

вывода позволяет сделать творческая встреча украинских, эстонских и московских молодых композиторов. Выводы эти, пожалуй, и не новые, но очень важно, что они получили новое подтверждение на этой встрече, где были показаны работы значительной группы нашей композиторской молодежи.

Во-первых, еще раз убедились мы в том, что много у нас по-настоящему одаренных молодых композиторов. Во-вторых, прослушанные сочинения показали, что большая часть молодых авторов уже на ранних ступенях творческого развития достигает высокого профессионально-технического уровня. В-третьих, я хотел бы подчеркнуть тот оградный факт, что молодые наши композиторы очень различны по своим индивидуальным склонностям и исканиям. Наконец, в-четвертых, программы нашей творческой встречи показали, что молодые композиторы работают в самых различных жанрах.

После этих общих замечаний я позволю себе остановиться на некоторых, с моей точки зрения, важнейших творческих проблемах, рассмотрение которых позволит более конкретно поговорить и о достоинствах, и о недостатках, имеющихся в творчестве нашей композиторской молодежи.

1.

Для молодого композитора особое значение имеет вопрос творческой индивидуальности. Ведь молодые годы — это пора интенсивных поисков «самого себя», пора напряженных исканий, стремления найти и сказать «свое», «новое» слово в музыке. Здесь нетрудно и оступиться, потерять верный ориентир, сбиться с большого пути искусства.

Путаются и других путают те, кто полагает, будто творческая индивидуальность идет от тех или иных формально-композиционных приемов. Неверно это. Совокупность формально-композиционных приемов, по которым мы сразу же узнаем настоящего композитора, это лишь внешняя сторона стиля — внешнее выражение индивидуальности. В глубокой же основе творческой индивидуальности всегда лежит своя жизненная тема, то есть тот круг явлений, идей, сюжетов, очерпнутых в жизни, который разрабатывается композитором с наибольшим интересом и любовью.

Вот здесь-то, в поисках наиболее убедительного, яркого, художественно полноценного выражения своей жизненной темы, и рождаются, вернее, вырабатываются и отшлифовываются свои формально-композиционные приемы, создается свой, индивидуальный творческий стиль. Не следует, конечно, понимать это упрощенно: сперва, мол, надо найти свою жизненную тему, а потом уже можно заняться и поисками формально-композиционных приемов для ее воплощения. Творческий стиль есть единство, однако основой этого единства является не формальный прием, а внутренняя жизненная тема.

Вот почему искания, играющие такую важную роль в творчестве вообще, а в творчестве молодых художников особенно, оказываются совершенно бесплодными, уводящими в сферу чисто формального эксперимента, если ищущий не знает, во имя чего он ищет, ради каких идейно-художественных задач стремится к тому или иному приему.

Может ли молодой композитор отказаться от поисков своей темы, полагаясь на волю случая или ожидая наступления зрелости? Я склонен утверждать, что различие между молодым художником и художником зрелым заключается в том, что молодой художник наметает себе цель и стремится к ней, а зрелый — ее достигает. Если не поставить перед собой серьезной цели в молодые годы, то какие же есть основания думать, что ее удастся достичь в пору зрелости? Тем более, что молодой композитор — понятие довольно относительное. Ведь к моменту окончания консерватории он является музыкантом, прожившим в музыке как минимум 12—15 лет. Если за такой срок молодой композитор еще не нашупал в окружающей его жизни своей темы хотя бы в самых общих, пусть еще в смутных очертаниях, а ограничивается лишь формальными исканиями, — ему нужно серьезно обеспокоиться будущей судьбой своего творчества. Я хотел сосредоточить внимание молодых композиторов именно на таком понимании проблемы творческой индивидуальности, так как считаю эту проблему весьма важной.

Что же можно сказать в свете всех этих замечаний о творчестве молодых авторов, показавших свои сочинения? Конечно, очень трудно говорить о «лице» композитора по одному-двум сочинениям. И все же в творчестве некоторых молодых авторов явственно намечается свое, индивидуальное отношение к жизни, свое творческое лицо.

Вот, например, Р. Шедрина: его фортепианный концерт, балет «Конец-Горбунок» и новая симфония — сочинения, достаточно различные. И все же в них мы без труда улавливаем некий «общий стилистический знаменатель», невзирая на молодость автора, и не завершающую еще кристаллизацию его стиля. Мне представляется, что в основе творчества Шедрина лежит необычайно здоровое и радостное восприятие окружающей его жизни, особенно ее массового, коллективного начала. И сам он как художник — оптимист, задорный и веселый, всегда в гуще этой бьющей ключом жизни, как ее запевала. Естественным поэтому представляется мне то, что при всей индивидуальной характеристике музыкального языка Шедрина мы отчетливо слышим в нем опору на современную советскую народную песенность.

Статья печатается с сокращениями. Полностью она будет опубликована в декабрьском номере журнала «Советская музыка».

Другой пример — Э. Тамберг, у которого известностью пользуются также три сочинения: «Князь Габриель», Концерт для оркестра и Симфонические танцы. Лично мне лучшим, хотя и наименее зрелым кажется первое из этих сочинений. Яркие образы и героическая тема — борьба эстонского народа за свою независимость — вдохновили композитора на создание произведения сильного и мужественного, взволнованного и глубоко человеческого. В последующих сочинениях — Концерте и Симфонических танцах — Тамберг достиг высокого уровня мастерства, великолепно развил свою художественную фантазию, укрепил мелодический дар, но мне кажется, что ему тесно в рамках этих замыслов, лишенных той образной конкретности, той драматической насыщенности, в воплощении которой он так превосходно проявил себя в «Князе Габриеле».

Еще один пример — А. Холминов. Ряд его сочинений для оркестра русских народных инструментов — несомненно, лучшее, что создано советскими композиторами в этой области за последние годы. И в других жанрах Холминов достиг хороших успехов, особенно в области песни. В частности, известная «Песня о Ленине» удалась Холминову потому, что ему органически чужды внешняя поза, помпезность, потому что сердечность, искренность и связанное с этим тяготение к народному складу задушевной песенности являются органическими чертами его творческой натуры.

Первые познакомился я с сочинениями молодых украинских композиторов Л. Грабовского (Симфоническая поэма) и В. Подгорного (Баллада), и мне показалось, что оба автора (как хотелось бы не ошибиться!), особенно первый, также нащупывают свой, индивидуальный взгляд на жизнь. В обоих сочинениях при всем их различии меня порадовало очень серьезное, углубленное отношение авторов к музыке.

Редко кому из молодых композиторов сразу же удается найти свой, соответствующий его идейно-творческим намерениям, индивидуальный стиль выражения. И требовать этого от начинающих авторов, конечно, неразумно. Но можно и даже необходимо требовать последовательности, принципиальности в опоре на тот или иной источник, из которого они исходят в своих исканиях. А такая опора неизбежна и естественна. Без нее в ранние годы не обходились и великие гении музыки.

У многих молодых композиторов мы с удовлетворением услышали стилистическую цельность, единство, вызванные последовательным, принципиальным отношением к источникам, на какие эти авторы опираются, к композиционно-стилистическим приемам, которые они используют. Здесь к названным уже молодым авторам я отнес бы также А. Флярковского, А. Пахмутову, В. Тормиса, Х. Юрисалу.

А вот иногда погрешности стилистического порядка встречались даже в очень хороших произведениях. Таков, например, струнный квартет Р. Бунина. В этом сочинении, обладающем многими бесспорными достоинствами, есть ряд эпизодов, в которых автор дает повод для возникновения уж очень обремененных ассоциаций то с Бетховеном, то с Шостаковичем...

В гораздо большей степени этот же недостаток ощущим в симфонии Л. Колодуба. Мы слышим в этом сочинении и украинскую веснянку, и странный интонационный сплав «Празднеств» Дебюсси с маршем из «Любови к трем апельсинам» Прокофьева, и оригинальные, балакиревского типа темы, и фрагменты, навеянные музыкой Масковского. Но все же при всех недостатках музыка симфонии Колодуба сердечна, есть в ней настоящее внутреннее движение и развитие ее, течет в общем очень естественно. Опираясь на эти ценные качества, Колодуб, думаю, может, мог бы достичь больших художественных результатов, если бы строже относился к своей работе.

Многие молодые композиторы, находясь под влиянием кого-либо из старших мастеров современного искусства, стремятся развивать те или иные стороны, черты или отдельные приемы их творчества. В Подгорный взял, например, у Масковского благородный романтизм широкого дыхания, связанный со значительностью, серьезностью мысли и глубиной чувства, со стремлением к утверждению положительных идеалов в искусстве. В симфонии Колодуба дело обстоит сложнее. В ней влияния Масковского неоднородны и противоречивы. Когда Колодуб ищет от народно-эпических черт 12-й симфонии выплывающего советского симфониста, он обращается к источнику, очень плодотворному. Когда же он погружается в туманные дебри ползучего романтизма, подменяющего живую мелодику, как это было в ряде сочинений Масковского трудной поры его творчества, то здесь уже Колодуб обращается к источнику, который вряд ли может его обогатить. То же самое сказал бы и о А. Варшском — совсем еще молодом студенте Киевской консерватории. В Сюите характерных танцев он опирается на Прокофьева — автора изломанных гротесковых танцев поры «Шута», а не Прокофьева — создателя бесконечно увлекательной благородной танцевальной стилистики «Ромео», «Золушки» и «Сказки о каменном цветке». Зачем же «подбирать» то, что сами Масковский и Прокофьев отбросили как ненужное, бесплодное?

И, наконец, последнее замечание, относящееся к проблеме индивидуальности. Национальная определенность лица художника

Д. КАБАЛЕВСКИЙ

не только не мешает выявлению индивидуальности (как это утверждают приверженцы буржуазного космополитизма в искусстве), но, напротив, всегда предполагает и ярко выраженное национальное начало. Сторонники «авангардистских» течений в музыке, к какой бы национальности они ни принадлежали, благодаря космополитической основе своего творчества до смешного похожи один на другого, хотя всеми силами стараются быть «единственными и неповторимыми». И, напротив, как ярко выражено национальное начало в музыке Р. Шедрина, Э. Тамберга, А. Холминова, Л. Грабовского и других молодых композиторов, в творчестве которых мы находим в большей или меньшей степени выраженные черты индивидуального стиля!

2.

Коснусь теперь проблемы мастерства. Мне думается, что понятие мастерства начинается с умения правильно поставить перед собой определенную идейно-творческую задачу и увидеть свой замысел не как некую абстрактную идею, а как замысел, облеченный в конкретную художественную форму. И если задача поставлена неверно, если в самом замысле есть просчеты, так уж не спасут никакая техника, никакое умение, никакой опыт.

На нашей встрече очень скромно, всего лишь тремя песнями была представлена А. Пахмутова. И тем не менее ее я хочу взять в качестве первого примера. Случай песни А. Пахмутовой, даже если мы не знаем их заглавий и не расслышали ни одного слова текста, мы по самой музыке всегда без труда определим (в общей, конечно, форме) их содержание, тему. А такая конкретность музыкальных образов — проявление не только одаренности автора, но и его мастерства. А вот композитор Р. Бойко заключительную часть хоровой симфонии — крупного, циклического произведения, посвященного такой большой теме, как «1917 год», строит почти как простую куплетную песню, напоминающую революционные песни в их бытовом звучании. Такими средствами можно нарисовать живую картину, но дать обобщение большой темы невозможно.

Во вступлении к опере «Лесная песня» В. Кирейко, пытаюсь разумно опереться на традиции «Поляны пустыни», словно не заметил самого главного, что есть в этой чудесной музыкальной картине Римского-Корсакова: не заметил широкой, необыкновенно красивой мелодии — песни Февронии, свободно льющейся на фоне лесного пейзажа, одухотворяющей его.

Еще один пример, на этот раз опять положительный: Увертюра для джаз-оркестра Х. Юрисалу. Музыка ее может также служить примером большой жанровой точности, точности найденных образов, тем-мелодий, их сопоставления и развития, их оркестрового выражения, формы в целом. Все это удалось автору потому, что он точно поставил перед собой интересную задачу (писать для джаза плохо — очень легко, а писать хорошо — очень трудно) и искал необходимые средства выражения, зная, для чего он их ищет.

Говоря о мастерстве, я не могу не коснуться еще одного очень серьезного и сложного вопроса. Считается, что в искусстве «все дозволено». В каком-то смысле это, пожалуй, и верно. В искусстве дозволено все, что помогает достижению достойных идейно-художественных целей. Но вот тогда-то и выясняется, что формула «в искусстве все дозволено» на практике нуждается и в уточнениях, и в ограничениях.

Недавно в Брюсселе я слушал выступление безымянного французского поэта и драматурга Жана Кокто. Говоря о проблемах современной поэзии и литературы, он остроумно заметил, что там, где нет смержающих запретов, не может быть и настоящей смелости. Мысль эта в основе своей очень разумна. Художник свободен разрешать себе то, что необходимо для осуществления его замыслов, и свободен запрещать себе то, что вводит его в сторону от поставленных идейно-художественных целей. Внутренняя свобода подлинного художника целиком определяется его эстетическим кодексом, который вырабатывается под влиянием общих законов и требований жизни, под влиянием господствующих идей, которыми живет его общество, его народ.

Некоторые же наши даже весьма одаренные молодые композиторы порой путают эту творческую свободу с правом на произвол. Яркий талант А. Волконского нельзя не отметить в исполнившемся втором струнном квартете, особенно в его отличной во многих отношениях первой части. Но вот во второй части — фуге — Волконский, увлекаясь поисками «необычных» средств выражения, порой переходит ту грань, за которой начинается хаос звучаний. Но ведь писать хаотично, неограниченно, нелогично вовсе не так уж «ново» и, главное, вовсе не так уж трудно. Прав же, быть учеником и последователем Хиндемита или Шенберга гораздо легче, нежели учеником и последователем Шопена или Мусоргского!

Иногда бывает и так, что молодой композитор, не овладев еще самыми простыми, естественными, исторически сложившимися к нашему времени законами гармонического и полифонического мышления, уже заранее считает их для себя устаревшими. И вот он начинает стремиться к сложным звуко-сочетаниям, не умея толком соединить два трехзвучия и сочи-

нать простое двухголосие. Так появляются сочинения, в которых за претензией на внешне

3.

Последняя тема, на которой я хотел бы остановиться, — это музыка и современность, связь музыки с жизнью. Проблема современности в музыке — это прежде всего проблема современности самой музыки, то есть таких ее качеств, свойств, которые способны передать дыхание современной жизни. Думаю, что прежде всего это зависит от эмоционального строя музыки, от характера, типа ее развития (в этом проявляется современность мышления) и, что играет здесь особенно большую роль, — от интонационного строя, который обязательно в творчестве чутких к современности композиторов бывает связан с окружающим их, то есть господствующим в данном обществе музыкальным и речевым интонационным строем. Раз и навсегда надо отрешиться от мысли, что современность языка обязательно означает его сложность. Простые, трезвучия и классические ясные тональные построения в музыке Сергея Прокофьева звучат во сто крат современнее, свежее, чем самые «архисовременные» звуковые конструкции современных додекафонистов, а внешне простые песни Дмитрия Шостаковича не менее современны по звучанию, чем сложные построения его симфонических разработок.

Если композитор чутко слышит современность, это скажется в любом его произведении независимо от темы, жанра, формы.

Каждый художник-творец должен глубоко вникнуть в окружающую его жизнь с тем, чтобы понять ее разумом и почувствовать сердцем. Однако этого еще недостаточно. Живописец должен еще увидеть мир, равно как композитор должен его услышать. Художник, не увидевший мир, — это все равно, что слепец, которому никогда не дано запечатлеть на полотне красоту и правду жизни. Точно так же глухому можно уподобить композитора, который сочиняет музыку, не научившись слушать и слышать окружающую его жизнь.

Ведь все, что вокруг нас, — все звучит. Только не надо сводить это к натуралистическим звукам и шумам природы. Для чуткого музыканта звучит даже абсолютная тишина. Она может быть страшной и напряженной — после нее мы ждем бури и грозы; бывает она постычной и нежной, более выразительной, чем высказанные вслух слова признания в любви; а бывает она и печально-сосредоточенной, и торжественной, когда мы минутным молчанием чтим память ушедших. Ну, а что же сказать о солнечном звучании праздничных, демонстрационных с их сложнейшим переплетением песен и возгласов, маршей и веселого смеха, об увлекательнейших играх в пионерских лагерях! Разве они не отражаются в сознании музыканта как звучание, окрашенное в свои эмоциональные тона, насыщенные своими интонациями! Вот если не услышит так композитор окружающую его жизнь, — никогда не зазвучит его музыка жизненно правдиво и современно. И не помогут уж тогда никакие «современные» приемы и средства выражения...

Не могу вновь не вспомнить в связи с этим о втором квартете А. Волконского. Почти вся его первая часть, где в авторе берет верх чуткий к жизни, молодой и талантливый композитор, звучит свежо, увлекательно и современно. Там же, где А. Волконский словно боится, чтобы кто-нибудь не упрекнул его в «отсталости», в недостаточной «новизне», в «несовременности», исчезает в его музыке дыхание жизни и молодость, и становится она не новой и совершенной не современной. Такая музыка преобладает во второй части и в финале. Невозможно узнать в линейных нагромождениях и откровенно фальшивых звучаниях фуги жизненно напряженную динамику наших дней, и тем более не верится, что в бесплотных, мертвенно-статичных речитативах финала запечатлен духовный мир советских людей...

Молодой композитор с самых первых шагов своей творческой жизни, еще в студенческие годы должен воспитывать в себе чувство ответственности за свой труд, воспитывать сознание, что искусство — не баловство, не повод к самовысказыванию и проявлению своей фантазии и выдумки. Ему надо осознать, что каждое его произведение с того момента, как он подписывает под ним свое имя, становится одновременно и частью всего искусства его народа и его времени, искусства, по которому сейчас судят и тем более в будущем будут судить о нашей эпохе, о духовном мире живущих сейчас людей, искусства, призванного нести радость нашему народу — строителю коммунизма, помогать ему во всех его славных делах.

В тезисах доклада Н. С. Хрущева на XXI съезде КПСС партия вновь напоминает нам, что «советская литература и искусство, играющие важную роль в коммунистическом строительстве и воспитании нового человека, в современных условиях должны еще более укрепить свою связь с жизнью народа, полнее отображать борьбу советского народа за построение коммунистического общества».

В решение этой важнейшей задачи существенный вклад должны внести наши молодые композиторы. Как и все деятели советского искусства, они призваны быть активными помощниками партии и государства в деле коммунистического воспитания трудящихся, формировании высоких эстетических вкусов слушательских масс.