

М. ГРИНБЕРГ

Замечательное искусство

Фугу из квинтета Шостаковича можно изучать в консерваторских классах контрапункта, как совершеннейший образец полифонического мастерства, почти совсем утерянного современными музыкантами. Танеев был последним Дон Кихотом, «Бахом из окрестностей пожарного депо» (так в шутку звал его Чайковский — Танеев жил неподалеку от пожарной части), титаном пытавшимся в условиях до-революционной России конца XIX — начала XX вв. возродить искусство великих полифонистов прошлого, пробудить давно утраченный интерес и вкус к этому искусству. Мы, однако, меньше всего склонны сравнивать Шостаковича с Танеевым. Если уж говорить об ассоциациях, которые вызывает фуга Шостаковича, то это скорее ассоциации с «тихими», задумчивыми, полными глубочайшей внутренней философией сосредоточенности фугами Баха, такими, к примеру, как органная фуга e-moll, переложенная для рояля Ф. Бусони.

Когда засурдиненная первая скрипка начинает вести тему фуги (в мелодии этой темы есть несомненное сходство с одной из тем 5-й симфонии Шостаковича), затем последовательно переходящую ко 2-й скрипке, к виолончели, к альту и под конец к роялю, чувствуешь, как музыка охватывает всего тебя, проникает в самое сердце. Завороженный, следящий, как медленной чередой, то возникая, то исчезая и вновь появляясь, проходишь перед тобой чудесные образы, которые должны поведать слушателю вещи столь сокровенные и столь поэтичные, что говорить о них дано лишь музыке.

Фуга кончается. И вдруг за ней возникает скерцо, совершенно неожиданное, необычайное, какого еще никогда не было! Преобразом для него бесспорно служили бетховенские скерцо. Но это не мешает музыке Шостаковича быть совершенно новой, оригинальной. Великолепная грубость, терпкость этой музыки, ее зажигательный, напористый ритм, наивное баллагурство мелодий средней части — все это сразу создает перед слушателем картину народного веселья, народной гулянки. Однако картина эта лишена какой-либо натуралистической изобразительности, лубочной красноватости, которая столь часто раздражает во всякого рода так называемых «народных сценах». Народ в скерцо Шостаковича дан без умильщательности, «без сальности». Короткое, предельно лаконичное, скерцо это двумя-тремя меткими черточками, несколькими штрихами раскрывает самое существо, самую стихию подлинно народного искусства. Поистине поразительная музыка!

Далее следует интермеццо — лирическое повествование, полное возвышенной патетики и вместе с тем удивительной душевности. Это лирика большого сердца, никогда, ни на один момент не сгибающаяся до сентиментальной слащавости, но телесной, «красивой» чувствительности.

К интермеццо примыкает, сливаясь с ним, финал, тоже лирический. Но в противовес интермеццо лирика финала гораздо более мягка, легка, беззаботна. Основной теме финала противопоставлен эпизодическая тема, неожиданная бравурная, по-мальчишески «воинственная». Столкновение, борьба этих двух тем, двух настроений кончается победой лирического настроения. Безмятежная, ласковая вечерняя тишина как бы нисходит и окутывает собой музыку. Нежной улыбкой прощально привета звучат последние фразы рояля и струнных. Нельзя словами передать все очарование, всю грацию и поэтичность этих заключительных тактов квинтета!

Говоря о квинтете Шостаковича, невольно упоминаешь имена Баха и Бетховена. Это не случайно. Речь идет не о досужих сравнениях. Речь идет о стиле. То, что в этом плане знаменует собой квинтет Шостаковича, — не реставрация, не подражание, даже не возрождение классических музыкальных форм. Мы бы назвали это — продолжением классики. Шостакович написал фугу по правилам баховской полифонии. Но не эти правила, не техника контрапункта сами по себе интересуют Шостаковича. В его квинтете — не только в фуге, но и в лирических частях и в скерцо — мы ощущаем дыхание живого классического стиля. Шостакович пытается перекинуть мост от нашей современности непосредственно к эпохе великих классиков XVIII — начала XIX столетия. Каковы побудительные причины и стимулы этого поворота к классике? Мы их видим в одном — в желании создать и создать большое советское подлинно классическое музыкальное искусство. В этом нет решительно никакого противоречия. Ибо советскую классику нельзя создать без критического овладения классическим наследием. Сила азбучная истина известна у нас каждому. Но если это так, то будем последовательно и смело взглянем правде в глаза. А правда эта такова, что, осваивая классиков, наши музыканты практически осваивают главным

образом (если даже не исключительно) лишь музыку композиторов второй половины XIX века. Лист, Вагнер и их последователи находятся куда в большем фаворе у наших музыкантов, чем Бах, Моцарт или Бетховен. Это ведь несомненно и можно проследить по партитурам наших мастеров. Оперные образцы второй половины XIX века — опять-таки если говорить о творческой практике — наши композиторы предпочитают монументальной героической опере Глинки.

Это относится не только к композиторам. У нас существуют прекрасные пианисты — исполнители Шопена, Листа, Скрябина и как мало — их считанные единицы — пианистов, играющих Моцарта, Баха и даже Бетховена. А дирижеры, умеющих и любящих играть этих классиков, — и того меньше. На конкурсе дирижеров в этом мы убедились воочию. Не пора ли пересмотреть и резко изменить это одностороннее, ограниченное усвоение классического наследия? Не пора ли всерьез взяться и за собственно-классику? В самом деле. Мы много спорим о музыкальном реализме, но почему мы видим его только в музыке постбетховенового периода — давайте, обратимся к первоисточнику, к основоположникам музыкального реализма — к Баху, Моцарту, Бетховену, в русской музыке — к Глинке.

Мы ждем и требуем от наших композиторов воплощения в музыке героической темы современности. Но разве героические образы Бетховена не ближе нам, не сильнее, не героичнее, чем, скажем, листовский Прометей или герои Вагнера.

Советское творчество пронизано оптимизмом и глубокой верой в жизнь, но где в музыкальном искусстве прошлого мы найдем столь яркий, лучезарный оптимизм, такую веру в человека, в победу добра, как у Моцарта, у Баха, у Бетховена?

Мы трактуем вопросы о народности искусства, — но кто создал более волнующую, более глубокую по идее вещь, чем «Ода к радости» Бетховена? Более могучий гимн, чем «Славься» Глинки? Более правдивую народную сцену, чем его же «Камаринская»?

Нам скажут, — все это хорошо известно, об этом тысячу раз говорено. Да, это верно — говорено об этом достаточно. Но практически, творчески настоящий поворот к классике сделан по-настоящему ныне впервые. Вот в чем мы прежде всего видим большое принципиальное значение квинтета Шостаковича.

Чайковский когда-то в связи с «Кармен» Бизе, оперой, которую он считал шедевром и в которой видел отражение музыкальных стремлений целой эпохи, — писал о современном ему искусстве: «Мне кажется, что переживаемая нами эпоха отличается от предыдущей той характерной чертой, что композиторы гонятся за хорошенькими и пикантными эффектами». Переход к хорошенькому (le joli), вкусному от великого, сильного и прекрасного Чайковский находил даже у Вагнера и Листа. Эти слова, совершенно поразительные в особенности в устах Чайковского, по существу являются признанием того, что в общественных условиях второй половины XIX века были утеряны и оставлены, как чуждые и ненужные, — принципы и идеи большого монументального классического музыкального искусства. Именно поэтому и называл Чайковский Танеева Дон Кихотом.

Но эти идеи и принципы близки, понятны и родственны расцветающей музыкальной культуре социализма. Они возрождаются ныне у нас не только в нашей музыке, но и в нашей архитектуре, живописи, во всем нашем искусстве. Таким образом, квинтет Шостаковича представляется нам явлением не случайным, а весьма симптоматичным и отрадным.

Надо при этом иметь в виду, что поворот к классике для Шостаковича и именно для Шостаковича таил серьезные опасности и трудности. Дело в том, что ведь и «современничество» в музыке, обидявшее в себе экспрессионизм, конструктивизм и прочие «измы», увлечению которыми отдал обильную дань Шостакович, — тоже в свое время декларировало «возрождение классики», баховской полифонии, линейного контрапункта и т. д. Хиндемит, Стравинский и многие другие одно время «ударились в старину». Однако это было всегда лишь эстетским изыском, чисто внешним и формалистическим восприятием классики, не затрагивающим самого существа, т. е. идейного содержания этого искусства.

Квинтет Шостаковича ничего общего не имеет с тем старым, современническим подходом к наследию. Во-первых, потому, что Шостакович сейчас начал решать свою задачу прежде всего именно со стороны содержания, а не формы, и, во-вторых, потому, что содержание это, идеи и тематику для своего квинтета он не копировал, не повторял, а почерпнул из нашей современности.

Его квинтет — глубоко советское, наше произведение, правдивое и полное жизни; это биение пульса жизни ощущаешь и в скерцо, и в лирическом интермеццо, и в финале, и в фуге. И только прелюдия кажется какой-то чуть нарочитой, стилизованной «под Баха». Достаточно вспомнить любое из прежних сочинений Шостаковича, хотя бы, скажем, его фортепианный концерт, сопоставить его с квинтетом, чтобы понять, какая пропасть по существу лежит между «старым» Шостаковичем и Шостаковичем сегодняшним.

Существует мнение, что квинтет Шостаковича — все-таки произведение мало оптимистичное. Это далеко не так. Оптимизм не определяется путем подсчитывания «веселых» мелодий и мажорных трезвучий в конце произведения. В квинтете Шостаковича как будто обрел внутреннюю свободу, почти вовсе исчезли напряженность и судорожная нервозность, какие нередко ощущались в прежних произведениях Шостаковича. Дыхание его музыки, ее ритмическая пульсация в квинтете стали легкими, спокойными, полными. В этом чувствуешь иное, новое, более здоровое, радостное и глубокое восприятие жизни. И оно-то отличает квинтет Шостаковича от всех других его произведений, даже и от 5-й симфонии.

Об этом следует сказать несколько слов особо. 5-я симфония Шостаковича — произведение огромнейшее по своим художественным масштабам и идейному содержанию — одновременно завершает целый период развития симфонического творчества и вместе с тем открывает новый этап советского симфонизма. Если верно, что всякая большая настоящая симфония всегда пытается дать ответы на основные вопросы жизни, можно сказать, что 5-я симфония Шостаковича — это последняя симфония старого мира (или вернее о старом мире) и первая симфония нового мира. В ней новое идет от нового сознания, нового мироощущения советского художника. Вместе с тем в ней сильна еще та старая традиция, традиция, которая была сформулирована некогда Бетховеном для своего творчества — «из страдания — радость» и которая в дальнейшем постепенно заменилась формулой «радости страдания». М. Горький, отмечая эту любовь, это смакование страданием, как одну из характерных черт до-революционного искусства, требовал и настаивал, чтобы новый советский человек научился презирать, ненавидеть страдание. В 5-й симфонии Шостаковича в сильнейшей мере еще присутствует конвульсия страдания, пароксизм боли и трагической страсти. В квинтете этого уже нет совершенно.

Но что в квинтете «заменяет» эту, одну из главных тем 5-й симфонии? Тут мы должны сказать, что, отказавшись от этой темы 5-й симфонии, Шостакович, нам кажется, ни в 6-й симфонии, ни в квинтете пока не нашел для себя новой темы, столь же для него большой и глубокой. Такой новой большой темой может и должна стать тема героическая. Не тема трагического страдания, а тема борьбы и радости победы. Ее — этой темы, — однако, нет в квинтете. Композитор как бы обходит ее. Но, скажут нам, ведь квинтет — это камерная, малая форма, в нее не может уместиться столь грандиозная тема. Это верно, но только отчасти. Ибо не всегда камерная форма означает сужение тематики.

Если вспоминать образцы классического искусства, то, скажем, «Крейцерова соната» или «Апассионата» Бетховена и многие другие его вещи — произведения камерные, но на много ли они отличны по внутреннему содержанию, тематике, по глубине мысли и огненной силе чувств от бетховенских симфоний? В квинтете Шостаковича, при всех замечательных качествах его музыки, содержание взято нарочито суженным. В нем есть яркие, сильные контрасты, смена настроений и лирических состояний, но нет драматических коллизий, нет борьбы.

Это, собственно говоря, даже не упрек. В конце концов творение художника нужно судить по тому, что в нем есть, а не по тому, чего в нем нет. Это скорее констатация того факта, что Шостакович после 5-й симфонии за последние три года не создал произведения, которое запечатлело бы героический образ нашей действительности и которое могло тем самым явиться ответом Шостаковича на его собственную 5-ю симфонию (6-я симфония таким ответом отнюдь не является).

И потому, с искренним восторгом слушая чудесный квинтет Шостаковича, мы вместе с тем говорим: мы ждем от Шостаковича произведения, в котором не на суженной основе, а во всю ширь, во всю мощь было бы раскрыто величие нового мира, произведения, которое стало бы нашей, советской социалистической «Одой к радости», наподобие той, которую для своего времени написал бессмертный Бетховен.

Маризтта ШАГИНЯН

Квинтет Д. Шостаковича

Вечером 23 ноября в Малом зале Консерватории состоялся один из концертов декады советской музыки. На нем были впервые исполнены три новых квартета — В. Ширинского, Шебакина и Масковского и квинтет Шостаковича; то-есть четыре серьезных произведения, в труднейшей и глубокой камерной форме, четырех самых разнообразных советских композиторов.

В. Ширинский принес в свое композиционное творчество глубокое знание камерного ансамбля и души струнного инструмента; технологически вещь его дала слушателям возможность лишний раз убедиться, как много может указать выразительного в своем инструменте так называемый «исполнитель», когда он начинает компонировать для инструмента, на котором играет, и для ансамбля, в котором играет.

Шебакин — творец изысканный и несколько старомодный, в благородном смысле этого слова, — воскресил перед слушателями то особенное чувство художественной традиции, когда традиция понимается и воспроизводится в положительном смысле, когда она вызывает к обереганию ее, к охранению ее, — нечто, подобное культу традиции в замечательных гагнеровских «Мейстерзингерах», в той сцене, где старые мастера учат молодых читать и понимать художественный консерватизм старших.

Масковский — один из культурнейших музыкантов старшего поколения. Начиная от серьезного и вдумчивого, и москвичи помнят его не только как композитора, но и как глубокого критика и аналитика, в свое время блестяще защитившего, напри-

мер, своеобразное творчество Н. К. Метнера от упреков в одиозном холоде и бездушии. Шестой квартет, показанный им на концерте, отмечен лучшей стороной его дарования — неизменным присутствием музыкальной мысли и глубиной музыкальной культуры.

Представим теперь на минуту, что эти три произведения ограничили бы концерт. Вышел бы бы слушатель с концерта все то, на что я указываю выше, то-есть воспринял ли бы он каждого из упомянутых композиторов в его основном, положительном значении для развития советской музыки, понял ли бы он во всей полноте его место в историческом процессе? Я уверена, что нет. Слушатель похлопал бы, ему кое-что понравилось бы, кое-что нет, но по инерции нашей критической памяти, обычно подхватывающей и хронической штампы, он бы к Ширинскому отнесся не вполне серьезно («он, ведь, между прочим пишет»), Шебакина воспринял только через его любовь к Танееву («эпигон»), Масковского награждал бы по его адресу эпитетом («суховат, как всегда»). — и все это было бы поверхностно верно и совершенно неверно по существу.

Но вслед за тремя первыми номерами слушатель был показан квинтет Шостаковича, произведение гениальное в полном смысле слова, то-есть достигшее той обобщающей художественной силы, когда падающая эпоха получает свое полное выражение; когда вещь, — как чаша, наливаемая до краев, — демонстрирует свою прозрачность, слышимость, цельность — исторические усилия множества людских энергий, говорит за всех. И вместо того, чтобы раздвигать, умирять, уничтожить своей гениальностью все предыдущее, вместо одиночества большой горы, «Зверь-ста» музыки, — высокое совершенство

квинтета Шостаковича, его неоспоримое превосходство раздвинуло место в суждении слушателя и для трех первых услышанных им раньше вещей, помогло слушателю понять положительный смысл и этих вещей, их неоспоримое место в историческом процессе.

Почему это так случилось? Как это могло случиться? Это случилось и это могло случиться, потому что гениальное произведение искусства всегда было и будет максимально человеком, а все человеческое совершается в истории, в совокупности больших работ, на людях, с людьми, — и в самом себе отдала должное усилиям своего времени, честному труду своих современников. Великое произведение дает стиль эпохи, то-есть выражает в единстве множественный процесс, и поэтому в свете его ясное и видное становится и работа меньших и даже малых современников, в свете его, как в очерке стройного здания, — каждый камень, каждый строительный элемент занимает свое место, открывает свой положительный, исторический смысл.

Когда превосходный квартет имени Бетховена — Пыганов, Борисовский и двое Ширинских — с особенной торжественностью подымают смычки; когда Шостакович — совсем еще молодой человек, бледный, небольшого роста, с лицом, в котором сохранилось что-то детское, ослепительность стилистики музыки, хрупкость и чувствительность типа Моцарта и Шопена, — когда он положил руки на клавиши, и в полнейшей, абсолютной тишине расслышались первые, по-баховски четкие звуки прелюдии, — весь зал как бы наклонился вперед, чтоб слушать, впитывать, пить, получать, ничего, ни атома не упустить, не проронить, словно земля под благодатным дождем. Много я слышала и видела хорошего на своем веку, но

трудно мне сейчас вспомнить, с чем сравнить пережитое в этот вечер. Сперва это было, как в кессоне, — давление очень большой, абсолютной красоты и правды искусства; потом — свое, личное, славенное стало выпрямляться, вставать, как налившийся колос. Чувство огромного наслаждения и благодарности было на всех лицах. Пожилой человек не замечал, как по щеке его текла слеза. О чем,нал чем? Человеческие силы словно находили себя в этом большом потоке, каждый думал «вот оно, недаром мы потрудились на своем веку», или: «вот так, вот так трудиться, к этому идти, этого искать»; энергия отвечала на ее эпохальное выражение, современник был благодарен полному, совершенному голосу современности, и каждый испытывал то бескорыстное, светлое счастье, которое называется «общим», общественным... Знал ли бледный, милый юноша, чье дарование магически воплотило кусок истории, об этом большом действии своего квинтета? Знал ли Моцарт, когда садился за рояль, какими глыбами ворожат его крылатые, легкие пальцы?

Но мы знаем, и нам надо говорить об этом. Подлинное произведение искусства, воплотив, сразу открывает то, что мы именуем «историей искусства», то-есть положительные усилия многих и многих современников. Оно встает перед человечеством своей вообразностью общих усилий и сразу выводит его на большую дорогу творчества.

И спасибо, спасибо ему за то, что оно есть, что оно бесспорно, за то, что оно своей красотой и силой подтверждает правду каждого честного, серьезного, пусть и маленького, но творца на земле, что оно, гениальное достижение одного человека, говорит о существовании большого целого — о советской музыке.

Мариэтта ШАГИНЯ

Квинтет Д. Шостаковича

Вечером 23 ноября в Малом зале Консерватории состоялся один из концертов декады советской музыки. На нем были впервые исполнены три новых квартета — В. Ширинского, Шебалина и Мясковского и квинтет Шостаковича; то есть четыре серьезных произведения, в труднейшей и глубокой камерной форме, четырех самых разнообразных советских композиторов.

В. Ширинский принес в свое композиционное творчество глубокое знание камерного ансамбля и души струнного инструмента; технологически вещь его дала слушателям возможность лишний раз убедиться, как много может указать выразительного в своем инструменте так называемый «исполнитель», когда он начинает компонировать для инструмента, на котором играет, и для ансамбля, в котором играет.

Шебалин — творец изящный и несколько старомодный, в благородном смысле этого слова, — воскресил перед слушателями то особенное чувство художественной традиции, когда традиция понимается и воспроизводится в положительном смысле, когда она вызывает к обереганию ее, к охранению ее, — нечто, подобное культу традиции в замечательных рагнеровских «Мейстерзингерах», в той степени, где старые мастера учат молодых чтить и понимать художественный консерватизм старших.

Мясковский — один из культурнейших музыкантов старшего поколения. Начиная он серьезно и вдумчиво, и москвичи помнят его не только как композитора, но и как глубокого критика и аналитика, в свое время блестяще защитившего, напри-

мер, своеобразное творчество Н. К. Метнера от упреков в олимпийском холоде и бездушии. Шестой квартет, показанный им на концерте, отмечен лучшей стороной его дарования — неизменным присутствием музыкальной мысли и глубокой музыкальной культуры.

Представим теперь на минуту, что эти три произведения ограничили бы концерт. Вынес ли бы слушатель с концерта все то, на что я указываю выше, то есть воспринял ли бы он каждого из упомянутых композиторов в его основном, положительно значении для развития советской музыки, понял ли бы он во всей полноте его место в историческом процессе? Я уверена, что нет. Слушатель похлопал бы, ему кое-что понравилось бы, кое-что нет, но по инерции нашей критической памяти, обычно подхватывающей и хранящей штампы, он бы к Ширинскому отнесся не вполне серьезно («он, ведь, между прочим пишет»), Шебалина воспринял только через его любовь к Танееву («эпигон»), Мясковского наградил холячим по его адресу эпитетом («суховат, как всегда»), — и все это было бы поверхностно верно и совершенно неверно по существу.

Но вслед за тремя первыми номерами слушателю был показан квинтет Шостаковича, произведение гениальное в полном смысле слова, то есть достигшее той обобщающей художественной силы, когда целая эпоха получает свое полное выражение; когда вещь, — как чаша, налитая до краев, — демонстрирует свою воистину, с лихвой, цельностью — исторические усилия множества людских энергий, говорит за всех. И вместо того, чтобы раздавить, умалить, уничтожить своей гениальностью все предыдущее, вместо одиночества большой горы, «Эвереста» музыки, — высокое совершенство

квинтета Шостаковича, его неоспоримое превосходство раздвинуло место в суждении слушателя и для трех первых услышанных им раньше вещей, помогло слушателю понять положительный смысл и этих вещей, их неоспоримое место в историческом процессе.

Почему это так случилось? Как это могло случиться? Это случилось и это могло случиться, потому что гениальное произведение искусства всегда было и будет максимально человечески, а все человеческое совершается в истории, в совокупности больших работ, на людях, с людьми, — и в самом себе отдаст должное усилиям своего времени, честному труду своих современников. Великое произведение дает стиль эпохе, то есть выражает в единстве множественный процесс, и поэтому в свете его яснее и виднее становится и работа меньших и даже малых современников, в свете его, как в очерке стройного здания, — каждый камень, каждый строительный элемент занимает свое место, открывает свой положительный, исторический смысл.

Когда превосходный квартет имени Бетховена — Пыганов, Борисовский и двое Ширинских — с особенной торжественностью подняли смычки; когда Шостакович, — совсем еще молодой человек, бледный, небольшого роста, с лицом, в котором сохранилось что-то детское, одержимость стихией музыки, хрупкость и чувствительность типа Моцарта и Шопена, — когда он положил руки на клавиши, и в полнейшей, абсолютной тишине рассыпались первые, по-баховски четкие звуки прелюдии, — весь зал как бы наклонился вперед, чтоб слушать, впитывать, пить, получать, ничего, ни атома не упустить, не проронить, словно земля пол благодатным дождем. Много я слышала и видела хорошего на своем веку, но

трудно мне сейчас вспомнить, с чем сравнить пережитое в этот вечер. Сперва это было, как в кессоне, — давление очень большой, абсолютной красоты и правды искусства; потом — свое, личное, сдвоенное стало выпрямляться, вставать, как налившийся колос. Чувство огромного наслаждения и благодарности было на всех лицах. Пожилой человек не замечал, как по щеке его текла слеза. О чем, пал чем? Человеческие силы словно находили себя в этом большом потоке, каждый думал «вот оно, недаром мы потрудились на своем веку», или: «вот так, вот так трудиться, к этому идти, этого искать»; энергия отвечала на ее эпохальное выражение, современник был благодарен полному, совершенному голосу современности, и каждый испытывал то бескорыстное, светлое счастье, которое называется «общим», общественным... Знал ли бледный, милый юноша, чье дарование магически воплотило кусок истории, об этом большом действии своего квинтета? Знал ли Моцарт, когда садился за рояль, какими глыбами ворожат его крылатые, легкие пальцы?

Но мы знаем, и нам надо говорить об этом. Подлинное произведение искусства, воплотясь, сразу открывает то, что мы именуем «историей искусства», то есть положительные усилия многих и многих современников. Оно встает перед человечеством своей воистину общими усилиями и сразу выводит его на большую дорогу творчества.

И спасибо, спасибо ему за то, что оно есть, что оно бесспорно, за то, что оно своей красотой и силой подтверждает правду каждого честного, серьезного, пусть и маленького, но творца на земле, что оно, гениальное достижение одного человека, говорит о существовании большого целого — о советской музыке.