

Вырезка из журнала

СОВЕТСКАЯ КНИГА

№ 4

1952

ИСКУССТВО

А. А. АЛЬШВАНГ. ОПЫТ АНАЛИЗА ТВОРЧЕСТВА П. И. ЧАЙКОВСКОГО
(1864—1878). М.-Л. Музгиз. 1951. 256 стр. Тираж 5 000. Цена 14 руб.

Труд А. А. Альшванга, ныне выпущенный Музыкальным издательством, был принят в непосредственной связи с празднованием столетия со дня рождения великого композитора в 1940 году. В качестве монументального приложения к предположенному тогда изданию обстоятельной биографии Чайковского этот труд должен был включить развернутые характеристики всех или почти всех его музыкальных произведений.

Происхождение рецензируемого исследования объясняет некоторые его особенности и прежде всего принципы построения. Творчество Чайковского автор рассматривает по жанрам и опусам. Анализ и тематическому разбору отдельных произведений предпосланы справочные сведения — тексты романсов, авторские программы, сведения о творческой истории данного произведения и т. п. Такое построение сближает книгу с типом музыкального путеводителя, облегчая читателю разыскание характеристики того или иного сочинения, но зато расчлняя работу на отдельные, хотя и весьма квалифицированные, пояснения-аннотации.

В существующих путеводителях по симфонической музыке Чайковского тексту аннотаций предшествуют очерки творческого пути композитора, нередко обширные. А. А. Альшванг не использовал этой возможности. Вступления и заключения к отдельным главам (например, чрезвычайно важное по теме вступление к главе «Оперы») носят не совсем обычный, как бы эскизный характер. Обобщения крайне лаконичны и порою разбросаны в тексте «на ходу». Ограничивая себя строго необходимым, автор словно предоставляет читателю самому развивать намеченные им мысли, самому делать выводы из предложенных в тексте наблюдений. Несмотря на это, реальное содержание книги далеко раздвигает тесные рамки комментированного каталога. Сквозь характеристики и разборы отдельных произведений про-

ходит генеральная тема исследования — тема идейно-творческого метода Чайковского. Из отдельных наблюдений складывается определенный и цельный образ.

Первая глава посвящена песням и романсам Чайковского 1869—1875 годов.

Необходимо напомнить, что, за исключением статей А. А. Альшванга, в значительной мере использованных в рецензируемой работе, и книги Е. М. Орловой¹, наша литература все еще не знает исследований о романсовой лирике Чайковского. Недостаточно разработан самый метод анализа, что связано с общим неудовлетворительным состоянием учения о мелодике. Быть может, поэтому в первой главе чаще, чем в других, встречаются анализы-перечни, анализы-описи формальных признаков (см. стр. 19—20, 23—25, 44—45, 46—47 и др.). Тем не менее, даже не отвечая на многие вопросы, в частности на вопросы, связанные с проблемами мелодики, глава весьма богата содержанием. Анализируя малую вокальную форму, исследователь раскрывает в ней элементы симфонического стиля Чайковского, обнаруживает действенные контрасты, интенсивное развитие, исключительное, ни с чем не сравнимое многообразие художественно-осмысленных, выразительных приемов. В направленности анализа сказывается преимущественный интерес автора к тонкому строению музыкальной формы и, в тесной связи с этим, к ладо-тональной структуре романсов. В книге А. А. Альшванга наряду с отдельными приемами интонационного анализа, восходящими к школе Б. В. Асафьева, находят развитие некоторые наиболее жизненные стороны музыкально-теоретического наследия Б. Л. Яворского. В то же время автор свободен от недооценки основ классической гармонии. Отклонения

¹ Е. М. Орлова. Романсы П. И. Чайковского. М.-Л. 1948.

от нее рассматриваются в его работе как частный случай, как выразительный прием, обогащающий гармоническое мышление Чайковского, но отнюдь не разрушающий неизбежную тональную базу этого мышления.

Из наблюдений автора над мелодикой Чайковского выделим определение, данное им в связи с разбором романса «Не верь, мой друг»: «Вообще композитор достигал изумительной выразительности мотива в тесных рамках малой терции (как в данном случае), большой терции, кварты и квинты» (стр. 16). Эта проникновенная выразительность в рамках весьма узкого диапазона наглядно раскрывает глубокую, почвенную связь мелоса Чайковского с мелосом русской крестьянской песни. Отметим, что поставленный автором во введении вопрос о социальных истоках мелодики Чайковского, о сочетании в его творчестве интонаций русской крестьянской песни и городского романса в рассматриваемой книге скорее проиллюстрирован, чем разрешен. Не раскрыт пока самый метод синтеза, не раскрыты и его общественные и музыкально-эстетические предпосылки. Во второй части работы, надо полагать, эта проблема будет рассмотрена на более обширном материале.

В рамках рецензии нет возможности охарактеризовать все темы, освещенные или затронутые в первой главе. Укажем лишь на самое существенное. Так, принципиальный характер носит указание на органическое сочетание в творчестве Чайковского сложной гармонии и богатой фактуры с простотой, естественностью и легкой запоминаемостью мелоса (см. стр. 16). Тщательно продуманы связи романсов с другими жанрами творчества. Анализ и меткие сопоставления подтверждают мысль автора, что именно романсы являются источниками и хранителями «интонационного фонда» музыки Чайковского, что, с другой стороны, многие из них образуют сами целостные маленькие драмы инструментально-вокального склада. Наряду с характеристиками-справками автор дает в первой главе и глубоко содержательные развернутые анализы таких вокальных поэм молодого Чайковского, как «Забывать так скоро», «Погоди», «Хотел бы в единое слово», «Корольки».

Вторая глава посвящена программным увертюрам и симфоническим фантазиям композитора, начиная с «Грозы» и кончая

«Франческа да Римини». Убедительно, хотя и чрезмерно лаконично, говорит автор о связях сюжетики этих произведений с русской действительностью. Среди тематических разборов и структурных анализов выделяются два эстетических обобщения. «Как характерна для крупных разделов музыки Чайковского трехчастная симметрия, — пишет А. А. Альшванг по поводу рассказа Франчески, — сколько главных и побочных партий, сколько средних разделов своими симметричными расположениями образуют идеально завершенную форму... Эта симметрия одинаково дорога композитору, независимо от того, имеет ли он дело с непрограммным (скажем, в третьем квартете) или с программным (скажем, в фантазии «Буря») заданием. Эта симметрия служит выражением одной из существенных сторон эстетики Чайковского, всегда тяготеющего к преодолению жизненного диссонанса и стремящегося к всесторонней гармонии» (стр. 109—110).

Автор привлекает здесь внимание читателя к тому единству этических и эстетических норм, вне которых непонятен творческий метод создателя 5-й симфонии и «Спящей красавицы». Сознание резкого противоречия между гуманистическим идеалом и действительностью и неутолимая потребность уничтожить это противоречие составляют психологическую основу конфликтно-драматической программности Чайковского, как и его симфонизма в целом.

Социальная природа конфликта, несомненно, угадывалась композитором. В «Грозе», «Ромео» и «Франческе», в ранних операх она нашла широко обобщенное отображение. Вполне обосновано утверждение автора, что звуковыми образами угнетающих сил обычно служат Чайковскому различные виды военных сигналов (см. стр. 110). Не следует, разумеется, давать этому утверждению чрезмерно широкое истолкование и во всякой фанфарной теме, используемой Чайковским, видеть отражение гнета и насилия, однако само по себе наблюдение весьма убедительно. Происхождение этой устойчивой ассоциации восходит, вероятно, к отрезавшему впечатлениям композитора, еще заставшего николаевскую военно-чиновничью империю в ее последние, самые страшные годы. «Он питал глубокое отвращение к царившему тогда духу солдатчины», — вспоминал о Чайковском его школьный

298

приятель Ф. И. Маслов¹. В то же время приведенное наблюдение бросает яркий свет на объективное содержание так называемых «тем рока» во многих произведениях Чайковского.

В следующих главах получают характеристику, к сожалению, не всегда развернутую, 1-й фортепианный концерт и концерт для скрипки с оркестром, симфонии (с 1-й по 4-ю), струнные квартеты, наиболее значительные из фортепианных пьес (от «Воспоминаний о Гапсале» до «Времен года»), наконец, оперы «Опричники», «Кузнец Вакула», «Черевички» и особенно полно «Евгений Онегин». Анализ этих произведений раскрывает новые грани творческого метода композитора. Мысль о демократизации симфонии и оперы путем использования бытовых жанров выдвинута А. А. Альшвангом еще в 1938 году². В рассматриваемой книге она получает дальнейшее развитие прежде всего на материале анализа вальса из четвертой картины «Онегина». Значительное место уделено этой проблеме и в заключении книги. Таким образом, представление о глубоком демократизме музыки Чайковского, раскрываемое обычно средствами интонационного анализа, получает новое существенное подтверждение; реалистический метод великого русского композитора уясняется еще с одной важной стороны, до сих пор, насколько нам известно, затронутой только в книге Б. М. Ярустовского³.

Не все бесспорно в наблюдениях и заключениях автора. Ощутительно дает себя знать прежде всего неполнота в раскрытии связей, соединяющих музыку Чайковского с русской жизнью его времени, с русской демократической культурой, с музыкальным творчеством предшественников и современников композитора. Сжатая характеристика симфонизма М. И. Глинки, данная во введении, и отдельные сопоставления, появляющиеся в ходе изложения, ни в коей мере не заменяют, разумеется, глубокого раскрытия этих связей. Поэтому содержание программно-симфонических произведений Чайковского, точно так же, как 4-й симфонии

и оперы «Евгений Онегин», кажется несколько обедненным. Поэтому недооценена и тема протеста против крепостнического семейного уклада, предельно ярко выраженная хотя бы в образе и судьбе Наташи в «Опричнике».

Недостаточно широко, на наш взгляд, раскрыты черты народности в 1-м фортепианном концерте, во 2-й симфонии. Беглый и в значительной мере формальный характер имеют анализы мелких фортепианных пьес Чайковского. При характеристике оперных произведений автор, к сожалению, ограничивается анализом партитуры, не рассматривая оперу как музыкально-сценическое целое.

Вернемся к одному из важнейших вопросов, поставленных работой о Чайковском, — к вопросу о методе анализа музыкальных произведений. В свое время А. А. Альшванг писал, что «подлинное изучение музыкальных произведений... предполагает не только расчленение на составляющие элементы, но должно найти свое завершение в синтезе. Это значит, что найденные элементы музыки как таковой одновременно рассматриваются в их конкретных связях со всей культурой, с историей, т. е. со всей действительностью. Только таким путем мы можем вскрыть содержание музыкального произведения...» И дальше: «Наше советское музыковедение... ставит перед собой задачу раскрыть путем строго научного анализа идейное содержание музыкальных стилей, понять выразительное значение употребляемых в музыке приемов, истолковать творчество того или иного композитора...»⁴. Вскрытие сюжетности произведения, в том числе и непрограммного, А. А. Альшванг считал обязательным.

Этой принципиальной, правда, несколько схематически изложенной наметке отвечают в общем те задачи, которые пробует решить автор и в «Опыте анализа...» Формально-описательные, регистрирующие моменты, как мы уже отмечали, нередко дают себя знать и здесь. За всем тем в книге преобладает стремление к «синтетическому рассмотрению», иначе говоря, к анализу художественной формы и художественного содержания в их единстве. Автор избегает

¹ Архив Дома-музея П. И. Чайковского в Клину. Гр. ДМ Инд. ДМ 2. Папка № 1, №№ пп. 97.

² См. журнал «Советская музыка». 1938. № 12.

³ Б. М. Ярустовский. Оперная драматургия Чайковского. М.-Л. 1947.

⁴ «Об анализе музыкальных произведений. По поводу книги Л. Мазеля». Журнал «Советская музыка». 1938. № 7.

соблазна прямолинейно-упрощенного понимания этого единства. Сделанные им попытки сюжетного истолкования непрограммных произведений не переходят обычно тонкой грани, отделяющей догадку от субъективного произвола. Не всюду достигнута необходимая конкретность, зато раскрытие образа почти нигде не доведено до мало уместной в отношении музыки Чайковского внешней описательности. За многими наблюдениями автора ощущается «фон» огромного, осознанного запаса сведений и мыслей о Чайковском, о русской классике, о музыке вообще, об искусстве и жизни. Это позволило автору в основном и главным успешно подойти к раскрытию творческого метода и идейного содержания музыки Чайковского.

Когда-то М. А. Балакирев, просмотрев первый в русской литературе опыт анализа произведений Чайковского — книгу К. Н. Чернова о симфониях композитора, — нашел, что достоинство труда сильно пострадало оттого, что он представляет не критику, а панегирик автору. «Опыт анализа...», на наш взгляд, свободен от подобного упрека. Любовь и глубокое уважение к Чайковскому, окрашивающие все изложение в теплые, сердечные тона, не приводят к неразборчивой, а по существу, оскорбительной для памяти композитора нивелировке оценок, при которой стирается грань между великим и малым.

Со времени попытки К. Н. Чернова прошло почти столетие. О творчестве одного из величайших деятелей мирового и русского искусства создана обширная литература. Только за последние 10—15 лет написано, подготовлено к печати и частично из-

дано значительное количество ценных исследований и публикаций. «Опыт анализа творчества П. И. Чайковского» вносит в создательную работу советских музыковедов свой ценный вклад — элементы разработанного метода, тонкие наблюдения над структурой отдельных произведений, устойчивую связь анализа с синтезом.

Рассматриваемая книга обнимает только ранний, в основном «московский» период творчества композитора. На этом материале многие вопросы могут быть только поставлены. Их решение непосредственно связано с анализом более поздних этапов художественной деятельности Чайковского. Читатель ждет от автора скорейшего завершения работы. Тогда станет возможной и всесторонняя ее оценка. Однако уже и теперь образ Чайковского-гуманиста, Чайковского — передового человека своего времени, Чайковского — мудрого художника и вдохновенного мастера вырисовывается на страницах книги. Каждый новый раздел вносит новые краски, новые штрихи в этот на глазах у читателя складывающийся портрет.

В заключение несколько слов об «адресе» книги. Труд А. А. Алышванга обращен в первую очередь к композиторам, исполнителям и музыковедам. Было бы чрезвычайно важно, не поступаясь научностью, но решительно отказавшись от укоренившихся навыков узко-технологической описательности, открыть, наконец, читателю — музыканту и слушателю музыки в равной мере — доступ к идейно-эстетическому анализу творчества Чайковского. Задача эта стоит на очереди.

И. Ф. КУНИН

«ОБРАЗ МОЕГО СОВРЕМЕННОГО». Сборник статей мастеров советской сцены. ВТО. М. «Искусство». 1951. 234 стр. Тираж 10 000. Цена 17 руб.

Настоящий сборник представляет собой первый выпуск большого издания, задуманного Всероссийским театральным обществом. Цель этого издания, как говорится в предисловии, — дать возможность мастерам советского театра «рассказать о своих творческих исканиях, о своей работе над созданием наиболее интересных и примечательных сценических образов, поделиться со зрителями и товарищами по искусству своим

опытом и мыслями о путях развития славной советской актерской школы».

Так же, как ранее вышедший сборник о работе режиссера над советской пьесой¹, рецензируемая книга показывает, как крепнет, углубляется единство теории и практики советского искусства, как его деятели

¹ «Работа режиссера над советской пьесой». М. «Искусство». 1950.