вовсе не в текстах, поскольку они играли подсобную роль. В плясовых песнях слова нужны прежде всего как «материал» для интонирования, так как исполнять плясовую мелодию без слов (как говорят в народе — «под язык») во-первых — труднее, во-вторых — не так занимательно и, самое главное, — в третьих — менее целесообразно, ибо пение без слов не может придать мелодии необходимую четкость и звонкость.

Именно потому встречаются великолепные, залихватские и развеселые «плясовые», тексты которых, по сути дела, представляют собой повторяющийся набор слов, вроде:

Веники, веники, веники — помелики
По печи валялся с печи оборвался.
Кум Гаврила, кум Гаврила, я Гавриле говорила...

или даже полную бессмыслицу:

Дули — или — или — дули,
Дули — или — или — дули.
Шандарба, она — а́на шандарбачивала,
Шандарба, она — а́на приколочивала.

По этой же причине, то есть в связи с тем, что содержание текста и стройное развитие поэтического сюжета не имеет для плясовых песен мало-мальски существенного значения, в них так часто встречаются различные контаминации, ведущие к набору смыслово разрозненных поэтических строф.

¹ Л. Кулаковский. Строение куплетной песни. Стр. 102.

² Л. Кулаковский. Песня, ее язык, структура, судьбы. стр. 228—229.

С нашей точки зрения, наличие сюжета или определенной идеи в тексте плясовой песни указывает лишь на то, что данная песня становится песней «для слушания», переставая быть основной пляски.

Заключение

Мы кончаем наш экскурс в область проблемы взаимоотношения поэтических и музыкальных образов народных песен. Кулаковский считает, что «взаимоотношения музыки и слова — это, в сущности, даже не отдельная проблема, это целая наука».¹ Во всяком случае вопросы взаимоотношения музыки и слова могут и должны составить если не отдельную науку, то значительный раздел науки, которую мы назвали бы «общим музыкознанием».

Задача нашей статьи — сделать, со своей стороны, несколько шагов в сторону этой науки, нащупывая метод исследования.

Мы проверяли собственные суждения, полемизируя с Л. Кулаковским, который впервые поставил проблему достаточно внятно. Если кто-либо будет полемизировать с нами, мы будем рады. Всякий спор помогает найти что-то новое в приближении к истине. И то, что сейчас недосказано нами, быть может, помогут досказать другие исследователи.

¹ Л. Кулаковский. Песня, ее язык, структура, судьбы. Стр. 203.

О КОМПОЗИЦИИ РУССКИХ «КВИНТОВЫХ»
ЛИРИЧЕСКИХ ПЕСЕН

Исучая национальную специфику русской музыки, совершенно естественно в первую очередь обратиться к ее первоистокам, то есть к народной песне. Без предварительного осознания основополагающих принципов национальной мелодики трудно изучать классическую музыку, невозможно глубоко осмыслить ее национальную природу.

Статья посвящена рассмотрению лишь одной из многих сторон проблемы, охватывающей вопросы изучения национальной специфики музыкального языка. Однако эта сторона немаловажна. Как бы ни толковать известное высказывание Глинки в передаче Арнольда — «Квинта — душа русской музыки», — невозможно не признать действительно большого значения квинтовых интонаций в русской музыке, и прежде всего — в ее мелодике.¹

¹ Впервые национальную характерность квинтовых интонаций подметил М. И. Глинка. Знаменательно, что высказывал он это по поводу собственного сочинения («... в allegro каватины «Там за речкой во свободке» слишком часто и резко обозначается квинта главного тона, что очень национально...» — «Записки», Л., Музгиз, 1953, стр. 184). Одним из первых назвал «преобладание» квинты национальной чертой русской песни Н. В. Маклаков в своей речи «О русской народной музыке» (см. Труды I Археологического съезда в Москве, 1869, т. II, М., 1871, стр. 440). Из дореволюционных работ о квинте в русской музыке см. также: П. П. Сокальский. «Русская народная музыка...» Харьков, 1888, часть 1-я, главы 5, 8—10, 12—15, 17. Из работ советских музыковедов см.: А. Никольский. Звукоряды народной песни. — Сб. работ этнографической секции. Вып. 1. М., музсектор Госиздата, 1926, стр. 19—20. (Труды Гос. инст. музык. науки); Б. В. Асафьев. «Слух Глинки». Избранные труды, т. I, М., изд. АН СССР, 1952, стр. 305—306, 321—322; Л. Мазель. «О мелодии», М., Музгиз, 1952, стр. 53, 60, 68—69, 98—103; 216, 245—247; А. Л. Островский. «Очерки по методике теории музыки и сольфеджио», Л., Музгиз, 1954, стр. 79—81—127—128, 139—141;

Известно, что квинтовые интонации встречаются в музыке многих народов, причем в каждой из них употребление квинты своеобразно. Но сравнению этого своеобразия должно предшествовать специальное изучение национальных особенностей использования квинты.

В русской народной песне очень употребителен квинтовый диапазон, а квинтовые обороты и попевок вообще принадлежат к излюбленным средствам музыкальной выразительности. Квинта встречается часто, причем в песнях многих жанров, отличающихся по назначению и содержанию. Используется она при этом по-разному, — на основе различных звукорядов и ладов, в напевах, неодинаковой композиции и ритмо-метрической структуры, а кроме того на разных ступенях лада, что также имеет серьезное значение. Например, квинта от тоники (или, по Глинке, «квинта главного тона») отличается по выразительности от квинты, образованной на любой другой ступени лада. Тоническая квинта обладает особыми свойствами, благодаря которым при определенных условиях она часто становится исходной интонацией напева, лежащей в основе его мелодического развития. Такие условия создаются в песнях только лирического жанра, для которых характерны напевы, развивающие одно мелодическое зерно. Однако та же тоническая квинта в песнях других жанров используется иначе, когда ряд ее существенных выразительных свойств как бы затушевывается, уходит на второй план, например, в квинтовых напевах плясовых песен.

Думается, что анализ использования в мелодике квинтовых интонаций должен заключаться отнюдь не в простой констатации различных случаев употребления квинтовых попевок, мотивов или просто интервала квинты в бессистемно рассматриваемых напевах.

Ввиду разнообразия самих квинтовых интонаций, а также в силу структурной неоднородности использующих их песенных напевов, материал статьи сознательно ограничен рассмотрением интонаций тонической квинты в мелодике лирических песен. Речь пойдет о специфической природе этой интонации, о чисто музыкальных причинах ее особой эмоциональной выразительности и, главное, о различных композиционных видах лирических мелодий, основанных на ее использовании.

При всем своем богатстве и разнообразии выделенный для наблюдения участок отличается известной однородностью,

Ф. А. Рубцов. Основы ладового строения русских народных песен. Л., «Музыка», 1964, стр. 81—85; В. И. Елатов. Ладовые основы белорусской народной музыки. Минск, изд. «Наука и техника», 1964, стр. 111; о «квинто-народной музыки» Минск, изд. «Наука и техника», 1964, стр. 111; о «квинто-народной музыки» С. Прокофьева см.: Т. Боганова. Национально-русские традиции в музыке С. С. Прокофьева, М., «Сов. композитор», 1961. О необходимости широкого рассмотрения конкретных средств «национальной музыкальной лексикой» убедительно и своевременно писал В. Трамбицкий в статье «Возможности теоретического музыковедения» — «Советская музыка», 1957, № 2.

поддается определенной систематизации. Входящие в него песни являются высшим достижением музыкального гения русского народа. Они оказали глубокое влияние на становление национального стиля русской классической музыки.

1

Справедливость требует сказать, что чувство, ощущение квинтовости развито в нас больше, чем умение теоретически определить это качество музыкальной речи. Очень трудно писать о нем: ведь приходится словами дотрагиваться до открытого нерва музыки, объяснить непере译имое на язык другого искусства, приходится вскрывать секреты внутренней, интимной жизни музыки, в которых-то и скрывается художественно-обаятельное, специфически музыкальное выражение человечности, любование человечностью...

Отказываясь описать все то, что может быть выражено посредством квинтовости, я беру на себя смелость только приоткрыть причины ее необычайной выразительности, а также на примере лирических песен проанализировать некоторые конкретные формы ее воплощения, сложившиеся в русской народно-песенной практике.

Выявление лирического чувства посредством квинтовой интонации может встретиться не только в песнях лирического жанра.

Квинтовые интонации способны на выражение не исключительно лирических образов. Достаточно назвать хотя бы «праздничную интонацию» квинтовых свадебных и колядных напевов, изученную Ф. Рубцовым.¹

Песни разных жанров в большей или меньшей степени, так или иначе взаимовлияют друг на друга. Приемы, характерные для собственно лирических квинтовых песен, употребляются в песнях некоторых других жанров (например, веснянках, свадебных) — в случае привнесения в них элементов лирического содержания.

Известно, что мелодиям многих русских крестьянских лирических песен свойственно длительное опевание квинтового звука от тоники («висение» на квинте или, по Глинке, ее «резкое обозначение»), частое возвращение к нему. Именно в этих мелодиях полностью раскрываются выразительные возможности, заключенные в интонировании интервала квинты как таковом, то есть сопряжении двух тонов, находящихся в определенном акустическом соотношении, созвучии.

Упор на квинту при ясной тонике подчеркивает особую гармоничность квинтовой интонации. Именно на квинтовом тоне наиболее естественно звучит длительный мелодический распев. При этом, как бы он ни был длителен, ни на мгновение не исчезает

¹ Ф. А. Рубцов. Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов. «Сов. композитор», Л., 1962.

ощущение тоники лада, если она хоть раз только была показана ранее. Квинта звучит в сознании, даже не будучи взята в одновременности с тоникой, то есть является в данном случае мелодическим созвучием, а не собственно гармоническим интервалом.

Коротко говоря, квинтовость всегда основывается на мелодической тонизации квинты лада.¹ В том, что квинта становится мелодическим устоем, принимает на себя опору мелодического движения, заключена специфика выразительности квинтовых напевов. Своеобразие же их эмоционального напряжения связано с тем, что квинта лада никогда не может стать таким же совершенным, абсолютным устоем, как тоника. И в этих напевах тоника не исчезает бесследно, но ее притягательную силу длительно и с легкостью преодолевать только квинта. В том-то и заключается квинтовость, что она может существовать не за счет тоники, а только на ее основе.

В любой ладовой одноплановой мелодии тоника всегда является своеобразным магнитом — тем центром притяжения, вокруг которого организуется система ладовых тяготений. Эмоциональное богатство квинтовых напевов может быть объяснено очень своеобразной двойственностью соотношения длительно опеваемой квинты лада с его тоникой.

С одной стороны, в этих напевах тонике как бы противопоставлен (вернее, с нею как бы сопоставлен) другой «магнит», по-своему сильный, организующий вокруг себя своеобразную систему мелодических тяготений. Удивительная легкость, какая-то воздушная приподнятость словно парящих в воздухе квинтовых мелодий объясняется тем, что длительному опеванию квинты непременно сопутствует известное ослабление тяготений в тонику лада при непрерывном ощущении последней. Ее тяготение преодолевается квинтой и уходит как бы на второй план. Квинта устремлена ввысь — вверх от тоники; отсюда ее полетность и открытость.

С другой стороны, потому-то слух и может длительно «впиваться» (удачное слово Асафьева) в квинту лада, что квинта — звук, наиболее спокойно, благозвучно гармонирующий тонике (созвук!), наиболее устойчивый по соотношению с ней и в то же время отнюдь не заменяющий ее собою, звучащий все время над нею.

Таким образом, длительное опевание квинтового тона создает мелодику особого типа, в которой

¹ Напоминаю наблюдение Б. Асафьева над квинтовостью Глинки в работе «Слух Глинки» (см.: Избр. труды, т. I, стр. 305—306, 321—322). — Слух словно «поднят в воздух», напев будто «звонит в воздухе». «Квинта мелодии занимает столь самодовольное интонационное значение, что слух, «впившись» в нее, вовсе не вспоминает о тонике в ее теперь привычном нам значении...» «...Это ощущение «квинтности»... как связующей интонации и мелодической опоры в самой мелодии...»

временно преодолеваются тяготения в тонику, заменяясь мелодическим притяжением квинты лада, а само соотношение квинты с тоникой, очень гармоничное и устойчивое, ощущается все время.

Если известная оторванность от тоники придает особую легкость, внутреннюю устремленность квинтовым мелодиям, то устойчивость соотношения длительно опеваемой квинты с тоникой вызывает их консонантность, ощущение наполненности.

Своеобразие эмоциональной выразительности этих мелодий объясняется, как видим, двойственностью ладово-мелодических сопряжений, образуемых в результате длительного опевания квинтового тона. Их жизненная полнота, насыщенность — следствие соединения будто бы разнородных качеств: внутренней устремленности с созерцательностью.

Указанные свойства дают возможность квинтовой интонации стать средством эмоционального обобщения глубокого, отстоявшегося, но не настежь открытого лирического чувства. Развитие квинтовости при сохранении тоничности придает этим напевам особое богатство. Такое использование квинтовой интонации способствует выражению в мелодии скорее ровных, устойчивых, чем мимолетных образов. Искренность, теплота, напоенность лирическим чувством находят в квинтовой интонации красивое (немаловажный фактор — квинтовые напевы словно любят себя! очевидно, это заложено в природе длительного интонирования самого интервала квинты) выражение, в котором лирическая созерцательность, сдержанность сочетаются с трепетностью, устремленностью.

Охарактеризованная выше лирическая квинтовая интонация чаще всего встречается в песнях минорного наклона. Нередко они начинаются подъемом к квинтовому тону (яркое исключение — известная протяжная песня «Вспомни», — Пример 15). Вообще же постоянная смена восходящего и нисходящего движения характерна для лирических квинтовых песен почти в такой же степени, как преобладание ниспадающих интонаций — для напевов причитаний.

Лирические песни, использующие квинтовые интонации, очень многочисленны и весьма разнообразны по форме. Однако до сих пор они еще не только не изучены, но даже полностью не описаны и не систематизированы. А без этого невозможна какая-либо научная ориентация в плавании по огромному песенному морю.

2

Из всей массы лирических напевов, в основе которых лежит звучание тонической квинты, описанное выше, можно выделить несколько больших групп, несколько композиционных типов. Они отличаются разными формами использования квинтовых интона-

ций. Три основные группы русских квинтовых лирических песен и будут рассмотрены ниже.

1. В древности, в период зарождения и формирования русских народных лирических песен, существовали две их стилистические группы. Уже тогда лирическое содержание выражалось в напевах не только квинтовыми интонациями. Одна из групп использовала *квартовые* интонации, сложившиеся в практике плачей-причитаний. Напевы этого древнего стиля частично дошли до нашего времени.¹ Но здесь нас будет интересовать другая группа, более многочисленная и продуктивная, которая использовала *квинтовые* интонации, появившиеся до того в ряде песен годового земледельческого круга.² Календарные напевы представляли собой первый этап освоения интервала квинты в русском песенном фольклоре. Последующее завоевание квинтовой интонации происходило в лирических песнях.³ Квинтовые лирические песни уже в самых простейших своих формах имели скрытые возможности для большого мелодического развития. Эти возможности в процессе формирования лирической песни были реализованы в напевах различных композиционных норм.

Одни напевы лишь *варьировали* исходную квинтовую интонацию. Композиционно они состояли из квинтовых попевок различного внутреннего строения и протяженности. Вариантность их была незначительной. Попевки повторялись с мелкими изменениями, связанными с логикой формообразования напева. Нередко объем таких песен не превышал даже квинтового диапазона. Часть их основывалась на бесполутоновых звукорядах. В других квинта диатонически заполнялась. Песни такого простейшего использования квинтовых интонаций могут быть объединены в одну группу. В дальнейшем мы будем называть ее условно первой.

2. Другие напевы уже не просто варьировали исходную квинтовую попевку, но по-своему обогащали ее, *развивали* изнутри. В них особенно большое значение приобретали различные приемы мелодического опевания квинтового звука, нередко составляющего основной стержень напева, его остов. Все развитие протекало в основном на «верхнем этаже» квинтовой интонации — вокруг квинты. Тоника обычно лишь завершала мелодическую мысль. В этих напевах сквозного использования квинтовой интонации особенно ощутимо ее ведущее качество — квинтовость. Поэтому такие напевы могут быть названы не просто квинтовыми, а более точно (хотя и более громоздко) — *квинтовостными*. В дальнейшем эту группу песен мы будем называть условно второй.

¹ Подробнее см. в моей статье «О композиции русских «квартовых» лирических песен». (Вопросы теории и эстетики музыки, выпуск 4. М.—Л., Музыка, 1965).

² Сложнейшая проблема зарождения квинтовых интонаций здесь не рассматривается.

³ См.: П. А. Вульфус. У истоков лирической народной песни.— «Вопросы теории и эстетики музыки», выпуск 1. Л., Музгиз, 1962.

3. В протяжных лирических песнях, наиболее сложных и богатых по содержанию, был выработан высший тип мелодического мышления, основанного на широком распеве исходной квинтовой интонации, взятой в качестве «интонационного тезиса» напева. В этих песнях нередко встречаются сложные ладообразования. Развитие их более значительно и не столь прямолинейно — по сравнению с песнями второй группы. Лучшие из них составляют классическое наследие русской народно-песенной лирики. В дальнейшем эту группу песен мы будем называть условно третьей.

В настоящее время песни названных выше трех групп сосуществуют. Они рассматриваются здесь как непосредственная данность.

Несмотря на то, что значение квинты в народной песне исторически менялось, что разные способы ее использования соответствовали разным типам воплощаемого в песне содержания, до нас дошли отстоявшиеся формы квинтовых напевов, являющиеся определенным итогом длительного формирования музыкального языка лирической песни. История каждого типа развития — самостоятельная тема для исследования. Разумеется, на характер музыкального языка лирических песен накладывало свой отпечаток многое, в том числе различие местных традиций исполнения, индивидуальных стилей, но это требует специального изучения в каждом отдельном случае. Однако бесспорно одно: развитие средств музыкальной выразительности лирической песни главным образом было связано с постепенным углублением ее художественной содержательности, со все расширяющимся кругом жизненных явлений, охватываемых в песенных образах.

3

Композиционно напевы каждой группы при единстве своей общей интонационной основы отличаются внутренним разнообразием. Не стремясь исчерпать здесь все встречающиеся формы, рассмотрим лишь некоторые из ведущих особенностей указанных групп.

Среди простейших квинтовых мелодий первой группы, основанных на бесполутоновых звукорядах, имеются песни различных жанров — календарные, свадебные, хороводные, лирические. В разных песнях одинаковый звукоряд используется по-разному. Существенный показатель жанровой принадлежности напева — его мелодический каданс.¹ Тип каданса по-особому настраивает на восприятие напева в целом, проясняет его внутреннее строение, его ладовые связи. В бесполутоновом квинтовом тетра хорде встречаются окончания напева на любом из звуков, кроме верхнего, что

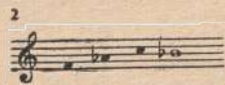
¹ Подробнее см.: Ф. Рубцов. Смысловое значение кадансов в календарных песнях. — «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 1, Л., Музгиз, 1962.

может быть объяснено известной слабостью ладовых тяготений внутри использующих данный тетра хорд напевов.

Приведу несколько примеров различного использования квинтового тетра хорда. Образцом окончания напева на квартном тоне служит брянский вариант известной весенней игровой песни «А мы просо сеяли».¹



Мелодическое движение этого напева можно схематически изобразить так:



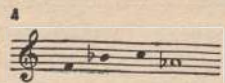
Образец окончания напева на терцовом тоне — свадебная «Вянули, вянули» Рязанской губернии из сборника А. Лядова («Песни русского народа», Музгиз, М., 1959, № 40).



Перед нами напев в квинтовом диапазоне, основанный на использовании бесполутонового тетра хорда. Каданс — на втором звуке тетра хорда. Этот звук — ля-бемоль — можно считать основным, условно говоря — тоникой напева. Звук фа нигде не приходится на сильное время такта. Оба крайние звука квинтового диапазона, наравне с си-бемолем, являются по существу опеваемыми ля-бемольный упор. Квинтовый интервал фа — до нигде, за исключением начального мотива, не воспринимается как тоническая квинта с присущей ей выразительностью. Следовательно, здесь исходная квинтовая попевка не стала квинтовой интонацией, не легла в основу напева, а лишь очертила его звукоряд (аналогичного строения вариант этого напева, опубликованный там же под номером 28).

¹ См.: Л. Кулаковский. Искусство села Дорожева. М., «Сов. композитор», 1959, стр. 86—87. Аналогичный пример см. там же на стр. 107. Встречающиеся окончания напева на квинтовом (верхнем) тоне тетра хорда здесь не приводятся. Такие напевы особенно характерны для «круговых» хороводных песен, которые не столько кончаются, сколько обрываются на квинте. Их напевы приспособлены для бесконечного повторения. Образец см. там же на стр. 88—89.

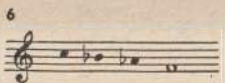
Мелодическое движение напева схематически изображается так:



Другой пример — свадебная лирическая «привойка» Пермской губернии¹:



Данный напев основан на том же звукоряде, что и предыдущие, и имеет тот же квинтовый диапазон. (Появляющееся в конце соль, как проходящее, опевающее фа и до, по существу, не нарушает бесполутоновость звукоряда.) Но использован этот звукоряд иначе. Каданс на фа — одно из свидетельств квинтовости, лежащей в основе мелодии попевки. Схема мелодического движения песни:



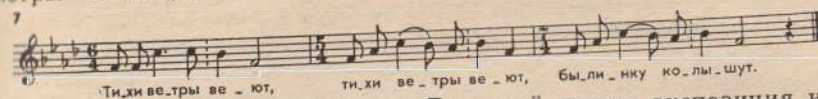
Завершение повествовательной интонацией на нижнем звуке лада, являющемся тоникой, может служить обычно признаком лиризации напева.² Перед нами не просто квинтовый диапазон, а именно квинтовая интонация, хотя и выявленная очень скупыми средствами. Подчеркнуто нисходящее движение коротких мелодических фраз, частые остановки-выдохи на нижнем звуке выдают жанровую принадлежность этого напева, его плачевые истоки. Причитания в квинте чаще используются в свадебном, нежели похоронном обряде. Свадебные «вопли» отличаются большей художественной условностью претворения интонаций плача и одновременно, большей лиризацией.

Однако и «Мы просо сеяли» и «Вянули ветры», и «Ой, сижую» не являются собственно лирическими песнями. Анализ их говорит о том, что даже квинтовый диапазон не всегда предполагает наличие собственно лирической квинтовой интонации как носителя определенных для нее образно-смысловых связей. И даже каданс на нижнем тоне звукоряда, как видим, не всегда может определять собой абсолютную лиризацию квинтовой интонации.

¹ Из малоизвестных записей В. Н. Серебрянникова «Свадебные обычаи и песни крестьян Андреевской волости Оханского уезда Пермской губернии», Пермь, 1911, напев № 5.

² Об этом см. в указанной статье Ф. Рубцова «Смысловое значение кадансов в календарных напевах», стр. 141—142.

Образцом настоящей квинтовой лирической песни в том же бесполутоновом тетраорде может служить обаятельная «Тихи ветры веют» (из смоленских записей Ф. А. Рубцова).¹



Напев состоит из трех фраз. В первой дается экспозиция исходной лирической интонации, ярко тоничной и одновременно ярко квинтовой. Она основана всего на трех звуках: нижний и верхний очерчивают ее объем; тоника начинает и замыкает движение; оторвавшись от нее, напев задерживается («повисает») на квинте, что создает ощущение квинтовости; терции нет — выразительность интонации основана не на ней; кварта привлекается только для каданса. Вторая фраза дает минимальное развитие — по существу варьирование первой: появляется в качестве опевающей терция, каданс ритмически усечен. Третья фраза, мелодически тождественная второй, успокаивает нарушенное ритмометрическое равновесие, продлевая каданс. Невольно поражаешься мастерству, благодаря которому с такой нескончаемой выразительностью отлилось обаятельное лирическое содержание песни в эту поистине скромнейшую музыкальную форму!

Напевы подобной композиции — прообраз огромного массива русских квинтовых лирических песен. В ее простоте скрыты богатейшие возможности мелодического развития. Достаточно назвать хотя бы одну деталь: как третья фраза словно «набегает» на вторую в результате только ее ритмического усечения, что уже создает ощущение развития всей формы.

Типичным образцом напевов первой группы, использующих диатонически заполненный квинтовый звукоряд, может служить «Уж ты волюшка».²



Напев состоит из трех фраз, каждая из которых — вариант единой квинтовой волны.

Краткое примечание Ф. Рубцова к этой песне (см. цит. сб., стр. 197) представляет для нас большой интерес: «В основе напева лежит тоекратно повторяющаяся «волнообразная» попевка, устремляющаяся наверх в квинту лада и постепенно ниспадающая к исходной тонике». Здесь отмечено характерное для квинтовых песен волнообразное движение мелодии. Но особенно важно

¹ Цит. по ук. статье Ф. Рубцова, стр. 140.

² См. сборник: Ф. Рубцов. Народные песни Ленинградской области. М., «Сов. композитор», 1958, № 11. Аналогичные образцы см. в сб.: В. Харьков. Русские народные песни Смоленской области, М., Музфонд СССР, 1956, песни №№ 22, 29, 31, 32, 37, 41—43.

следующее: «...подобная „квинтовая“ основа музыкального образа характерна для всех песен указанной группы (речь идет о группе женских лирических песен, содержанием которых является оплакивание девичьей воли, страх перед «проклятым замужеством», — И. З.), что, по-видимому, является следствием общности их темы и эмоционального строя вне зависимости от различий поэтического сюжета». Последнее обобщение, вполне убедительное, имеет для нас большое методологическое значение. Из него следует определенный вывод: мы можем говорить о сходной интонационной основе того или иного ряда лирических песен безотносительно к конкретным различиям их поэтического сюжета. Основные композиционные приемы выявления лирической квинтовой интонации будут для песен каждой из выделенных групп принципиально единими.

Вот, например, архангельская песня о жалобе мужа на постылую, «злу, негодную» жену (из сборника Ф. Истомина и Г. Дютша «Песни русского народа», СПб., 1894, стр. 203).



Этот напев сложнее предыдущих, но он также должен быть отнесен к нашей первой группе. В основе его лежат четыре асимметричные волнообразные квинтовые фразы, вариантно распевующие исходную квинтовую интонацию. Каждая фраза начинается с тонки и, поднявшись к квинте, завершается той же тоникой. Любопытно постепенное усложнение в варьировании единой попевки: сначала путем ритмического растяжения (вторая фраза), потом путем более длительного хроматизованного опевания квинтового звука (третья фраза). Последняя фраза вариантно повторяет вторую. В ней используются ритмические обороты третьей фразы, что создает ощущение итоговости, логического завершения напева в целом.

Аналогичный пример — рязанский вариант известной лирической песни «Хорошо тому на свете жить» («Русские народные песни», Нотации И. Здановича, Музгиз, М., 1950, № 65).



В подобных напевах имеются черты, характерные и для квинтовых песен более сложной композиции (2-й и особенно 3-й группы). Они могут служить образцами песен смешанного типа. Для народной песни вообще типично обилие переходных — по типу смешанных — форм, которые неизбежно возникают при ее историческом развитии.

Примеры песен такой композиции можно было бы умножить, но для уяснения специфики напевов первой группы достаточно и приведенных.

4

Наибольшее количество образцов квинтовых мелодий второй группы представлено песнями северорусских областей. И это не случайно, так как именно для северорусских песен вообще особо характерно длительное опевание опорных тонов лада и в том числе квинтового тона.

В изобилии напевы второй группы можно найти в сборниках «Песни Пинежья» (собр. Е. Гиппиус и Э. Эвальд, Музгиз, М., 1937), «Песни русского Севера» А. Абрамского («Сов. комп.», М., 1959) и др. Например, у Абрамского см. песни: «Вы послушайте, подружечки» (№ 5), «Между речками» (№ 39), «Размоденькие да вы молодчики» (№ 46). Но подобные напевы не являются специфически северными; встречаются они и в центральных областях. Примеры имеются в сборнике песен из репертуара хора им. Пятницкого (см. сводное изд. — Музгиз, М., 1958 г.; рязанские «Не велят Маше», «Разыгрались ребята», смоленская «Веселая беседушка»), и в других сборниках.

В «Песнях Пинежья» таких напевов имеется не менее полутора десятка (см. например, №№ 2, 7, 8, 10, 11, 15, 29, 36, 42, 55, 76-а, 88, 109, 116, 133, 142 и др.). Наиболее показательна песня «Нам не для чего в люди торопиться», в основе поэтического образа которой лежит лирическое размышление над жизнью, над собственной участью. Привожу ее в двух вариантах (№№ 2 и 8)¹:



¹ К обоим вариантам можно указать аналогичные образцы других песен в том же сборнике. Так, к № 2 близки по композиции напевы №№ 76-а, 88, а к № 8 — №№ 11, 15, 116.



В обоих вариантах длительное опевание квинтового звука от тоники является ведущим композиционным признаком. Но в первом варианте стержневое значение имеет мелодическое сопряжение квинты и сексты лада, а во втором — квинты и кварты. Последнее особенно типично, так как связано с общей закономерностью временного перенесения упора на кварту вверх от тоники при восходящей квинтовой интонации.¹ Квинтовый тон все время приходится на сильное время такта. Только перед кадансом упор единственный раз переносится на опевующий квинту звук. В этот момент мелодическое развитие достигает своей кульминации, которая, однако, тут же иссякает. После длительного опевания квинты, протекающего как бы на одном мелодическом дыхании, в кадансе следует логический выдох — быстрое и плавное ниспадание к тонике лада.²

Подобные напевы, основанные исключительно на развитии (растяжении) квинтовой интонации, обычно не содержат каких бы то ни было модуляций, — они ладово одноплановы. В них все время ощущается тоника, хотя все «действие» происходит вокруг квинты; лад разворачивается без возможности применения разных гармонических функций. Любопытно, что при более или менее длительной опоре мелодии на другие ступени лада, например на кварту, ощущение тоники на какое-то время словно теряется: слух не поднимается, а смещается на кварту. В напевах же второй группы квинта всегда звучит как мелодическая вершина — именно по соотношению с тоникой как основанием всего мелодического рисунка.

Столь прямолинейно выраженная композиция распева исходной интонации (пр. 11) свойственна не всем мелодиям 2-й группы. Да и другие (например, ленинградские) варианты этой же песни обладают более свободной структурой.³ Их напевы состоят из асимметричных квинтовых волн. Тоника в них словно имеет большую силу притяжения, чем в пинежских вариантах. Постоянные возвращения к тонике, своеобразные приливы и отливы делают

¹ Между прочим, именно такие опевания квинты соответствуют так называемым плагальным кадансам в русской музыке.

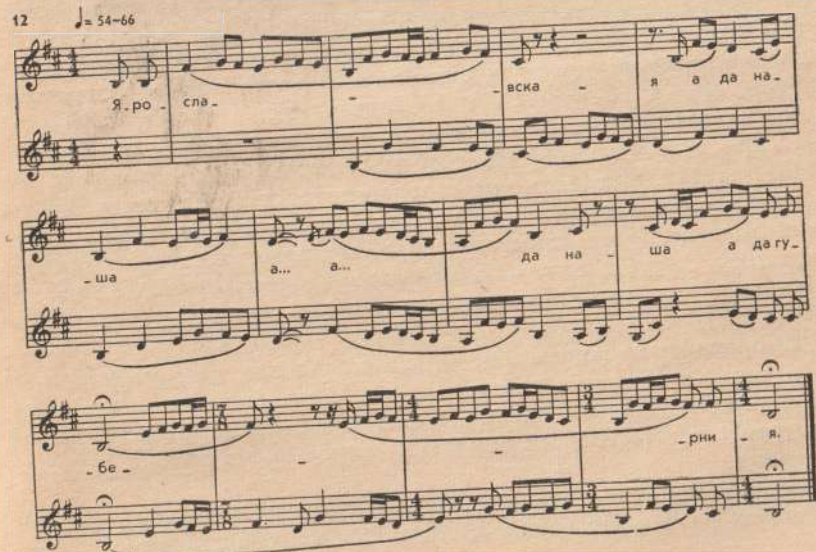
² О мелодико-полифоническом складе этой песни см. в книге: Т. Бершадская. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной крестьянской песни. Л., Музгиз, 1961, стр. 74—75.

³ Напевы см. в цит. сб. Ф. Рубцова — № 14, и на стр. 198—199.

их напев уравнивоценнее.¹ Более того: он отличается суровым, строгим характером, чему способствует и тяготение к дорийской сексте, лишь намеченное в некоторых пинежских вариантах. В ленинградских записях оно воспринимается как специфически принадлежащее данному музыкальному образу, носящему сосредоточенно-задумчивый характер.² Любопытно также, что терция лада наиболее отчетливо интонируется в вариантах с дорийской секстой, что не смягчает, а, напротив, как бы сдерживает выражение лирического чувства. Тоническая терция воспринимается в общем дорийском контексте, не столько в квинте, сколько в сексте. Отсюда и суровый характер этого лирического напева.

Мелодическая композиция вариантов «Нам не для чего в люди торопиться» является своеобразным «конспектом» композиции, типичной для квинтовых песен второй группы. Не здесь изучать все разнообразие проявлений такой композиции. Приведем лишь один образец широко развитого напева этого типа.

Обычно в напевах «протяжной формы» бывает развитие, характерное для третьей группы квинтовых песен (о чем ниже). Но встречаются песни с очень большими внутрисловными распевами, характерными для протяжных и вместе с тем имеющие мелодическую композицию, свойственную песням с менее сложной образностью, в частности, напевам нашей второй группы. Ярчайший пример — рекрутская лирическая «Ярославская наша губерния» («Песни Пинежья», № 55).



¹ Эпизодические возвращения к тонике в пинежских вариантах с расширенной строфой (см. №№ 36, 42, 42-а) объясняются также наличием в них больших внутрисловных распевов.

² Об этом см. в цит. сб. Ф. Рубцова, стр. 198—199.

Расширение строфы, связанное с большими внутрислоговыми распевами, несовпадение цезур напева и текста, характерное для протяжных песен, вызвало необходимость «дополнительного» распева (на слоге *бе*) уже после каданса на тонике. Мелодия этого распева основана на принципе, общем для всех песен второй группы. В ней поражает классическое мастерство внутрислоговых распевов, основанных на мелодическом опевании одного квинтового тона, — хотя и не столь прямолинейное, как в конспективно сжатой мелодии «Нам не для чего в люди торопиться». Но принцип распева и здесь и там одинаковый. Обе песни, и в более скромной, и в более пышной форме, являются характерными образцами квинтовых напевов второй группы. Правда, мелодия пинезской песни, несомненно, обогащена также развитием, типичным для формы протяжных песен.

5

По сравнению с предыдущими напевы третьей группы характеризуются самым богатым и сложным типом мелодического развития. Он как бы сочетает в себе композиционные принципы песен первой и второй групп, а именно — *вариантность повтора* исходной интонации, характерную для напевов первой группы, с *непрерывностью* ее мелодического развития, характерной для напевов второй группы. Это сочетание образует мелодику нового качества. Лежащий в ее основе принцип формообразования Ф. Рубцов справедливо называет «симфоническим».¹

Если исходную квинтовую интонацию обозначить через *A*, то строение напевов первой группы можно будет выразить схематически как $A + A^1 + A^2 + \dots + A^n$, строение напевов второй группы — как одно, в большей или меньшей степени «растянутое» $A \dots$, строение же напевов третьей группы можно будет выразить как $AA^1 A^2 \dots A^n$. Последние не складываются из следующих одна за другой вариантных мелодических фраз. Их фразы словно цепляются друг за друга, набегают друг на друга, одна является продолжением другой, одна как бы непосредственно *вытекает* из другой, так что из этой цепочки развития не может быть вынута ни одно звено.²

В протяжных напевах не обязательны как цезуры мелодические, так и совпадение цезур напева и стиха. Нередко имеющиеся мелодические цезуры словно заливаются волнами внутрислогового распева, что создает ощущение непрерывности мелодического развития.

Важно понять особенности развития квинтовой интонации в напевах названных групп. Если в напевах первой группы исход-

¹ Из устных выступлений Ф. Рубцова.

² Разумеется, приведенные формулы не раскрывают всего существа каждого типа развития, всей их специфики, но помогают уяснить принцип их композиции.

ная интонация только варьируется, то в напевах второй и третьей групп она развивается как бы изнутри, что роднит их мелодии. Однако между последними есть и существенные отличия. В частности, если в напевах второй группы все развитие сосредоточено на более или менее широком опевании одного квинтового тона, то в протяжных напевах третьей группы развитию (распеванию, а не опеванию!) подлежит вся исходная квинтовая интонация в целом. Именно поэтому в напевах второй группы развитие происходит обычно на одном мелодическом уровне, вокруг квинты, тогда как в протяжных песнях распев бывает не просто длительным, но более масштабным и широким, все время внутренне трансформирующим исходную попевку.

Эта попевка, эта начальная интонация, как исходный музыкальный образ, излагается в запеве и может быть названа *интонационным тезисом*. Единственная во всем напеве цезура, как правило, отделяет запев от всей последующей части мелодии, представляющей собой развитие сформулированного в запеве тезиса. Такая мелодическая композиция — интонационный тезис плюс развитие — характерна для подавляющего большинства протяжных песен, в особенности для напевов, использующих квинтовую интонацию.

Квинтовые тезисы обычно замкнуты по форме, — интонируются в виде закругленной попевки, имеющей, как в зародыше, все составные части напева — запев, миниатюрное развитие и каданс, обычно из тонике. Образцом может служить начало олонекского варианта известной песни «Раздвья тому на свете жить, да у кого нету мила дружка» (сборник Ф. Истомина — Г. Дютша «Песни русского народа», СПб., 1894, стр. 169).



В тезисе квинта экспонируется обычно вместе с тоникой. На пример 1:



¹ Все примеры взяты из сборника: Н. Лопатин и В. Прокунин. Русские народные лирические песни (1889). М., Музгиз, 1956.

В развитии минорных и мажорных квинтовых тезисов есть своя специфика. Объясняется она, в конечном счете, характером музыкальной образности, воплощаемой в этих песнях. Одно дело — лирический распев «Вспомни, моя любезная»,¹

15 $\text{♩} = 60$

Вспо - мни, вспо - мни, мо - я эх лю - бе - зна - я,
на - шу пре - жню - ю лю - бовь, как мы с то - бой, мо - я лю - бе - зна - я,
по - гу - ли - ва - ли, ах по - гу - ли - ва - ли!

другое дело — молодецкая поступь хоровой песни «Ты взойди, солнце красное».²

16 Широко

1. Ты взой - ди, со - лнце кра... солнце кра - сно - е солнце кра - сно -
2. Во - лгу ма - ту - шку Во - лгу ма - ту -
- е, солнце кра - сно - е 2. О - све - ти ты Во - лгу ма - ту - шку.
- шку. Во - лгу ма - ту - шку.

В задачу настоящей статьи не входит анализ всего многообразия использования квинтовых тезисов. Здесь важно подчеркнуть одно: и в минорных, и в мажорных протяжных песнях выражаются сильные и глубокие чувства. Широта развития их напевов объясняется могучей силой выражаемых чувств и образов. И минорные и мажорные песни третьей группы имеют общие композиционные черты: они основаны на развитии своего квинтового тезиса посредством асимметричных квинтовых волн, образующих единую широкую мелодическую линию. Конкретные приемы такого развития («симфонизации» квинты, по выражению Ф. Рубцова) — особая тема.³ Здесь важно было указать лишь на общие ряду песен признаки, имеющие существенный принципиальный ха-

актер, и позволяющие выделить определенные выше группы из всей массы лирических песен, использующих квинтовые интонации.

Приемы лиризации квинты, рожденные и освоенные в народных песнях, были творчески восприняты русскими композиторами-классиками. Наиболее интенсивно использовались ими композиционные нормы песен типа наших второй и третьей групп, а также, в меньшей степени, первой группы и ряд переходных, смешанных форм. Например — ария Сусанина «Ты взойди, моя заря» и «Хор поселян» из оперы «Князь Игорь» претворяют особенности третьей группы квинтовых песен, по форме протяжных; начало Третьей симфонии Рахманинова и Первой симфонии Калиникова основаны на развитии, характерном для квинтовых песен второй группы; известная лирическая тема *Andante* из виолончельной сонаты Рахманинова может служить образцом свободного претворения композиции квинтовых песен первой группы.

В мелодике русских советских композиторов опора на квинту лада вообще встречается часто. Может быть, в известной мере это связано и с претворением указанных народно-песенных принципов формообразования квинтовых напевов, или, в ряде случаев, даже навеяно песенными образцами. Так, например, о своеобразном развитии принципов, лежащих в основе напевов второй группы, могут свидетельствовать такие мелодии, как основная тема оратории Шапорина «Сказание о битве за русскую землю» (*Es-dur*); у Прокофьева — побочная тема первой части VII симфонии, тема любви Андрея и Наташи из «Войны и мира», многие темы «Каменного цветка»; у Шостаковича — «Соловьи поют счастливые» из «Песни о лесах», «Над родиной нашей солнце сияет», начало главной темы первой части X симфонии и мн. др. Побочная тема первой части VI симфонии Прокофьева — любопытный образец создания инструментального наигрыша (словно имитация пастушеской свирели как образа мирной родины) на основе интонаций, типичных для квинтовых песен третьей группы.

Если в настоящей статье подобные образцы можно было только назвать, то в специальных работах их следует изучить конкретно и всесторонне. Исследование национальной лексики русской классической и советской музыки — важнейшая очередная задача нашего музыкознания.

1960 г.

¹ См. № 37 в ук. сб. Лопатина — Прокунина.

² См. № 16 в сб.: «Русские народные песни о крестьянских войнах и восстаниях». Составители Б. Добровольский и А. Соймонов, М.—Л., Изд. АН СССР, 1956.

³ Подробнее см. в моей статье «Композиционные закономерности мелодического распева в протяжной песне», — Вопросы теории и эстетики музыки, выпуск 2, Л., Музгиз, 1963.

СВОДНЫЙ РЕПЕРТУАР
МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕАТРОВ ЛЕНИНГРАДА
ЗА 1964/65 гг.

Репертуар ленинградских музыкальных театров — Академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова, Академического малого театра оперы и балета и Театра музыкальной комедии состоял в сезоне 1964/65 г. из 806 спектаклей (опер, оперетт и музыкальных комедий) и 442 балетных постановок.

В каждом из названных театров репертуар складывался из классического наследия русских и зарубежных авторов и произведений советских композиторов.

Театр оперы и балета имени С. М. Кирова и Малый театр оперы и балета показали за сезон 1964/65 г. 437 спектаклей, состоящих из 52 опер 27 композиторов, из которых русская оперная классика представлена 18 операми 7 композиторов: Бородин (1 опера), Глинка (2 оперы), Даргомыжский (3 оперы), Мусоргский (2 оперы), Римский-Корсаков (6 опер), Рубинштейн (1 опера), Чайковский (4 оперы). Оперы советских композиторов занимали в репертуаре меньшее место — 12 названий опер 10 авторов, из которых лишь С. Прокофьеву принадлежат три оперы. Интересны количественные показатели советских опер за этот сезон:

Прокофьев — «Любовь к трем апельсинам»	— 21	спектакль
Шостакович — «Катерина Измайлова»	— 8	спектаклей
Мурадели — «Октябрь»	— 6	»
Трамбицкий — «Кружевница Настя»	— 5	»
Прокофьев — «Война и мир»	— 5	»
Красев — «Морозко»	— 5	»
Дзержинский — «Судьба человека»	— 5	»
Кабалевский — «Семья Тараса»	— 5	»
Шапорин — «Декабристы»	— 4	»
Прокофьев — «Обручение в монастыре»	— 2	»
Френкель — «Бесприданница»	— 2	»
Глух — «Дennis Давыдов»	— 1	»

Перечень постановок зарубежного оперного классического наследия превышает список как русских, так и советских оперных произведений.

Зарубежная классика в репертуаре была представлена 23 операми 12 композиторов: Бизе (1 опера), Бриттен (1 опера), Вагнер (4 оперы), Верди (8 опер), Гуно (1 опера), Делиб (1 опера), Леонкавалло (1 опера), Массне (1 опера), Россини (1 опера), Пуччини (4 оперы), И. Штраус (1 опера), Эркель (1 опера).

«Ведущими» композиторами оперного сезона здесь оказались, как и в прошлых сезонах, — Верди и Пуччини.

Театр музыкальной комедии дал наибольшее количество спектаклей — 369. Репертуар этого театра состоял преимущественно из произведений советских композиторов и в нем преобладала советская тематика, завоевавшая симпатии широкого круга слушателей. Театр музыкальной комедии в своих постановках смело обращался к различным жанрам. В репертуаре классическая оперетта («Марица», «Цыганская любовь», «Мистер Икс», «Фиалка Монмартра», «Цветок Миссисипи», «Поцелуй Чаниты»); музыкальная комедия советских композиторов («Свадьба в Малиновке», «Севастопольский вальс», «Улыбнись, Света!», «Жили три студента»); опера-буфф («Герцогиня Герольштейнская»); оперетта-обозрение («Белая акация», «Друзья Милены»); фантастическая оперетта («К звездам»); оперетта-феерия («Сто чертей и одна девушка»). Наибольший успех в этом сезоне выпал на долю музыкальной комедии Ф. Лоу «Моя прекрасная леди» по сюжету Б. Шоу «Пигмалион», либретто А. Лернера (69 спектаклей).

Обширный репертуар балетов Театра оперы и балета имени С. М. Кирова и Малого театра оперы и балета включает в себя 45 названий балетов, принадлежащих 37 композиторам русской и зарубежной музыки,¹ из них 17 авторов являются представителями советской музыки.

Наиболее популярным балетным спектаклем сезона, за исключением «Лебединого озера», оказался новый балет «Три мушкетера» В. Баснера.

В Театре оперы и балета имени С. М. Кирова в июне 1965 г. (5, 9, 11, 16 и 18) состоялось 5 выпускных вечеров хореографического училища имени н. а. проф. А. Вагановой (227-й выпуск). Выпускниками училища была показана хореографическая поэма «Буревестник» по мотивам «Песни о буревестнике» М. Горького (музыка В. Успенского, сценарий Г. Хохлова), второй акт балета «Золушка» С. Прокофьева и ряд отдельных номеров и фрагментов из различных балетов. В течение сезона учащимися училища, кроме того, был показан балет «Щелкунчик» П. И. Чайковского (7 января 1965 г.).

¹ Не считая авторов музыки к хореографическим миниатюрам, указанным в списке премьер.

В сезоне 1964/65 г. артисты театров выступали с концертами как в помещениях своих театров, так и на сценах Домов культуры Ленинграда и других городов.

Силами артистов театра оперы и балета имени С. М. Кирова было дано 39 концертов — сольных, сборных и балетных вечеров. Из них следует отметить сольные концерты — показы исполнительского мастерства артистов театра: Г. Каревой — «Вечера старинного романса» (9 ноября, 4, 11 декабря 1964 г.; 7, 20 января 4, 20 февраля, 6 марта, 12 апреля, 18 мая, 3 июня, 15 июля 1965 г.), концерт Г. Ковалевой (1 февраля 1965 г.), Т. Кузнецовой — «Вечер старинного романса» (16 марта 1965 г.), Б. Штоколова (25 декабря 1964 г.) «Органный вечер Н. Бакеевой» (1 апреля 1965 г.).

В Малом театре оперы и балета концерты артистов театра состоялись 30 августа, 24 сентября и 27 декабря 1964 г.; сольные концерты: 15, 18 декабря 1964 г. и 21 апреля 1965 г. н. а. СССР С. Лемешева; 31 декабря 1964 г., 2 февраля и 27 апреля 1965 г., 15 и 29 июня 1965 г. — «Вечера старинного романса» з. а. Чувашской АССР В. Ретюнского; 5 января 1965 г. н. а. БССР Э. Бабий; 8 июня 1965 г. сольный концерт балерины Л. Сафроновой.

Артисты театра музыкальной комедии выступили в больших концертах 27 марта и 29 апреля 1965 г.; 12 апреля 1965 г. состоялся сольный концерт з. а. РСФСР Зои Емельяновой и лауреатов международных конкурсов В. Копылова и В. Матусова. Кроме того, артистами театра были организованы выездные концерты в Сланцах (4 ноября); в Сосново (19 ноября); в Кировске (23 декабря 1964 г.); в Кингисеппе (26 июня); 16, 27 марта, 29 апреля, 29 июня состоялись концерты по телевидению.

В обиход ленинградских музыкальных театров прочно вошла практика выездных спектаклей.

Исполнение опер и балетов в крупнейших Домах Культуры, как имени Ленсовета, имени М. Горького, в Выборгском доме культуры или в помещениях других театров, например, в академическом театре драмы им. А. С. Пушкина, и передачи по телевидению намного расширили круг слушателей музыки и способствовали развитию музыкального и эстетического вкуса широких масс народа.¹

Практиковались также выездные спектакли в другие города, например Малый театр оперы и балета дал ряд спектаклей и концертов в Северодвинске и Архангельске (11, 12, 13 утром и вечером июня состоялись концерты в Архангельске, 14 и 15 июля — в Северодвинске); 3, 4, 5 и 9 июля — концерты Ретюнского в Архангельске, 10 июля — большие сборные концерты в доме офицеров и по телевидению г. Архангельска, там же 11 и 12 июля два (вечера балета).

¹ Выездные спектакли театров в сводном репертуаре отмечены условными значками.

Гастрольные спектакли ряда республиканских и зарубежных театров и отдельных групп познакомили ленинградцев не только с новыми оперными и балетными постановками, но и с исполнительским мастерством артистов других театров, свидетельствующих о высоком уровне театрального искусства и мастерства исполнения.

В течение июня—июля 1964 г. в Доме Культуры имени Ленсовета демонстрировал свое высокое театральное искусство Театр оперы и балета Латвийской ССР. Театр показал оперы: «Богема» Дж. Пуччини (4, 10, 17 июня), «Укрощение строптивой» В. Шекспира (6 июня), «Саломея» Р. Штрауса (8, 29 июня, 12 июля), «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича (12, 26 июня), «Валькирия» Р. Вагнера (15, 20 июня, 4 июля), «Тангейзер» Р. Вагнера (18, 22 июня). Из балетов были показаны «Шакунтала» (3, 9, 27 июня, 3, 6, 10 июля), «Симфонические танцы», «Балетные миниатюры», «Болеро» (5, 11, 23, 28 июня, 11 июля), «Спящая красавица» (7, 16, 25 июня, 5, 9 июля), «Лебединое озеро» (14, 21 июня), национальный балет «Стабурадзе» (19 июня, 20 июля), «Волшебные куклы» и «Пан и Сиринга» (7 июля).

В августе 1964 г. состоялись гастрольные спектакли Винницкого Украинского музыкально-драматического театра имени Н. Садовского (в помещении театра драмы имени А. С. Пушкина). Оперной труппой этого театра были показаны оперы «Запорожец за Дунаем» С. Гулак-Артемовского (4, 9, 10, 12 августа) и «Катерина» Н. Аркаса (6 и 14 августа).

Вслед за Винницким театром в Ленинграде впервые гастролировала создававшаяся в 1964 г. английская малая оперная труппа Королевского оперного театра Ковент-Гарден (в помещении Малого театра оперы и балета). В репертуаре были произведения Б. Бриттена, исполненные дирижером Б. Голкуиллом: «Альберт Херринг» (22, 24, 30 сентября 1964 г.), «Поругание Лукреции» (23, 26 сентября), «Поворот винта» (25, 27 утро, 29 сентября).

Одновременно с английской малой оперной труппой в сентябре 1964 г. в Ленинграде состоялись гастроли Национального балета Кубы (в Доме Культуры имени Ленсовета). Ленинградцам представилась возможность ознакомиться с рядом новых балетов: «Новая Одиссея» Б. Брунса, постановка Э. Колера (24, 25 сентября); «Пульперия» (Таверна) аргентинский балет Вальдеса и Беса, постановка Р. Родригес, «Образы» К. Дебюсси, постановка М. Мартинес, «Пробуждение» Фариньяс, постановка М. Мартинес, «Треуголка» Де Фалья, постановка Р. Родригес (26, 27 сентября, в один вечер); «Клаукан», латино-американский балет Чавеса, постановка Бунстера, «Видение розы» К. Вебера, постановка М. Фокина, «Па-де-катр» Ц. Пуни, постановка Алонсо Кейт-Лестер, «Фантазия» Ц. Франка, постановка Х. Парес и «Тщетная предосторожность» Гертеля, постановка А. Алонсо (28 сентября). Дирижировали оркестром Э. Куснир и Р. Ферер.

В декабре 1964 г. балетная труппа Узбекского академического театра оперы и балета имени А. Навои (в помещении Дома Культуры имени Ленсовета) выступила с отдельными фрагментами балетов и тремя новыми балетными постановками, впервые показанными в Ленинграде.

2 декабря и 6 декабря в программе были: I отделение — «Тени» Л. Минкуса, в постановке М. Петипа, возобновление А. Кузнецова; II отделение — «Болеро» М. Равеля, постановка Г. Измайловой; III отделение — балетный дивертисмент; 3 декабря — «Дон Жуан», балет в 3 д. 10 карт. Л. Фейгина, либретто и постановка А. Кузнецова; 4 декабря — «Семург», балет в 3 д. 6 карт. с прологом Б. Бровцына, постановка П. Юсупова; 5 декабря — «Человек, который смеется», балет в 3 д. 9 карт. Б. Зейдмана, либретто Бадабейли и Сатуновского, постановка М. Сатуновского. Гастрольные спектакли артистов Узбекского театра закончились 6 декабря заключительным концертом мастеров искусств Узбекистана.

ПРЕМЬЕРЫ ОПЕР И БАЛЕТОВ
ЛЕНИНГРАДСКИХ ТЕАТРОВ СЕЗОНА 1964/1965 г.

АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА
ИМЕНИ С. М. КИРОВА

Опера

15 декабря 1964 г. «Октябрь», народно-героическая опера в 3 д. Музыка В. Мурадели, либретто В. Луговского. Дирижер А. Климов, режиссер-постановщик Р. Тихомиров, художник И. Севастьянов.

30 апреля 1965 г. «Гуныди Ласло», героико-романтическая опера в 3 д., 10 картинах. Музыка Ференца Эркеля, либретто Бени Эгреша (русский текст Дж. Далгата), дирижер Э. Тонс, режиссер-постановщик Р. Тихомиров, художник И. Севастьянов.

8 июля 1965 г. «Питер Граймс», опера в 3 д. с прологом и эпилогом. Музыка Б. Бриттена, либретто М. Слейтера по поэме Дж. Крабба (русский текст Н. Бирюкова), дирижер Дж. Далгат, режиссеры-постановщики Р. Тихомиров и М. Слущкая, оформление А. Цесевича, В. Кучеренко и А. Котова по мотивам эскизов Роквелла Кента.

Балет

15 июля 1965 г. «Жемчужина», балет в 3 д. по одноименной повести Дж. Стейнбека. Музыка Н. Симонян, либретто В. Соколова и К. Боярского, дирижер В. Федоров, сценическая композиция и постановка балетмейстера К. Боярского, художник Э. Стенберг.

20 декабря 1964 г. «Хореографические миниатюры» (серия отдельных законченных хореографических номеров на музыку разных авторов, состав которых может меняться в каждом спектакле). Сочинение и постановка балетмейстера Л. Якобсона, дирижер Ю. Гамалей, художники: Т. Бруни, С. Вирсаладзе, В. Доррер.

20 декабря, были исполнены миниатюры: «Птица и охотник», музыка Э. Грига; «Сильнее смерти», музыка И. Шварца; «Кумушки», музыка Ш. Аранова; «Хореографическая картинка по мотивам карикатур Бидструпа», музыка С. Баневича; Адажио из балета «Спартак», муз. А. Хачатуряна; «Минотавр», муз. С. Слонимского; «Венский вальс», муз. И. Штрауса.

26 мая 1965 г.: «Сильнее смерти», муз. И. Шварца; «Бродяжка», муз. Каравайчука; «Отчаяние», муз. С. Прокофьева; «Хореографические картинки по мотивам карикатур Бидструпа», муз. С. Баневича; «Блудный сын», муз. С. Прокофьева; «Птица и охотник», муз. Э. Грига; «Кумушки», муз. Ш. Аранова; «Полишинель», муз. С. Рахманинова; «Танец ломового», муз. Д. Шостаковича; «Снегурочка», муз. С. Прокофьева; «Венский вальс», муз. И. Штрауса.

31 декабря 1964 г.: «Двенадцать», хореографический спектакль в одном акте по мотивам одноименной поэмы А. Блока, музыка Б. Тищенко, либретто и постановка Л. Якобсона, дирижер И. Блажков, художник Э. Стенберг.

АКАДЕМИЧЕСКИЙ МАЛЫЙ ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА

Опера

17 апреля 1965 г. «Катерина Измайлова», опера в 4 д. 10 картинах. Музыка Д. Шостаковича, либретто Д. Шостаковича и А. Прейса по повести Н. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда», дирижер Э. Грикуров, режиссер Э. Пасынков, художник Г. Мосеев.

Балет

31 октября 1964 г. «Круг ада», балет в 3 д. Музыка Л. Пригожина, либретто Г. Гликмана, М. Лихницкой, Л. Анкундиновой, постановка К. Боярского, дирижер Е. Корнблит, художники Г. Гликман, М. Лихницкая.

29 декабря 1964 г. «Три мушкетера». Почти по Дюма, балет с двумя антрактами, прологом и эпилогом. Музыка В. Баснера, либретто Ф. Ванна, композиция и хореография Н. Боярчикова, дирижер Ю. Богданов, художник М. Щеглов.

ТЕАТР МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМЕДИИ

27 октября 1964 г. «Моя прекрасная леди», музыкальная комедия в 3 д. Музыка Ф. Лоу, либретто А. Лернера (перевод Ю. Корнеева и П. Мелковой), дирижер И. Пискарев, режиссер А. Тутышкин, балетмейстер Р. Гербек, художники Т. Бруни и В. Коршикова.

30 декабря 1964 г. «Сто чертей и одна девушка», оперетта-феерия в 3 д. Музыка Т. Хренникова, пьеса Е. Шатуновского, дирижер В. Сайко, режиссер М. Дотлибов, балетмейстер Р. Гербек, художник А. Шелковников.

26 марта 1965 г. «Вольный ветер», оперетта в 3 д. Музыка И. Дунаевского, пьеса В. Винникова, В. Крахта и В. Шипора, дирижер М. Воловац, режиссер С. Штейн, балетмейстер Л. Травинин, художник А. Шелковников.

23 июня 1965 г. «Целуй меня, Кэт», музыкальная комедия в 2 д. Музыка К. Портера, либретто С. и Б. Спивак (перевод с английского Ю. Корнеева и П. Мелковой), дирижер В. Сайко, режиссер М. Дотлибов, балетмейстер Л. Травинин, художник А. Шелковников.

АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА ИМЕНИ С. М. КИРОВА

Автор	Название оперы	1964 г.			
		сентябрь	октябрь	ноябрь	декабрь
РУССКАЯ КЛАССИКА					
Бородин А. П.	Князь Игорь	—	—	—	—
Глинка М. И.	Иван Сусанин	26	20	—	16 *****
Глинка М. И.	Руслан и Людмила	—	—	—	—
Мусоргский М. П.	Борис Годунов	30	18у	7	—
Мусоргский М. П.	Хованщина	—	7	—	—
Римский-Корсаков Н. А.	Псковитянка	—	—	21	19
Римский-Корсаков Н. А.	Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии	—	—	—	—
Римский-Корсаков Н. А.	Сказка о царе Салтане	—	11у	15у	30у
Рубинштейн А. Г.	Демон	—	4, 15	9, 18 *, 28	7, 12 *, 26, 28
Чайковский П. И.	Евгений Онегин	—	2	1у, 12	—
Чайковский П. И.	Орлеанская дева	—	—	—	—
Чайковский П. И.	Пиковая дама	—	31	20	13, 31у
Чайковский П. И.	Чародейка	—	14	4	—
ОПЕРЫ СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ					
Дзержинский И. И.	Судьба человека	—	—	—	20, 27
Кабалевский Д. Б.	Семья Тараса	—	—	11 *****	5у
Мурадела В. И.	Октябрь	—	—	—	15, 23
Прокофьев С. С.	Обручение в монастыре	—	—	—	—
Трамбцкий В. Н.	Кружевица Настя	—	—	8, 22у	—
Шапорин Ю. А.	Декабристы	—	—	—	24
ОПЕРЫ ЗАРУБЕЖНЫХ КОМПОЗИТОРОВ					
Бизе Ж.	Кармен	27	22	21	6, 18
Бриттен Б.	Питер Граймс	—	—	—	—
Вагнер Р.	Лоэнгрин	—	9	—	—
Верди Дж.	Аида	—	24	29	—
Верди Дж.	Бал-маскарад	—	6	—	4
Верди Дж.	Риголетто	—	17, 27	23	9
Верди Дж.	Сила судьбы	—	3	—	—
Верди Дж.	Травиата	—	8, 25, 30 ***	2, 19	11, 17, 21
Гуно Ш.	Фауст	—	29	14, 25	—
Массне Ж.	Вертер	—	16 ***	—	—
Россини Дж.	Севильский цирюльник	—	23	16, 30	2, 8 **
Эркель Ф.	Гунади Ласло	—	—	—	—
20 авторов	31 опера Всего спектаклей за месяц	3	22	22	24

у — утренний спектакль

* В помещении Дома культуры имени Ленсовета.

** В помещении Выборгского дома культуры.

*** В помещении Академического театра драмы им. А. С. Пушкина.

	1965 г.							Всего спект. за сез.
	январь	февраль	март	апрель	май	июнь	июль	
	9у	11	31у	—	—	—	—	3
	5	—	14	—	—	—	—	5
	—	—	7	—	22	3	1	4
	3у	24	24у	—	11, 19 *****	27у	—	9
	—	—	4	—	—	—	—	2
	—	—	—	—	—	—	—	2
	16	14у	—	4у	—	6у	4	5
	8у	—	28у	—	—	—	—	5
	10, 26	3	2, 21у	3, 28	—	—	—	16
	1	—	27у	—	—	—	—	5
	24	28	29у	11	5	—	—	3
	—	—	—	—	7	—	—	7
	—	—	—	—	—	—	—	2
	7у, 17у	—	—	—	9	—	—	5
	23	20	—	—	15	—	—	5
	13	23у	26у	20у	2у	—	—	7
	—	—	20	—	1	—	—	2
	27	21	—	18у	—	—	—	5
	31у	18	—	—	27	—	—	4
	19	2у	17 ****	14	20	20у	—	11
	—	—	—	—	—	—	8, 11	2
	21	6	6	10	—	13, 29	—	7
	—	16, 26	—	16	23	—	—	6
	—	—	—	—	—	—	—	2
	2, 29 *	27	7, 25	18	—	—	16, 22	12
	—	7	11	24	29	17	3	7
	14, 30 *	12	12	8, 25	13	10	13, 17, 20	19
	—	9	9, 19	—	—	1	—	7
	—	—	—	—	—	—	14	2
	6	—	30	—	—	—	19, 21	9
	—	—	—	30	10, 30	12	—	4
	22	17	20	15	16	10	13	184

**** В помещении Малого театра оперы и балета.

***** По телевидению.

Композитор	Постановщик балета	Название балета	1964 г.				Всего спектаклей за сезон
			Сентябрь	Октябрь	Ноябрь	Декабрь	
Адан Г	Петипа М. И.	Жизель	—	16, 23*	3, 19**	10, 14, 26	6
Аренский А. С.	Фокин М. М.	Египетские ночи	—	28	1, 10, 28y	12	7
Асафьев В. В.	Захаров Р. В.	Бахчисарайский фонтан	—	10, 18	—	1	2
Асафьев В. В.	Вайнонен В. И.	Пламя Парижа	—	—	—	—	4
Глазунов А. К.	Петипа М. И.	Раймонда	—	—	—	—	14
Глиэр Р. М.	Захаров Р. В.	Медный всадник	27y	1, 13	8y	5, 29	3
Караев К. А.	Сергеев К. М.	Тропюю грома	—	—	—	—	2
Майзель В. С.	Сергеев К. М.	Далекая планета	—	—	—	—	3
Меликов А.	Григорович Ю. Н.	Легенда о любви	—	—	—	—	10
Минкус Л.	Горский А. А.	Дон Кихот	29	4y, 21	15	19y	3
Петров А. П.	Бельский И. Д.	Берег надежды	—	—	—	—	6
Прокофьев С. С.	Сергеев К. М.	Золушка	—	—	—	—	5
Прокофьев С. С.	Григорович Ю. Н.	Каменный цветок	—	—	—	—	3
Прокофьев С. С.	Лавровский Л. М.	Ромео и Джульетта	—	—	—	—	3
Пуни Ц.	Горский А. А.	Конек-Горбун ок	—	—	—	—	4
Симолян Н. С.	Боярский К. Ф.	Жемчужина	—	—	—	—	3
Тищенко Б. И.	Якобсон Л. В.	Двенадцать	—	—	—	31	7
Фиртич Г.	Якобсон Л. В.	Клоп	—	—	5, 17	20, 31	10
Отказов Ф.	Якобсон Л. В.	Спартак	—	—	—	—	26
Хачатурян А. П.	Иванов Л. И.	Лебединое озеро	—	8*, 11, 25y, 30	7y, 18, 26	6y, 17**	6
Чайковский П. И.	Петипа М. И.	Спящая красавица	—	—	—	—	10
Чайковский П. И.	Вайнонен В. И.	Щелкунчик	—	—	13, 24, 29y	8, 13y, 22, 27y	13
Шопен Ф.	Фокин М. М.	Шопениана	—	28	1, 10, 28y	12	2
Шостакович Д. Д.	Бельский И. Д.	Ленинградская симфония	—	—	—	—	5
Шуман Р.	Фокин М. М.	Карнавал	—	28	1, 10, 28y	12	7
Яруллин Ф. З.	Якобсон Л. В.	Шурале	—	—	22	3, 25	2
Музыка разных авторов	Якобсон Л. В.	Хореографические миниатюры	—	—	—	20	
21 композитор	12 постановщиков	27 балетных постановок Всего спектаклей за месяц	2	15	22	22	180

Выпускные спектакли Ленинградского хореографического училища имени н. а. проф.

y — утренний спектакль.

* В помещении Дома культуры имени Ленсовета

** В помещении Выборгского дома культуры

*** По телевидению

**** В помещении Малого театра оперы и балета.

Январь	Февраль	Март	1965 г.				Всего спектаклей за сезон
			Апрель	Май	Июнь	Июль	
9	14	2*	2, 20	9y	—	4y	14
14*	—	—	—	—	—	—	6
5y	12**, 28	31	—	—	—	—	7
—	—	18 (Пиакт)	13	—	—	—	2
—	17	—	9	18	—	6	4
2y, 6***	23	14y	21	1y, 12	23	—	14
—	21	13	15****	—	—	—	3
—	—	18	13	—	—	—	2
—	6	10, 27	—	—	—	—	3
—	4	24y, 28	11y	—	—	11	10
—	—	21	—	2	—	2***	3
—	—	7y, 16	27	28	2, 24	—	6
17	2	25y	4	—	20	—	5
—	—	—	—	—	22, 30	9	3
—	7y, 19	—	—	23y	—	—	3
—	—	—	—	—	15, 19, 21	7	4
12	—	—	23	—	—	—	3
12	—	—	23	26	—	—	7
22, 28	10, 25	5, 23	29	21, 25	25	—	10
3, 15, 24y, 29*	5y, 13, 24y, 27**	12*, 26	6, 8**, 17	4, 16	27	12	26
10y	—	—	25	6, 14, 30y	13y	—	6
1y, 7, 10	—	—	—	—	—	—	10
—	14	2*, 29	2, 20	9y	8	4y	13
—	—	18	13	—	—	—	2
—	—	—	—	—	—	—	5
8, 20	—	30y	—	—	4	—	7
—	—	—	—	26	—	—	2
20	18	22	20	17	14	8	180

А. Я. Вагановой (227 выпуск) — 5, 9, 11, 16, 18 июня 1965 г.

АКАДЕМИЧЕСКИЙ МАЛЫЙ ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА

Композитор	Название оперы	1964 г.					
		Июль	Август	Сентябрь	Октябрь	Ноябрь	Декабрь
РУССКАЯ КЛАССИКА							
Даргомыжский А. С.	Русалка	26	10	—	10, 18у	1, 29	19, 30у
Даргомыжский А. С.	Эсмеральда	—	15	—	11	1у	5
Римский-Корсаков Н. А.	Золотой петушок	—	6, 16	13, 17***	—	—	—
Римский-Корсаков Н. А.	Снегурочка	—	—	—	—	—	—
Римский-Корсаков Н. А.	Царская невеста	—	—	—	—	—	—
Чайковский П. И.	Иоланта	—	30у	—	—	—	18, 26у
ОПЕРЫ СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ							
Глух М. А.	Денис Давыдов	—	—	—	—	—	—
Красев М. И.	Морозко	—	—	—	—	—	20у
Прокофьев С. С.	Война и мир	17	—	—	—	21	—
Прокофьев С. С.	Любовь к трем апельсинам	20, 31	14, 22, 27	10, 19	8, 17	6, 7, 17, 26	26
Френкель Д. Г.	Бесприданница	—	12	—	—	8у	—
Шостакович Д. Д.	Катерина Измайлова	—	—	—	—	—	—
ОПЕРЫ ЗАРУБЕЖНЫХ КОМПОЗИТОРОВ							
Вагнер Р.	Летучий голландец	—	—	—	—	—	—
Верди Дж.	Дон Карлос	—	—	—	—	—	—
Верди Дж.	Отелло	—	—	5	—	—	3, 24
Верди Дж.	Риголетто	—	28	—	2, 12Вб, 26	30	28
Верди Дж.	Травиата	—	9у	—	4, 28	13	25
Верди Дж.	Трубадур	—	—	12у	24	—	—
Леонкавалло Р.	Лакме	—	—	6	25	—	—
Обер Д.	Паяцы	—	—	—	18	25	22, 25
Пуччини Дж.	Фенелла	—	19, 29	—	—	—	—
Пуччини Дж.	Богема	19	17	—	22	15	2
Пуччини Дж.	Принцесса Турандот	23	9, 24	3	3, 15	14, 28	17
Пуччини Дж.	Флория Тоска	—	18	—	30	20	1у, 4у, 6у
Пуччини Дж.	Чио-Чио-Сан	—	5, 25	—	29	19, 27Вб, 28Вб, 29Вб	11
Россини Дж.	Севильский цирюльник	—	2у, 23у	—	25у	8Лг, 9Лг	—
Штраус И.	Летучая мышь	24	8, 30	—	1, 19	3, 12	4, 10, 22**, 27
15 композиторов	26 опер						
	Всего спектаклей за месяц	7	23	8	21	25	23

у — утренний спектакль

* В помещении Дома культуры имени Ленсовета.

** В помещении Дома культуры имени М. Горького.

*** По телевидению.

1965 г.								Всего спектаклей за сезон
Январь	Февраль	Март	Апрель	Май	Июнь	Июль	Август	
13***	7у	3, 28у	2	3	6у	8°	—	16
21	—	25	—	—	28	—	—	7
—	—	—	—	—	—	—	—	4
—	—	—	—	—	—	—	—	3
7у, 8у	—	29у	—	—	—	—	—	1
17у	—	—	—	—	—	—	—	4
—	—	—	21	—	—	—	—	—
—	—	—	—	9	—	—	—	1
2у, 31у	—	14у, 26у	—	8	25	—	—	5
16	—	—	—	1	27	—	—	21
3у, 3, 24	14	27	—	—	—	—	—	2
—	—	—	17, 23	2, 13, 31	20	—	13, 26	8
—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	20	13	—	26	17***	—	—	4
—	10, 13	—	—	—	—	—	—	2
14	4, 26	30	—	15	—	—	19	9
30	7, 24	—	4	12	2,8уАрх, 18Сд	6Сд	—	15
—	—	—	—	—	—	—	—	—
—	—	15	22	—	3,5Арх, 7Арх, 9Арх, 19Сд	7Сд, 30	—	14
—	—	—	—	—	—	—	—	—
23	18, 28	24	—	19	14	12	11, 30	11
28	—	—	—	—	—	—	—	3
4	—	6	9	23	—	4, 26	—	10
—	—	—	—	—	—	—	—	2
10	—	7у	—	22	—	18	9*, 22*	11
29	—	21	18	21	12	—	—	15
9	—	28	—	16	4Арх, 5, 6 и 10Арх, 16 и 20Сд	3, 8Сд, 21	—	19
—	—	—	—	—	—	10	1, 17, 24	15
—	—	20	24	30	—	—	—	—
1у, 23Вб	—	1	12у	—	3 и 6уАрх, 17, 20уСд	9Сд	—	15
6, 20	1, 11.	5, 11, 31	11.	14, 28	10, 18	2, 16, 25	4, 16, 28	31
—	—	—	—	—	—	—	—	—
23	14	20	13	18	29	16	13	253

Вб — Выборг. Лг — Луга. Арх — Архангельск. Сд — Северодвинск

° — С 1 июля по 6 августа спектакли происходили в помещении Дома культуры имени Ленсовета;

с 7 августа по 30 августа — в Театре оперы и балета имени С. М. Кирова.

Композитор	Постановщик балета	Название балета	1964 г.					
			Июль	Август	Сентябрь	Октябрь	Ноябрь	Декабрь
Адан А.	Перро Ж., Петипа М. И.	Корсар	—	—	—	—	—	—
Баснер В. Е.	Боярчи- ков Н. Н.	Три мушке- тера	—	—	—	—	—	29, 30
Битов Б. Л.	Фенстер Б. А.	Двенадцать месяцев	—	—	6у	4у	6у, 15у, 20у	6у
Григ Э.	Якоб- сон Л. В.	Сольвейг	19у	2, 13	15, 16	7, 16	13 **, 30 ***	20
Делиб Л.	Варковиц- кий В. А	Фадетта	—	—	—	—	—	—
Караев К. А.	Гусев П. А.	Семь краса- виц	25, 27	31	11	5	11, 27	9
Минкус Л.	Петипа М. И., возобновле- на Бояр- ским К. Ф.	Пахита	—	4, 20	29*	18	—	22
Приго- жин Л. А.	Бояр- ский К. Ф.	Круг ада	—	—	—	31	5, 8, 22	12
Проко- фьев С. С.	Бояр- ский К. Ф.	Классиче- ская сим- фония	—	7, 11, 26	4	2 **, 14, 23	—	—
Равель М.	Давиташ- вили Г. И.	Болеро	19	17	—	22	15	2
Стравин- ский И. Ф.	Фокин М. М.	Жар-птица	—	7	4	—	—	—
Стравин- ский И. Ф.	Фокин М. М.	Петрушка	—	7	4	—	—	—
Чайков- ский П. И.	Иванов Л. И. и Петипа М. И.	Лебединое озеро	30	1, 16	7, 18	9	9, 16, 25у, 29у	5у, 11у
Шостако- вич Д. Д.	Бояр- ский К. Ф.	Барышня и хулиган	18, 30	—	13	2 **	—	—
Шостако- вич Д. Д.	Бояр- ский К. Ф.	Встреча	18у	—	13	—	—	—
Шостако- вич Д. Д.	Бояр- ский К. Ф.	Директив- ный бантик	18	—	13	—	—	—
Штраус И.	Фен- стер Б. А.	Голубой Дунай	29	23	9, 30*	12, 21	2, 18	1, 7, 16, 23
Щедрин Р. К.	Бель- ский И. Д.	Конек-Гор- бунок	22, 26у	9, 21	2	11у	7у	13у, 14телв
15 компо- зиторов	15 постанов- щиков	18 балетов Всего спек- таклей за месяц	12	16	16	15	18	16

у — утренний спектакль

* В помещении Дома культуры имени Ленсовета
** В помещении Академического театра драмы имени А. С. Пушкина
*** В помещении Дома культуры имени М. Горького
**** В помещении Выборгского дома культуры
***** В Академическом театре оперы и балета имени С. М. Кирова

1965 г.								Всего спек- такл. за се- зон
Январь	Февраль	Март	Апрель	Май	Июнь	Июль	Август	
—	—	—	—	—	—	9°, 14, 29	5	4
2, 8, 9у, 18, 30*	8, 17, 19, 24*, 25	10, 15****, 19, 29, 30у	7, 25у	5	2, 11, 21, 27у	7	10	26
6	21у	7у, 25у	18у	2у, 16у, 29телв	—	15	—	15
7, 22	—	4, 14, 31у	—	24	20у	5	12	19
—	28у	21у	3, 15	—	—	—	—	4
—	12	17	16	20	4, 24	19	12, 23, 30	18
—	—	6	9	23	11Арх, 12Арх, 13уАрх, 13Арх, 14 и 15Св	4*, 26	20	17
17	—	—	19	—	—	—	—	7
1, 23****, 31	27	26	8	27	7, 23	15, 31	25	19
10	—	7у	—	22	—	18	9, 22	11
—	—	—	—	27	—	—	—	3
—	—	—	—	27	23	—	25	5
10у, 15	5, 6, 18у, 22	12, 24у	10, 14у, 28	6, 7, 12*****, 14у, 19у, 22у	6, 19	1, 17, 23, 24	3, 7, 18, 27*, 2у телв	40
1, 31	27	26	8, 26	—	7, 23	10Арх, 11Арх, 12Арх, 15, 31	20*	18
—	—	—	—	—	—	—	—	2
—	—	—	—	—	—	—	—	2
11, 27	3, 15	8, 18, 22	5, 12*****, 29, 30	17, 30****	9, 16, 30	11, 22	2, 8, 15, 21	34
4у, 24у	14у	27у	11у	1у, 9у, 10	26	—	—	18
21	17	22	19	22	24	23	21	262

***** В помещении Дома культуры имени С. М. Кирова
Телв По телевидению Арх В Архангельске Св В Северодвинске
° С 1 июля по 6 августа спектакли происходили в помещении Дома куль-
туры имени Ленсовета;
с 7 августа по 30 августа — в Театре оперы и балета имени С. М. Кирова.

ТЕАТР МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМЕДИИ

Композитор	Название	1964 год			
		Сентябрь	Октябрь	Ноябрь	Декабрь
Александров Б. А.	Свадьба в Малиновке	—	11	1,4 ****	31
Воловац М. П.	Веселая фантазия	—	—	5у, 6у	—
Воловац М. П.	К звездам	6 ****	—	—	у-ки: 28; по 2 сеанса—29, 30, 31, всего—7 спект. 4 **, 26, 27у
Дунаевский И. О.	Белая акация	—	3, 18у	8у	—
Дунаевский И. О.	Вольный ветер	—	—	—	—
Кальман И.	Марица	11, 24	1, 11у, 15, 25у	22у	2,6у, 13, 19 **
Кальман И.	Фиалка Мон-мартра	19	31	29	12
Керн Дж.	Цветок Миссисипи	8, 16, 25, 29	9, 16, 20, 24*, 29	5, 11, 15, 28 **	10, 13у, 22, 28
Легар Ф.	Мистер Икс	12	8, 23	17	15
Легар Ф.	Цыганская любовь	6, 10, 17	2, 10**	19, 25	9, 23
Листов К.	Севастопольский вальс	5, 13, 18, 27	4у, 7, 13, 17**, 21, 25	1у, 3, 6, 15у, 29у	5у, 17, 25
Листов К.	Сердце балтийца	15, 20, 23, 27у, 30	6, 14, 18, 22	8, 12, 21	5
Лоу Ф.	Моя прекрасная леди	—	27, 30	3, 10, 13, 18, 20, 22, 24, 27	1, 3, 6, 8, 11, 16, 18, 24, 29
Милютин Ю. С.	Поцелуй Чаниты	9, 22	28	26	—
Минх Н.	Друзья Милены	—	—	7у, 7	20у, 27
Оффенбах Ж.	Герцогиня Герольштейнская	13, 26	4	14	20
Петров А., Чернов А.	Жили три студента	—	17	—	19
Портер К.	Целуй меня, Кэт	—	—	—	—
Портнов Г.	Улыбнись, Света!	20у	10, 24	28	4
Хренников Т.	Сто чертей и одна девушка	—	—	—	30
16 авторов	20 названий				
	Всего спектаклей за месяц	26	34	35	42

Композитор	Название	1965 год							Всего спектаклей за сезон	
		Январь	Февраль	Март	Апрель	Май	Июнь	Июль		Август
Александров Б. А.	Свадьба в Малиновке	17	—	—	—	2	—	—	—	6
Воловац М. П.	Веселая фантазия	у-ки по 2 сеанса—1, 2, 3, 6, 7, 8, 9, 10, всего—16 спект.	—	25 ****	—	—	—	—	—	19
Воловац М. П.	К звездам	—	—	—	—	—	—	—	—	8
Дунаевский И. О.	Белая акация	17у	—	—	—	—	—	—	—	7
Дунаевский И. О.	Вольный ветер	—	—	26, 30, 31у	4у, 6, 9, 15, 22, 30	1у, 6, 9у, 16, 26	3,5 ***, 16, 24, 12, 29	24	—	19
Кальман И.	Марица	31у	21, 28у	—	—	—	—	14	—	18
Кальман И.	Фиалка Мон-мартра	30	13	28	24	15	26	—	—	10
Керн Дж.	Цветок Миссисипи	8, 24 **	11, 21у, 28 ***	11, 27 *	18	5, 30	19	28	—	29
Легар Ф.	Мистер Икс	16	14	6	3	29	20	18	—	12
Легар Ф.	Цыганская любовь	14	2, 25	4, 17, 31	—	12, 21	1, 11	7, 22	—	21
Листов К.	Севастопольский вальс	2, 24у	5, 14у, 18	7у, 14, 28у	11у, 25, 29 ****	1, 2у, 9	9	10	1	35
Листов К.	Сердце балтийца	10	20	14у, 21	25у	7, 8	—	25 *****	—	21
Лоу Ф.	Моя прекрасная леди	6, 9, 13, 21, 26, 28	3, 6, 10, 16, 19, 24, 26	3, 5, 10, 13*, 16, 19, 21у, 24, 25, 26у	2, 7, 10***, 11***, 13, 16, 21, 27	11, 13, 16у, 18, 20, 22**, 25, 27	2, 4, 8, 10, 15, 18	1, 8, 15, 20, 29	—	69
Милютин Ю. С.	Поцелуй Чаниты	27	—	—	—	4	—	—	—	6
Минх Н.	Друзья Милены	1	—	—	—	—	—	—	—	5
Оффенбах Ж.	Герцогиня Герольштейнская	23	7, 27	20, 30у	4, 18у	23, 30у	13	11	—	16
Петров А., Чернов А.	Жили три студента	24	—	—	10, 30 (в Саб-лино)	—	—	—	—	5
Портер К.	Целуй меня, Кэт	—	—	—	—	—	23, 25, 27, 30	2, 4, 6, 9, 13, 16, 21, 23, 27, 30	—	14
Портнов Г.	Улыбнись, Света!	—	28	13	11	22	5	—	—	10
Хренников Т.	Сто чертей и одна девушка	3, 7, 12, 15, 19, 20, 22, 29, 31	4, 7у, 9, 12, 17, 23у, 23	2, 7, 9, 12, 18, 23	1, 8, 14, 17, 23, 28	14, 19, 23у, 28	6, 17, 22	3, 17, 31	—	39
16 авторов	20 названий									
	Всего спектаклей за сезон	46	30	35	33	33	27	27	1	369

у — утренний спектакль.

- * В помещении Дома культуры имени Ленсовета
- ** В помещении Дома культуры имени М. Горького
- *** В помещении Выборгского дома культуры
- **** В помещении Дома культуры имени С. М. Кирова
- ***** Передача по телевидению

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии	2
Г. Благодатов. «Царь Давид» Онеггера	3
Б. Котляров. Об опере Джордже Энеску «Эдип»	16
Ю. Кремлев. Этика и эстетика оперы «Воццек»	29
Г. Орлов. «Военный реквием» Бриттена	65
Г. Филенко. Эрик Сати	100
В. Смирнов. О предпосылках эволюции Стравинского к неоклассицизму	142
М. Блинова. На пути к физиологическому изучению интонационной выразительности	170
Ф. Рубцов. Соотношение поэтического и музыкального содержания в народных песнях	191
И. Земцовский. О композиции русских «квинтовых» лирических песен	230
Э. Язовицкая. Сводный репертуар музыкальных театров Ленинграда за 1964/65 гг.	248

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ЭСТЕТИКИ МУЗЫКИ

ВЫПУСК 5

Т. п. 1966 г. № 1367

Редактор Л. В. Михеева. Худож. редактор Л. И. Рожков
Техн. редактор Р. С. Волховер. Корректор Н. К. Яковлева

Сдано в набор 19/X 1966 г. Подписано к печати 20/III 1967 г. М-33069. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага типографская № 2. Печ. л. 16,5 (16,5). Уч.-изд. л. 17,96.
Тираж 3538 экз. Заказ № 1889. Цена 1 р. 18 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение
Ленинград, Д-11, Инженерная ул., 9.

Ленинградская типография № 4 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров 14.

1 р. 18 к.

