

Заметки
о творчестве

В. А. БЕЛЫЙ

Почему Белый пишет так мало? Композитор большой поэтической одаренности и высокого профессионализма, сочетающегося у него с живейшим интересом к окружающим явлениям жизни, он должен был бы, казалось, сочинять легко и быстро. На самом деле этого нет. Даже приравняв во внимание высокий художественный уровень многих его сочинений, своеобразие, мастерство и вдохновение, которыми они отмечены, надо будет все же признать, что Белым сделано пока еще значительно меньше того, что он мог бы и должен был сделать.

Странная вещь! Даже лучшие из прежних сочинений Белого (я имею в виду те из них, которые написаны композитором до чувашских хоров, открывающих собой, как мне представляется, новый период его творчества) оставляют чувство какой-то неудовлетворенности. Каждое такое произведение, увлекая глубиной и размахом поэтической идеей, а равно и покоряющей поглотителем ее выражения, вместе с тем воспринимается, как фрагмент чего-то большого, увя, до сих пор так еще и не написанного сочинения. Любопытно, что и для самого Белого многие его сочинения представляют лишь частичное выполнение больших планов и замыслов: как фрагмент несущественной кантаты возникло «26»; одним из эпизодов циклового произведения должен был явиться и «Голодный поход».

Здесь мы сталкиваемся с одним из противоречий, присущих Белому как художнику: я имею в виду диспропорцию между масштабами замыслов многих его сочинений и формами, в которых эти замыслы воплощены.

Композитор с ярко выраженным философским складом мышления, влекущим его к большим темам, и столь же явственным тяготением к широким драматургическим обобщениям в формах чистой музыки (инструментальные эпизоды — «выводы», концентрирующие в себе главную идею произведения, — один из наиболее часто применяемых и излюбленных приемов композитора), Белый, если не считать его ранних инструментальныхopusов, пишет музыку исключительно вокальную и при этом ограниченную весьма тесными временными рамками.

В этом лаконизме выражения есть свои бесспорные достоинства. Большая тема, изложенная строго и сжато, без излишних слов, придает такому изложению особую убедительность. И в «26», и в «Голодном походе», и во многих других произведениях Белого музыка значительна не только в своей общей совокупности, но и в каждой отдельно взятой мысли, в каждом отдельном интонационном повороте. Лаконизм музыкальной речи Белого, являясь

примечательнейшей чертой его индивидуального композиторского стиля, сообщает этому стилю большую остроту и активность выражения.

Но это лишь одна сторона вопроса. Другой, оборотной, стороной лаконизма Белого являлась до последнего времени боязнь композитора дать волю свободному, непосредственному проявлению чувства — своего рода эстетического рационализма.

В этом, как мне представляется, — главный источник художественных затруднений Белого. Чрезмерный критизмизм, я сказал бы даже скептицизм, сковывает его творческую фантазию, парализует волю к созданию произведений большой формы. Между тем художественные замыслы композитора часто настоятельно требуют таких широких форм воплощения.

Возьмем к примеру песню Белого на текст Пушкина «Зимняя дорога». Здесь самая схема построения — куплетной песни с почти неизменно повторяющимися музыкальными рефреном — никак не вяжется с философской мыслью, положенной композитором в основу музыкального истолкования лирического стихотворения поэта. Воплощенная в образы искусства, такая мысль, несущая в себе широкие жизненные обобщения, необходимо требует от художника последовательного раскрытия, — того, что мы называем драматургическим движением, развитием образа. Но именно развития как раз и не достает «Зимней дороге» Белого.

Отталкиваясь от образа «версты полосаты», в котором он усматривает отнюдь не только пейзаж, но и символическую картину, композитор трактует все стихотворение в трагедийном плане. В этом — своеобразие и примечательность песни Белого. Там, где другие находили лишь повод к музыкально-поверхностным пейзажным зарисовкам или имитациям однозвучно звучащего колокольчика, Белый сумел почувствовать нечто значительно большее, — горячее дыхание большого сердца поэта, живое биение его вольнолюбивой мысли.

«Версты полосаты» — какой это у Пушкина удручающий и вместе с тем убийственно правдивый образ! Да и только ли у одного Пушкина находим мы этот образ? Разве не перекликается он с жуткой картиной, нарисованной Мусоргским в его гениальном «Трепаке» («Лес да поляны, безлюдье кругом»)? Раскроем «Мертвые души» Гоголя: «До сих пор остаются такие пустыни, грустны наши пространства, также беспринято и неприветливо все вокруг нас...» Пустынные, грустные и безлюдные пространства — разве это не те же пушкинские «версты полосаты»? В самом замысле песни Белого сказались,

таким образом, способность композитора к обобщениям.

Но и здесь мы опять возвращаемся к вопросу о противоречиях в творчестве Белого: стремление к художественному обобщению не опирается у него на художественное воспроизведение и изображение конкретного. Между тем, только в единстве конкретного и общего возможно достичь реалистического, художественного раскрытия действительности.

Композитор большого лирического дарования, доказательством чему может служить хотя бы изумительно поэтичная его обработка народной чувашской песни «Кушукка», а также такие его песни, как «Первомайская баллада», «Песня о маленьком летчике» и «О девушке-партизанке», Белый долгое время упорно избегал (пагубное влияние рапповского творческого схематизма) простых лирических сюжетов. Среди его произведений, не считая последних хоревых, о которых речь будет ниже, нет буквально ни одного, посвященного любви, природе или каким-либо другим лирическим темам. Внимание композитора было сосредоточено на одном определенном круге мотивов — преимущественно остро конфликтного, социально трагедийного характера («26», «Война», «Голодный поход» и др.). С художественным разрешением этой тематики связываются у Белого не только его первые и решительные успехи как революционного композитора, но и кристаллизация наиболее характерных черт его музыкального стиля, его индивидуальный музыкальный почерк. Эта тематика определила целый ряд примечательных особенностей музыкальной речи композитора — его высокую одухотворенность, страстный лаконизм, остроту и напряженность образного выражения. Однако однообразие, плакатная прямолинейность, на которые очень часто сбивался композитор в трактовке этой темы, не могли не привести и к известному сужению приемов и средств выразительности.

Поэтому такое важное значение приобретают последние хоревые сочинения Белого. Первое, что обращает в них внимание, — это разнообразие тем и сюжетов. Оставаясь верным теме, несущей в себе высокую общественно-идейную напряженность, Белый обращается к воплощению различных явлений жизни. Наряду с образами большой революционной страстности и остро выраженного гражданского чувства (ленинские хоры на тексты Маяковского, некрасовский хор «Перед дождем», шевченковский — на слова «Три дороги») мы находим здесь и лирико-философское размышление о жизни (первый и третий хоры из «Сюжеты на чувашские народные темы»), и живописное изображение природы («Зеленый шум»

Некрасова) и жанровую картину народного свадебного праздника.

Сравнивая последние хоры Белого с его прежними сочинениями, приходишь к выводу, что их стиль стал намного богаче, красочнее, законченнее. Выразительность общей поэтической идеи (что всегда составляло сильную сторону Белого) сочетается в них с живой, чувственной прелестью изображения конкретного.

Как на один из примеров такого гармоничного сочетания, можно указать на хор «Перед дождем». Написанный, особенно в своей заключительной части, с характерным для Белого лаконизмом (являющимся здесь, в полном соответствии с характером стихотворного текста, одним из приемов обострения психологической напряженности музыки), этот хор в то же время резко отличается от прежних произведений Белого богатством поэтического колорита, обилием красочных близких, реальных музыкально-живописных изображением («Подумай на все ложится»). В музыке Белого появилось здесь то ощущение поэзии природы, которого раньше у него совсем не было.

Еще более широкие формы живописно-поэтического начала получает в хоре «Зеленый шум». Картинность в изображении доведена здесь почти до зрительной конкретности образа. Особенно замечательными в этом смысле являются средняя, медленная часть хора (Moderato tranquillo) и подход к ней, начиная со слов «стоят сады вишневые». «Стоят сады вишневые, тихохонько шумят сады» — после музыки, с глубокой правдивостью воспроизводящей весеннее пробуждение природы, наступление этого эпизода, совпадающее с характерным тональным сдвигом в музыке (G-dis), вызывает буквально такое ощущение, как будто эти «сады вишневые» стоят перед глазами, их видишь, их физически ощущаешь, ими любуешься. Увлеченный бурной картиной «Зеленого шума», композитор как бы случайно остановил свой взгляд художника на одном конкретном моменте; несколько мгновений, и вот, уже окончательно зачарованный, он весь во власти музыки, которую доносят до его чуткого слуха песенный лепет бледнолистой березы, шум малой тростинки и высокого клена...

Новое значение в некрасовских хорах, как и вообще в последних сочинениях Белого, приобретает их гармонический язык. Гармоническая выразительность, используемая как средство звуковой живописи и конкретной поэтической характеристики образа, становится важнейшим элементом стиля. Соответственно с этим значительно повышается красочная, выразительная роль отдельных созвучий и аккордов. Более выразительной, конкретной в передаче отдельных изгибов мысли становится и самая мелодика. Одним из примеров такой наглядной конкретности мелодического образа может служить на-

чальная мелодическая фраза («Заунывный ветер гонит...») в хоре «Перед дождем».

Большой красочностью, картинностью в передаче отдельных моментов — при общей драматической выразительности музыки — отличается и второй хор из сюиты на чувашские народные темы «Свадьба». Взяв за мелодическую основу простую шестнадцатитактную народную песню (одну из наиболее популярных в Чувашии), Белый создал произведение, полное народно-поэтического колорита, внутреннего драматического движения и эпического размаха, в стиле, близко напоминающем народно-величальные сцены в русских классических операх, в частности «Игоря» Бородина.

Совершенно «бородинской», весьма напоминающей главную тему первой части его второго A-dur'ного квартета, является в «Свадьбе» и вторая оригинальная тема (тоже в A-dur!) самого Белого, на которой построен в хоре большой, широко развернутый эпизод. Введение такой отчетливо русской темы в музыку, основанную на подлинно чувашском фольклоре, должно было, казалось, привести к нарушению единства стиля. На самом деле этого нет. A-dur'ный эпизод сливается со всей остальной музыкой хора.

Естественно возникает вопрос о родстве данной чувашской песни (а может быть и не только данной) с русскими песнями. Такое предположение возникает и в связи с первым хором сюиты — «Белый камень». В широком мелодическом дыхании музыки этого хора, равно как и в характере подголосков, с тонким ощущением стиля вводимых Белым в песенную ткань музыки, очень много от вольной, степной шири и глубоких народных дум в протаянных русских песнях.

В чувашских хорах художественные идеи Белого впервые в его творчестве приобретают большую силу образной (а не только логической) убедительности. Поэтическое становится в них основным признаком стиля, основным методом художественного раскрытия темы. Характерная деталь. Хор «Белый камень», называвшийся в первоначальном варианте «Песней о прошлом», имел иной, подчеркнутый публицистический характер текста. Этот текст с оптимистической концовкой («В думах наше богатство, его никогда не отнять у нас...») мало вязался с сумеречным, философски-созерцательным настроением самой музыки. Настойчиво ищущий соответствия образного содержания музыкальному образу, Белый не удовлетворился таким текстом. Идя от музыкального замысла композитора, Я. Родионов (автор нового литературного текста) раскрывает ту же тему о безотрадном прошлом чувашского народа исключительно средствами поэтической образности. В его тексте нет упоминания ни о нищете, ни о гнете, чем назойливо пестрит старый вариант текста, и в то же время весь он,

так же, как и музыка Белого, проникнут трагическим социальным содержанием.

Большой остроты социального звучания Белый достигает и в хоре на текст Шевченко «Три дороги». Но, опять-таки, какими средствами добивается этого композитор? Он оперирует здесь исключительно методом образного поэтического раскрытия темы. «Три дороги» — одно из наиболее поэтических произведений Белого, с наибольшей силой раскрывающее лирическое дарование композитора. Свободное от какой-либо экспрессионистской взвешенности его прежних сочинений, оно выдержано в мягких, лирически задумчивых тонах шевченковской поэзии. Самый стиль музыки, несущий на себе отчетливую печать украинской народной песни, удивительно верно передает песенную природу стихотворного языка Шевченко. Так же, как в «Зеленом шуме» и в «Свадьбе», новое заключается здесь и в самом принципе развития, основанном на широком дыхании и внутреннем использовании всех элементов поэтической идеи.

Но нигде эти новые качественные наметки стиля не ощущаются у Белого так рельефно, как в его двух ленинских хоревых фрагментах на тексты из поэмы «Владимир Ильич Ленин» Маяковского, особенно в первом из них — на слова «Улица будто рана сквозная...» По характеру темы весьма близкий к прежним сочинениям Белого, этот хор выгодно отличается от них лирической теплотой своего звучания. Значительность мыслей, которым так прекрасно соответствует строгая и сосредоточенная форма, сочетается здесь у Белого с глубокой конкретностью музыкальных образов.

«Но нету чудес и мечтать о них нечего. Есть Ленин, гроб и согнутые плечи...» — трудно представить себе более правдивую музыкальную интерпретацию этих стихов Маяковского, чем это сделано у Белого. Это — декламация, идущая от глубочайшего ощущения слова, его смысловой драматической выразительности.

Хоры Белого открывают перед ним широкие перспективы дальнейшей работы и в чисто инструментальном плане (почему бы Белому не обратиться к написанию квартета?) и в области вокально-драматической. Белому необходимо нужно познакомиться с первоначальным варианте «Песней о прошлом», имел иной, подчеркнутый публицистический характер текста. Этот текст с оптимистической концовкой («В думах наше богатство, его никогда не отнять у нас...») мало вязался с сумеречным, философски-созерцательным настроением самой музыки. Настойчиво ищущий соответствия образного содержания музыкальному образу, Белый не удовлетворился таким текстом. Идя от музыкального замысла композитора, Я. Родионов (автор нового литературного текста) раскрывает ту же тему о безотрадном прошлом чувашского народа исключительно средствами поэтической образности. В его тексте нет упоминания ни о нищете, ни о гнете, чем назойливо пестрит старый вариант текста, и в то же время весь он, так же, как и музыка Белого, проникнут трагическим социальным содержанием. Большой остроты социального звучания Белый достигает и в хоре на текст Шевченко «Три дороги». Но, опять-таки, какими средствами добивается этого композитор? Он оперирует здесь исключительно методом образного поэтического раскрытия темы. «Три дороги» — одно из наиболее поэтических произведений Белого, с наибольшей силой раскрывающее лирическое дарование композитора. Свободное от какой-либо экспрессионистской взвешенности его прежних сочинений, оно выдержано в мягких, лирически задумчивых тонах шевченковской поэзии. Самый стиль музыки, несущий на себе отчетливую печать украинской народной песни, удивительно верно передает песенную природу стихотворного языка Шевченко. Так же, как в «Зеленом шуме» и в «Свадьбе», новое заключается здесь и в самом принципе развития, основанном на широком дыхании и внутреннем использовании всех элементов поэтической идеи. Но нигде эти новые качественные наметки стиля не ощущаются у Белого так рельефно, как в его двух ленинских хоревых фрагментах на тексты из поэмы «Владимир Ильич Ленин» Маяковского, особенно в первом из них — на слова «Улица будто рана сквозная...» По характеру темы весьма близкий к прежним сочинениям Белого, этот хор выгодно отличается от них лирической теплотой своего звучания. Значительность мыслей, которым так прекрасно соответствует строгая и сосредоточенная форма, сочетается здесь у Белого с глубокой конкретностью музыкальных образов. «Но нету чудес и мечтать о них нечего. Есть Ленин, гроб и согнутые плечи...» — трудно представить себе более правдивую музыкальную интерпретацию этих стихов Маяковского, чем это сделано у Белого. Это — декламация, идущая от глубочайшего ощущения слова, его смысловой драматической выразительности. Хоры Белого открывают перед ним широкие перспективы дальнейшей работы и в чисто инструментальном плане (почему бы Белому не обратиться к написанию квартета?) и в области вокально-драматической. Белому необходимо нужно познакомиться с первоначальным варианте «Песней о прошлом», имел иной, подчеркнутый публицистический характер текста. Этот текст с оптимистической концовкой («В думах наше богатство, его никогда не отнять у нас...») мало вязался с сумеречным, философски-созерцательным настроением самой музыки. Настойчиво ищущий соответствия образного содержания музыкальному образу, Белый не удовлетворился таким текстом. Идя от музыкального замысла композитора, Я. Родионов (автор нового литературного текста) раскрывает ту же тему о безотрадном прошлом чувашского народа исключительно средствами поэтической образности. В его тексте нет упоминания ни о нищете, ни о гнете, чем назойливо пестрит старый вариант текста, и в то же время весь он,

С. ШЛИФШТЕЙН