

О мастерстве

Д.м. КАБАЛЕВСКИЙ

5

Высокие требования, предъявляемые советским народом к искусству, к музыке, заставляют нас выдвинуть вопросы мастерства как вопросы первоочередной важности, от правильного решения которых во многом зависит дальнейшее успешное развитие нашего искусства.

О необходимости неустанного повышения уровня мастерства нам многократно напоминали и продолжают напоминать прямые указания Центрального Комитета ВКП(б) и критика партийной печати, в частности редакционные статьи «Правды» об операх «От всего сердца» Жуковского и «Богдан Хмельницкий» Данькевича, передовые статьи «Правды» «Выше идейный уровень и художественное мастерство» (7 июля 1951 года), «К новым успехам музыкального искусства» (17 декабря 1951 года), «О требовательности в художественном творчестве» (9 января 1952 года) и «За новый подъем советской музыки» (10 февраля 1952 года).

Со всей прямотой надо признать, что в нашей творческой организации — в Союзе композиторов — вопросам мастерства уделялось совершенно недостаточное внимание. Более того, до последнего времени эти вопросы фактически были сняты с повестки дня под влиянием ложного взгляда, будто сначала нужно закончить борьбу с формализмом, а потом уже заняться проблемами художественного мастерства. В этом сказалось непонимание того, что подлинный реализм немыслим без высокого мастерства, что борьба за реализм является одновременно и борьбой за мастерство.

Неудивительно, что на практике эти ошибки влекли за собой снижение уров-

ня требований к музыкальному творчеству. Отсутствие мастерства порой прощалось композиторам за актуальность тематики или за какие-либо другие положительные тенденции их творчества. Нередко произведения неполноценные, скороспелые, технически слабые выдавались за произведения мастерские. Так, например, трио Б. Мокроусова, в котором совершенно очевидна примитивность мелодического, ладо-гармонического и полифонического мышления автора, содержится немало изъянов формы и фактуры, было оценено в редакционной статье журнала «Советская музыка» (№ 5 за 1949 год) как произведение «большого мастерства». Технически беспомощная кантата начинающего композитора Е. Светланова «Родные поля» была охарактеризована Т. Хренниковым («Советское искусство», декабрь 1949 года) как произведение, в котором «видна рука зрелого мастера». 3-я симфония Е. Тикоцкого — неясная по концепции, рыхлая по форме, содержащая многие недостатки, была названа в редакционной статье журнала «Советская музыка» (№ 1 за 1950 год) симфонией, которая «по замыслу и по музыкальному материалу... могла бы стать классической».

Крайне низкой требовательностью к художественному мастерству в значительной мере объясняется и ложная позиция некритического захваливания, занятая в свое время руководством Союза композиторов в отношении к неудачной, слабой опере Г. Жуковского «От всего сердца». Те же причины помешали своевременно заметить крупные недостатки оперы К. Данькевича «Богдан Хмельницкий».

К сожалению, количество таких примеров можно было бы значительно увеличить.

В последнее время внимание к вопросам мастерства в нашей композиторской и музыковедческой среде несомненно возросло. О мастерстве стали говорить и спорить. Однако разговоры и споры эти все же редки, возникают случайно и притом почти всегда носят отвлеченный, неконкретный и порой субъективный характер.

Происходит это прежде всего оттого, что вопросы мастерства, как, к сожалению, и многие другие вопросы советской музыкальной эстетики, теоретически совершенно не разработаны. Даже само понятие мастерства трактуется весьма неопределенно, и когда затевается спор о мастерстве, его участники порой недостаточно ясно представляют себе, о чем же они, в сущности, спорят. А всякий настоящий серьезный разговор и тем более дискуссия требуют прежде всего точного определения предмета спора, дискуссии. Вот почему, рискуя повторить некоторые известные положения, я считаю необходимым начать с точного определения самого понятия мастерства.

* * *

Среди различных взглядов на композиторское и, шире, на художественное мастерство вообще можно с большой ясностью выделить три отчетливо определившихся взгляда.

Один из них рожден формалистической реакционной эстетикой. Он отождествляет понятия художественного мастерства и формально-технического умения и, по сути дела, исключает из понятия мастерства всю область содержания искусства. В музыкальном творчестве этот взгляд приводит к концентрации внимания композитора только на формально-технической стороне его произведений при полном забвении их идейно-содержательной стороны. В музыкальной критике этот взгляд приводит к кропотливому копанию в тех же формально-технических подробностях сочинений без каких-либо идейно-эстетических выводов и обобщений.

Второй взгляд на мастерство основан на извращении, вульгаризации материалистического понимания произведения искусства как единства формы и содержания.

Сторонники этого взгляда искажают одно из важнейших положений научной эстетики о том, что содержание в искусстве определяет форму. Согласно их «теории», ценность произведения определяется уже ценностью его идейного замысла, направленностью его содержания, которое само собой, чуть ли не автоматически определяет совершенство художественной формы. Эта точка зрения фактически исключает из понятия мастерства всю область художественной формы. В музыкальном творчестве такой взгляд приводит к дилетантизму, по существу, к отрицанию мастерства и, в итоге, к дискредитации самой идеи, самого замысла произведения. Ибо произведение, в котором ценный замысел, прекрасная идея не облечены в совершенную художественную форму, весьма далеко от подлинного искусства. В музыкальной критике этот взгляд на мастерство приводит к бесплодным, общим рассуждениям об идейном замысле произведения, о его программе, об авторских намерениях и минует то, без чего нет и не может быть художественного произведения, — его конкретную художественную форму.

Совершенно очевидно, что оба эти взгляда на мастерство при кажущейся их противоположности приводят к одному и тому же результату — к отрыву формы от содержания. И в том и в другом случае понимание мастерства оказывается односторонним, а потому ложным.

В реалистическом искусстве форма слита с содержанием в неразрывном диалектическом единстве. Разрушение этого единства влечет за собой распад самого искусства. Об этом писал еще Белинский: «Когда форма есть выражение содержания, она связана с ним так тесно, что отделить ее от содержания, значит уничтожить самое содержание; и наоборот: отделить содержание от формы, значит уничтожить форму». Именно к такому уничтожению формы и содержания приводили и приводят в творчестве и в критике изложенные выше два взгляда на мастерство.

Первый из этих взглядов выражает формалистическое направление в искусстве и способствует укреплению ложных, формалистических принципов в художественном творчестве, направленных на полное отрицание в нем идейного содержания.

Второй из этих взглядов, выросший на почве пролеткультовского упрощенчества и вульгаризаторства, характеризовал нигилистическое отношение РАПМ'а к мастерству и приводил к крайнему обеднению формы искусства. Этот взгляд вновь получил распространение в последние годы, когда из требования решительной борьбы с формализмом отдельные композиторы и критики сделали неправильный вывод о недопустимости серьезного разговора о форме, как якобы возвращающего нас на позиции осужденного формализма.

Марксистско-ленинская эстетика, решительно отвергая оба эти взгляда на мастерство, противопоставляет им иной, единственно правильный взгляд, отражающий последовательно материалистическое понимание искусства как единства формы и содержания при главенствующей роли содержания.

Согласно этому взгляду, художественное мастерство есть умение воплотить жизненно правдивый, идейно значительный замысел в совершенной художественной форме. Иначе говоря, мастерство есть мера соответствия художественной формы значительному жизненному содержанию.

Отсюда с полной ясностью вытекает, что понятие мастерства охватывает в равной мере и область формы и область содержания при главенствующем, определяющем значении содержания. Отсюда должно быть ясно, что важнейшей предпосылкой для овладения мастерством являются высокий уровень идейного мировоззрения художника, его способность глубоко и всесторонне изучить и познать жизнь, его умение отразить правду жизни в художественных образах. Отсюда должно быть ясно и то, что формально-техническое умение композитора входит в понятие мастерства, но далеко не исчерпывает его.

Итак, единственно правильным взглядом на мастерство мы должны признать последний из трех изложенных выше взглядов. Понимаемое таким образом мастерство является реалистическим мастерством. Оно служит высоким задачам подлинного искусства и входит неотъемлемой частью в реали-

стический метод творчества. Такое мастерство недостижимо без глубокого и всестороннего знания жизни. Недостижимо оно и без свободного владения всеми выразительными средствами, всем комплексом музыкально-технических знаний и навыков.

* * *

Существует ли, помимо реалистического мастерства, иное — формалистическое мастерство? Являются ли, к примеру, формалисты Стравинский, Шенберг, Хиндемит подлинными мастерами? Не так уж редко приходится слышать мнение, будто композиторы-формалисты бывают мастерами — только мастерами «со своих позиций», мастерами «в своем направлении», что они якобы мастерски воплощают «свои замыслы и идеи».

Такая точка зрения в корне неправильна, ибо она вольно или невольно допускает за формалистическим искусством такое же право на существование, как и за искусством реалистическим, что уже само по себе глубоко ошибочно.

Если истинное художественное мастерство есть мера соответствия совершенной формы жизненно правдивому содержанию, или, говоря словами Чернышевского, «полное согласие идей и формы», то можно ли назвать подлинным мастером художника, отрицающего в искусстве важнейшую его черту — способность правдиво отражать реальный мир? Можно ли назвать подлинным мастером художника, отнимающего у искусства право воплощать большие, прогрессивные идеи и тем самым воздействовать на окружающую действительность? Можно ли, наконец, назвать подлинным мастером художника, отгораживающего свое искусство от народа, порывающего с лучшими традициями великих мастеров прошлого? А ведь формалистическое искусство именно таково: все внимание художников-формалистов сосредоточено на форме ради достижения чисто внешней новизны, «необычности» этой формы.

И здесь происходит, казалось бы, парадоксальное, но тем не менее вполне закономерное явление: форма, поставленная в центр внимания, но лишенная жизненного содержания, оторванная от этого содержания, начинает распадаться; это ведет к потере профессиональной техники

композитора, или, как мы привыкли говорить, «профессионального мастерства».

Об этом в предельной ясностью говорил в своей речи на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) в 1948 году А. А. Жданов. «Если формалистические извращения обедняют музыку,— сказал А. А. Жданов,— то они влекут также за собой опасность утери профессионального мастерства».

Для творчества композиторов-формалистов характерно отрицание одних элементов музыки, в первую очередь мелодики, за счет искусственной гипертрофии других, главным образом гармонии и ритма; форма разорвана, лишена единства, непрерывности развития. Поэтому многие формалистические произведения можно уподобить организмам, пораженным тяжелой болезнью, когда одни органы и функции атрофируются, а другие разрастаются до болезненно преувеличенных размеров. И здесь перед искусством встает опасность полной гибели, ибо, как совершенно справедливо сказал А. А. Жданов, «одностороннее увлечение одним элементом музыки за счет другого приводит к нарушению правильного взаимодействия различных элементов музыки и, конечно, не может быть воспринято нормальным человеческим слухом».

Естественно, что говорить здесь о подлинном художественном мастерстве не приходится. В лучшем случае речь может идти лишь о владении композитором-формалистом той или иной частной областью композиторской техники, да и то, чаще всего, о владении односторонним.

Возьмем, к примеру, Стравинского, композитора, несомненно владеющего техникой оркестрового письма. Некогда ученик Римского-Корсакова, он извратил заветы своего великого учителя, заимствовав и исказив некоторые, преимущественно красочно-изобразительные, приемы оркестровки. Главное же, что составляет душу русского симфонизма, начиная с первых гениальных партитур Глинки,— пение оркестра, его широкое дыхание — осталось за пределами внимания Стравинского. Те приемы, которые в симфонической палитре Римского-Корсакова составляли, в сущности, лишь определенную тембровую деталь, превратились у Стравинского в основу и конечную цель его оркестрового творчества.

Отсутствие пения, широкого дыхания в

оркестре Стравинского связано, конечно, с полной атрофией мелодики в его творчестве. От ранних произведений, в известной мере еще связанных (хотя и формально, односторонне) с некоторыми чертами русской музыки, Стравинский перешел на позиции воинствующего космополитизма и формализма. Предав интересы своей Родины, со звериной враждой относясь к ее великому народу, ее перedomу искусству, ненавидя и боясь всего прогрессивного, Стравинский обрек себя как художника на творческую смерть. В его музыке исчезла даже видимость мастерства. «Неоклассический» примитивизм в сочетании с сухим конструктивистским линейризмом производит в его сочинениях убогое и жалкое впечатление.

А нужна ли какая-либо серьезная техника для линейного письма, подменившего у композиторов-формалистов живую мелодику и полифонию, или для произвольно-какофонического нагромождения звуков, призванного в формалистической музыке заменить естественное ладо-гармоническое мышление? Разумеется, нет. Я готов утверждать, что для написания такого «удивительно простого» романса, как, скажем, «Сомнение» Глинки, или таких «удивительно простых» полифонических сочинений, как «Инвенции» Баха, нужна несоизмеримо большая композиторская техника, чем для «удивительно сложных» линейных построений хиндемитовского толка. Я готов также утверждать, что гармоническая техника в таких «элементарно простых» сочинениях, как прелюдия до минор Шопена или Анданте кантабиле из 1-го квартета Чайковского, неизмеримо выше, сложнее и богаче, чем в «поражающе сложных» по своим гармониям сочинениях Шенберга и его последователей.

В самом деле, какая техника нужна, если «все дозволено», если любое количество любых горизонтальных линий может произвольно соединяться в одно целое без всякой заботы о гармонических результатах такого соединения, если отсутствие тонального единства музыки (атонализм) или механическое соединение разных тоналностей (политонализм) выдается за подлинное гармоническое мастерство?

Чтобы овладеть подобной «техникой», не нужны ни талант, ни ум, ни труд. И

неудивительно, что в США — центре современного воинствующего формализма — родилась пресловутая «шиллингерская система музыкального сочинения», смысл которой с циничной откровенностью раскрывает сам автор¹. «Система моя,— пишет Шиллингер,— дает в руки будущего композитора, пусть даже заведомого тупицы, точный и безотказный математический инструмент, позволяющий овладеть всеми тайнами композиции...»

Не следует думать, что система Шиллингера, этот заумный бред бездарного формалиста, представляет собой изолированный эпизод, нехарактерный для музыки современной Америки. Большая двухтомная книга Шиллингера выдержала три издания; в Нью-Йорке было создано «общество имени Иосифа Шиллингера»; американская печать публиковала списки композиторов, сочиняющих музыку по системе Шиллингера (до 400 имен), и т. д., и т. п.

Так с исчерпывающей ясностью обнажается существо формалистической композиторской техники. Ее механистичность (напомню, помимо теории линейного контрапункта, хотя бы шенберговскую 12-тонную систему) препятствует естественному развитию живой творческой мысли и несовместима с принципами народного и классического музыкального искусства. Именно эта механистичность формалистической техники делает ее совершенно непригодной для решения даже простых творческих задач реалистического искусства.

Таким образом, мы можем утверждать, что не только мастерство формалистической музыки является лжемастерством, суррогатом мастерства, но и даже техника формалистической музыки в своей основе является лжетехникой, суррогатом техники.

Формалистическое искусство в том виде, как оно существует сейчас в капиталистических странах Америки и Европы, весьма далеко, конечно, от простой, «безобидной» игры звуками. Поставленное на службу империализму как важнейшее его идеологическое оружие, оно исполняет значительную роль, являясь одним из атрибутов всей реакционной политики

воинствующего империализма. На словах проповедуя «независимость» искусства от политики, от идей, художники-формалисты на практике превращают свое искусство в средство пропаганды враждебных народу идей. Какие это идеи, мы хорошо знаем. Это реакционный космополитизм; это сознательное стремление отвлечь внимание масс от жгучих общественно-политических вопросов современности; это проповедь мистики, порнографии, членовенавистничества.

Таким образом, идеи, питающие современный буржуазный формализм, это ложные, реакционные идеи, искажающие реальный мир и реальные отношения людей, идеи, «отжившие свой век и служащие интересам отживающих сил общества. Их значение состоит в том, что они тормозят развитие общества, его продвижение вперед»². А ложная, реакционная идея не может вызвать к жизни полноценного художественного произведения. «В правде сила таланта,— писал Чернышевский,— ошибочное направление губит самый сильный талант. Ложные по основной мысли произведения бывают слабы даже и в чисто художественном отношении».

* * *

Советскими композиторами создано немало произведений, стоящих на высоком уровне подлинного реалистического мастерства или приближающихся к этому уровню. Такие произведения есть в различных жанрах.

Среди полноценных, мастерски написанных произведений есть симфонии и концерты, оратории и кантаты, песни и хоры, камерные сочинения, сочинения для духовых оркестров и оркестров народных инструментов. Одни из них рождены жгучими темами нашей советской действительности, другие воспевают славные страницы истории нашего народа. Одни овеяны дыханием героики, другие проникнуты задушевной лирикой. Среди авторов этих произведений есть и русские композиторы и композиторы братских республик, композиторы старшего поколения и композиторы совсем еще юные.

Все эти произведения при различии тем, жанров и степени одаренности их

¹ См. журнал «Советская музыка» № 2 за 1948 год.

² И. В. Сталин. О диалектическом и историческом материализме. Госполитиздат, 1949, стр. 16.

авторов служат непрекаемым свидетельством богатства, разнообразия и талантливости творческих сил советской музыки, неоспоримым доказательством плодотворности пути социалистического реализма, по которому внимательно и заботливо направляют советскую музыку наша партия и лично товарищ Сталин.

Величайшим контрастом реакционно-упадочной формалистической и космополитической музыке буржуазного мира является высокоидейное, прогрессивное музыкальное искусство страны строящегося коммунизма.

Опираясь на народное творчество, осваивая и развивая лучшие традиции мировой, в первую очередь русской, музыкальной классики, советская музыка является самой передовой, глубокой и самобытной музыкой нашей эпохи.

Примерами реалистического мастерства могли бы служить многие произведения советских композиторов в самых различных жанрах — от массовых песен Ал. Александрова, Соловьева-Седого, Захарова, Дунаевского и других до монументальных симфоний и ораторий Мясковского, Глиэра, Шостаковича, Штогаренко, Хачатуряна, Шапорина, Прокофьева и некоторых других мастеров.

Не имея возможности охватить все богатство и разнообразие советской музыки, остановлюсь лишь на нескольких примерах. Оговорю также, что, не давая исчерпывающих, детальных анализов, я ограничусь лишь указанием на некоторые моменты, представляющие мне наиболее существенными.

Одним из ярких образцов мастерства в творчестве наших композиторов до 1948 года является первая часть 7-й симфонии Шостаковича, монументального произведения, рожденного героическими событиями Великой Отечественной войны.

Центральной кульминацией, драматургической вершиной первой части этой симфонии является эпизод, наступающий после того, как «тема нашествия», как ее обычно называют, достигает в своем нарастании наивысшей точки напряжения. На протяжении многих страниц партитуры, в двенадцати различных вариациях разрастается эта страшная своей механической, бездушной силой тема — образ врага, двинувшегося на нашу Родину. Увеличивая в каждой новой вариации силу звучания этой темы, но оставляя

ее внутренне без всяких изменений — бездушной и мертвенной, Шостакович достигает наконец такой невероятной силы напряжения, что кажется, нет возможности остановить надвигающуюся лавину.

Но именно в этот момент Шостакович совершает удивительный поворот в драматургическом развитии музыки, решительно ломающий линию «нашествия». В оркестре появляются характерные интонации боевой советской песни, возникает новый, героический образ — «образ сопротивления», воплощающий неслыханную волю, непреодолимую силу народа в его борьбе с врагом.

Этот перелом Шостакович осуществляет, в сущности, очень простыми средствами музыкальной выразительности. Вот некоторые из них: лишенный внутреннего развития (выдержанный на тоническом органном пункте) ми бемоль мажор сменяется напряженным (доминантово окрашенным) ля мажором, т. е. наиболее отдаленной из всех возможных тональностей; четырех-, восьми- и шестнадцатитактная квадратность сменяется несимметричными и потому, в данном случае, значительно более напряженными $3\frac{1}{2}$ -тактными построениями; механическая повторность замкнутой в себе темы уступает место непрерывному и длительному разворачиванию мелодической линии; в оркестре вступают безмолвствовавшие до того дополнительные трубы и тромбоны. Сравнив эти средства, мы увидим, что качественно они весьма различны: «образ нашествия» создавался средствами внутренне неподвижными, лишенными живого человеческого дыхания; он не развивался, а лишь механически «нагнетался». Напротив, «образ сопротивления» создан средствами волевого и эмоционально насыщенного развития, наполнен живым человеческим дыханием.

Так композитор средствами реалистического мастерства противопоставил и столкнул резко контрастирующие образы бездушной военной машины гитлеровского фашизма и образы советского народа, охваченного глубоким патриотическим порывом в священной борьбе с врагом. Построив этот эпизод таким образом, Шостакович отчетливо выявил и утвердил основную, патриотическую идею симфонии — идею непобедимости советского народа. Нарушив во имя содержания традиционную сонатно-симфоническую

схему, Шостакович нашел новую форму, соответствующую новому содержанию, и воплотил великую правду жизни со смелостью большого новатора, с подлинным реалистическим мастерством.

К сожалению, Шостаковичу не удалось с такой же силой построить и остальные части симфонии. Во второй кульминации первой части — ее драматической репризе — ясно слышатся и отзвуки великих страданий, обрушившихся на наш народ, и ощущение смертельной опасности, нависшей над нашей Родиной, и призыв продолжать борьбу; но все это не получает достаточно убедительного воплощения в дальнейшем развитии музыки симфонии. Образы остальных частей симфонии, несмотря на наличие в них многих музыкальных достоинств, лишены жизненной правдивости и конкретности, которые свойственны образам первой части. Шостакович сумел ярко и правдиво воплотить события, непосредственным свидетелем которых он был сам, но проникнуть своим творческим взглядом в будущее, увидеть грядущее «завтра», как должен видеть его художник, владеющий методом социалистического реализма, ему, к сожалению, не удалось в должной мере.

Следующей значительной ступенью в развитии реалистического мастерства Шостаковича после 7-й симфонии явилась его оратория «Песнь о лесах». С большой жизнеутверждающей силой, в прекрасной художественной форме композитор воспел в музыке оратории нового человека, строителя коммунизма. В этом прежде всего заключено выдающееся значение «Песни о лесах».

Показывая образ нового человека в его постепенном становлении, Шостакович пронизал форму оратории принципом сквозного симфонического развития. Главная тема, светлая, благородная и мужественная, по-своему обобщающая типические черты русской песенности, возникнув в начале первой части, растет и развивается на протяжении всей оратории, сообщая ей большую цельность и непрерывную устремленность к финальной кульминации.

С отличным мастерством решил Шостакович эту сложную композиционную задачу, органически вытекающую из идейного замысла всего сочинения. Нель-

зя не подчеркнуть, что главная тема оратории — образ нового человека — отсутствует лишь в одной части — «Воспоминание о прошлом». Логичность построения «Песни о лесах» бесконечно далека в то же время от сухого конструктивистского расчета: музыка согрета живым чувством, и именно в этом сочетании логичности с эмоциональностью заключена сила ее воздействия на слушателей.

Почти одновременно с 7-й симфонией Шостаковича создавался концерт для голоса с оркестром Глиэра. Совершенно не похожие ни по замыслу, ни по форме, ни по жанру, сочинения эти, однако, связаны друг с другом. Шостакович воспроизвел в 7-й симфонии могучий образ советского народа, отстаивающего свою Родину от нашествия врага. Глиэр в своем концерте воспел духовную чистоту и благородство советского человека, причем воспел их в лирическом преломлении, как поэму нежных и поэтичных чувств русской женщины.

Концерт Глиэра — одно из образцовых по мастерству произведений советской музыки. Голос, поющий без слов, использован Глиэром столь образно, что замысел автора и без слов воспринимается слушателем с полной ясностью: печаль разлуки и радость встречи — так хочется охарактеризовать содержание двух частей этого сочинения, правдиво воплотившего эти простые, но всегда волнующие нас человеческие чувства. В концерте прежде всего пленяет глубокое соответствие поэтичной идеи избранным для ее воплощения средствам выразительности, форме сочинения в целом, отдельным композиционным приемам.

Первая часть концерта — лирический монолог, в котором сонатная схема полностью подчинена принципу мелодического развертывания, свойственному русским протяжным лирическим песням; вторая часть — оживленное рондо, построенное на контрастных сопоставлениях песенных и танцевальных эпизодов с преобладанием, однако, беззаботной танцевальности. В первой части господствует приглушенная звучность — струнная группа засурдинена, валторны играют почти исключительно закрытым звуком, полнотонные оркестровые «тутти» отсутствуют; во второй части снимаются сурдины со струнных, широко развито оркестровое полнотонное звучание, преобладают высокие,

светлые регистры, в партитуру добавлено яркое звучание колокольчиков.

Так же как и во всем своем творчестве, Глиэр развивает в концерте для голоса с оркестром традиции русской музыкальной классики. Это сказывается не только в некоторых стилистических чертах его музыки, связанной с Чайковским, отчасти с Рахманиновым, но и в трактовке колоратуры, которая не играет здесь самодовлеющей виртуозной роли, а подчинена выразительной, чисто русской распевности (за исключением, пожалуй, лишь нескольких чрезмерно «технических» пассажей во второй части).

Образцами высокого художественного мастерства могут служить также лучшие произведения одного из выдающихся советских композиторов — Мясковского. Его творческий путь — путь постепенного высвобождения из пут модернистических влияний «современничества» — вел одновременно к высотам подлинного реалистического мастерства. Его лучшие симфонии и квартеты, являясь произведениями жизненно правдивыми, оказываются в то же время и наибольшими достижениями Мясковского как мастера. Ясность, жизненность их идейно содержательного замысла сочетаются с цельной, органичной художественной формой; воплощенная в них правда жизни определила национальный характер музыки; конкретность образов нашла свое выражение в певучей мелодике, в яркости инструментального колорита.

Можно ли найти лучшее доказательство того, что подлинное мастерство есть мастерство реалистическое, что принципы формалистического творчества не могут вызвать к жизни подлинного мастерства!

В своей последней, 27-й симфонии Мясковский достиг особенно высокого уровня художественного мастерства. Не вдаваясь в подробный разбор этого превосходного сочинения, подчеркну лишь одну (отмеченную уже критикой) его особенность, позволяющую говорить о развитии в нем принципов русского классического симфонизма. Особенность эта заключается в достижении композитором полного единства между русской песенной основой музыки и подлинно симфоническими методами ее развития. Такое единство — одна из характернейших черт реалистического симфонизма русских композиторов-классиков — было утеряно в пору господства

модернизма в нашей музыке и не без труда воскрешается в советской симфонической музыке наших дней.

Одним из выдающихся по художественной силе и мастерству произведений, созданных в годы Великой Отечественной войны, я считаю кантату-симфонию украинского композитора Штогаренко «Моя Украина». Среди многих произведений кантатного жанра, написанных советскими композиторами в те годы, «Моя Украина» выгодно отличается естественностью и напряженностью музыкальной драматургии.

Мастерство Штогаренко сказалось прежде всего в том, что он верно организовал замысел своего произведения и нашел очень точные художественные средства для его воплощения. Каждая из четырех частей кантаты-симфонии — это и самостоятельная, ярко написанная картина и одновременно неотъемлемая часть целого. И этим «Моя Украина» также отличается от многих сочинений подобного типа, где без особого ущерба для целого можно изъять или переменить местами некоторые составляющие его части.

И еще одну особенность «Моей Украины» я хочу подчеркнуть — смелое, гораздо более смелое, чем, к сожалению, у многих других украинских композиторов, обращение к великим традициям русского классического симфонизма. К тому же Штогаренко, обосновав весь музыкальный язык «Моей Украины» на украинской народной песенности, подошел к народной песне не пассивно, а творчески, обогатив ее, наполнив ее дыханием современности. Его кантата-симфония — одно из наиболее удачных советских вокально-симфонических сочинений.

Сложный и противоречивый творческий путь С. Прокофьева дает много ярких примеров, подтверждающих то, что подлинное художественное мастерство рождается в искусстве только на базе реализма.

Можно ли, к примеру, сравнивать формалистическое «мастерство» прокофьевского балета «Стальной скок» с подлинным мастерством таких реалистических его балетов, как «Ромео и Джульетта» или «Золушка»? Можно ли ставить в один ряд по уровню мастерства его формалистические 2-ю или 4-ю симфонии с такими ярко реалистическими произведениями, как «Здравица» или «Александр

Невский»? Конечно, нельзя! Насколько беднее был музыкальный язык Прокофьева, какой схематичной, разорванной была форма его сочинений, когда он находился под влиянием формалистической эстетики. И насколько же богаче и ярче стала его музыкальная палитра, какое высокое мастерство у него появилось, когда он пришел к глубокому осознанию жизненных, реалистических задач нашего искусства!

Во всем предшествующем творчестве Прокофьева не найти такой яркой драматургии, как, скажем, в «Александре Невском». Его музыка приобрела здесь черты почти зримой конкретности — вспомним противостоящие образы восточных псов-рыцарей и образы славных русских воинов. У Прокофьева появились настоящая широта дыхания, масштабность и мощь развития, и — что особенно важно — с новой силой определился здесь национальный, русский характер его музыки. Абстрактное сопоставление оркестровых тембров сменилось образной, выразительной оркестровкой. Появились глубокая человечность (напомню песню девушки на поле брани), живая мелодика.

Те же признаки обогащения, более полного и свободного развития таланта, более высокого уровня мастерства видим мы и в «Здравице», и в «Ромео и Джульетте», и в «Золушке», и в других произведениях Прокофьева, реалистических по своей природе.

Примечательно и то, что в этих произведениях наиболее полно сказались индивидуальные черты прокофьевского таланта, зажатого, обедненного и нивелированного в его произведениях формалистического толка. И как блекнет талант Прокофьева, когда он отходит от реалистических позиций (например, в его опере «Повесть о настоящем человеке» или в недавно показанном виолончельном концерте). В этом отношении творчество Прокофьева убедительно показывает, что только на реалистическом пути художник может полностью раскрыть свой талант и свою индивидуальность, подняться на уровень большого искусства.

В качестве примеров мастерства в советской музыке можно было бы назвать и немало других произведений. Сюда следует отнести высокоталантливые скрипичный и фортепианный концерты и «Поэму

о Сталине» Хачатуряна, превосходные романсы Шапорина, отличные пьесы Будашкина для оркестра народных инструментов (жанр, мало еще освоенный нашими композиторами). Настоящее мастерство присуще лучшим произведениям С. Василенко, 2-й симфонии В. Мурадели, скрипичному концерту Б. Дварина, «Молдавской сюите» Н. Пейко, «Танцевальной сюите» Н. Чемберджи, симфонической поэме «Отшельник» Г. Киладзе и др.

«На подступах» к овладению мастерством находятся и многие представители нашей талантливой молодежи: Кара Караев («Семь красавиц»), Филиппенко (2-й квартет), Цинцадзе (2-й квартет и виолончельные пьесы), Арутюнян («Кантата о Родине») и другие. Однако среди талантливой молодежи слишком скоро порой наступает удовлетворенность первыми же достигнутыми успехами. Возникают серьезные опасения за дальнейший творческий рост молодых композиторов. Это, в частности, относится к Арутюняну, не создавшему после «Кантаты о Родине» ни одного произведения, стоящего на таком же художественном уровне. А ведь и «Кантата о Родине» не является еще совершенным произведением. В ней есть изъяны драматургии, ощущается недостаточное умение создавать кульминации. Ближе подойдя в этом сочинении к настоящему мастерству, Арутюнян не закрепил и не развил в дальнейшем своих первых успехов. Ему, равно как и другим нашим талантливым молодым композиторам, необходимо серьезно поставить перед собой задачу непрерывной учебы, настойчивого труда, неустанного повышения своего мастерства.

Разговор о мастерстве советских композиторов был бы, однако, неполным и даже необъективным, если пройти мимо одной из важнейших областей нашего творчества — области советской песни. Если мы вообще мало затрагиваем вопросы мастерства, то совсем почти не говорим о нем в применении к песенному творчеству (а если и говорим, то главным образом о недостатках). Конечно, спору нет, в этой области есть много недостатков; их надо решительно изживать, подвергая суровой критике. Но в то же время нельзя проходить и мимо того, что в этой области выросло немало настоящих мастеров, чей положительный опыт необ-

ходимо обобщать и развивать, сделав его достоянием всех композиторов. В этом отношении у нас пока еще, в сущности, ничего не предпринято. Теоретических работ, хотя бы статей, по вопросам песенного творчества не существует, и в этой области господствует чистая эмпирика.

К песне, конечно, в полной мере относится все, что было сказано выше о композиторском мастерстве вообще, — прежде всего то, что мерой мастерства является соответствие значительного замысла совершенной художественной форме.

Подходя с этих позиций к тому, что создано нашими композиторами в области песни, мы можем назвать немало произведений, стоящих на уровне высокого реалистического мастерства. К таким произведениям, большим по художественному значению, хотя и малым по форме, можно отнести «Кантату о Сталине» и «Священную войну» Ал. Александрова, «Песню о Сталине» Л. Ревуцкого, «Песню о Родине» И. Дунаевского, «Песню о Сталине» М. Блантера, «Нас воля Сталина вела» В. Мурадели, «Ой, туманы мои, растуманы» и «Куда б ни шел, ни ехал ты» В. Захарова, «Вечер на рейде» В. Соловьева-Седого, «От края и до края» И. Держинского, «Гимн демократической молодежи мира» А. Новикова, «Заветный камень» Б. Мокроусова, «В защиту мира» В. Белого, «Тачанку» К. Листова, «Мир победит войну» Д. Шостаковича и многие другие песни как упомянутых, так и не упомянутых здесь композиторов.

Все эти песни решительно опровергают распространенную когда-то точку зрения, будто история музыки создается только крупными, монументальными произведениями, а песни — это своего рода однодневки, быстро уходящие и не оставляющие следа в истории. Конечно же, это неверно. Торжественная «Песня о Родине» Дунаевского, лирическая песня Соловьева-Седого «Играй, мой баян», лукаво-шуточная песня Захарова «И кто его знает» так же вошли в историю нашей музыки, как и лучшие наши монументальные симфонии и оратории, хоры и камерные сочинения. Перефразируя известные слова великого русского актера Щепкина, можно сказать: не бывает малых жанров, бывают только малые композиторы!

В чем же прежде всего заключается

подлинное мастерство в таких, например, песнях, как песни Ал. Александрова, Ревуцкого и Блантера о величайшем человеке нашей эпохи, вожде советского народа — товарище Сталине? Почему именно эти песни выделились среди многих других песен, посвященных товарищу Сталину? Почему именно эти песни так полюбил наш народ?

Конечно, легче всего было бы объяснить это талантистостью композиторов, однако такой ответ на поставленный вопрос был бы далеко не полным. Мне кажется, что суть здесь прежде всего в том, что Ал. Александров, Ревуцкий и Блантер в отличие от ряда других композиторов не побоялись решить поставленную перед собой задачу в лирическом плане, т. е. через горячее чувство глубокой человечности и любви, определяющее отношение народа к своему вождю. Лирика песен Ал. Александрова, Л. Ревуцкого и М. Блантера — это лирика гражданская, лирика большого внутреннего напряжения, страстности и вместе с тем большой человеческой простоты: так хочет говорить и петь о Сталине каждый человек.

Композиторам удалось здесь найти наиболее верное и точное решение своего замысла, и в этом первая причина их удачи. Вторая причина — в правильном и точном отборе выразительных средств, соответствующих этому замыслу. Чтобы песня стала достоянием всего народа, она должна быть близкой и понятной ему и по языку (говорю сейчас не об отличном поэтическом тексте всех трех песен, а о музыкальном языке). И Ал. Александров, Ревуцкий и Блантер поступили правильно, опередившись на типичнейшие черты народной песенности, русской и украинской. Естественная, напевная, легко запоминающаяся мелодика характерна для всех трех песен. Последовательно достигаемые и закрепляемые мелодические вершины-кульминации придают им большую пластичность, «скульптурную» рельефность. Так была найдена верная художественная форма в этих песнях. Особенно следует подчеркнуть, что все три песни были созданы в те годы, когда народная струя еще далеко не определяла все направление творчества в области песни! При этом авторы всех трех песен смело, творчески подошли к народно-песенному источнику, не подражая существующим народным образцам, а создав

своей творческой волей новые, современные народные песни, избежав двух весьма распространенных тогда ложных тенденций в песенном творчестве — либо пассивного подражания народной песне, в сущности, стилизации под народную песню, либо полного отрыва от народно-песенных традиций. Все эти качества рассмотренных трех песен, к которым следует добавить и их композиционно-техническую безупречность, дают нам полное право называть их произведениями высокого мастерства.

В ином плане, но так же мастерски решил поставленную перед собой задачу В. Мурадели в песне «Нас воля Сталина вела» — одной из лучших песен послевоенного времени. Здесь образ Сталина дан как знамя, с которым советские люди «победу добыли в огне» (слова песни А. Суркова). Так же как и в трех уже рассмотренных песнях, музыка Мурадели очень точно воплощает содержание и характер поэтического текста. В этой песне есть и большая лирическая теплота, но преобладает мужественность, слышна поступь народа-богатыря. Некоторыми своими чертами эта песня родственна замечательной песне Ал. Александрова «Священная война» — лучшей песне эпохи Великой Отечественной войны.

Однако между этими двумя песнями есть и очень существенные различия. Одна написана в самом начале войны, другая — вскоре после ее победного окончания. Ал. Александрову удалось в своей песне в концентрированной, обобщенной форме выразить всю силу напряжения чувств советских людей, идущих на смертный бой с врагом. Мурадели сумел воплотить в своей песне чувства советского народа, с гордостью и достоинством смотрящего на пройденный победный путь.

Все выразительные средства в этих двух песнях глубоко соответствуют их содержанию. Сами по себе «нейтральные», эти средства приобретают большую выразительную силу, как только вступают во взаимодействие, включаются в единый и цельный художественный образ. Трехдольный метр у Ал. Александрова придает песне большое напряжение: словно набегающие волны, идут советские полки на священный бой. У Мурадели, наоборот, размеренный четырехдольный метр создает ощущение

поступи более спокойной и в то же время величественной. Настойчивые фанфарные возгласы — призывы труб звучат в песне Ал. Александрова. Есть такие же возгласы и в песне Мурадели, но они каждый раз переплавляются в песенные интонации, подчеркивающие распевность мелодии. В песне Ал. Александрова преобладает пунктированный энергичный ритм, совершенно отсутствует распевание одного слога на нескольких звуках мелодии. У Мурадели, напротив, ритм плавный, с полным отсутствием острой пунктации, а распевание — одна из характернейших черт мелодии.

Так и в этих песнях Мурадели и Ал. Александров проявили отличное мастерство, воплотив большие и значительные замыслы в соответствующей им художественной форме.

* * *

Реалистическое мастерство начинается с умения композитора глубоко вникнуть в жизнь, изучить и понять ее, с умения правильно сформировать идейный замысел своего произведения, т. е., остановившись на значительной и прогрессивной идее, до конца осознать ее как основу задуманного произведения, найти для нее убедительное образное выражение.

Недостаточное внимание к этому первоначальному этапу творческой работы приводит нередко композиторов к неудаче, несмотря даже на одаренность и владение техникой. Я убежден, например, что именно в этом прежде всего коренится неудача 5-й симфонии А. Артамонова, посвященной строительству Волго-Дона. Симфония была показана в одном из концертов 5-го пленума Правления Союза композиторов. На обсуждении эта симфония была подвергнута справедливой критике и признана неудачной, несмотря на то, что в музыке Артамонова есть отдельные красивые, выразительные эпизоды.

Причина неудачи Артамонова заключается прежде всего в том, что композитор недостаточно изучил жизнь, неглубоко осознал идею, к которой обратился, и потому не сумел правильно «организовать» замысел и форму своего сочинения. В первой части симфонии, согласно программе, автор хотел передать «пафос созидательного труда, ведущего к светлым дням коммунизма»; тема второй части —

«Тихий Дон и глубокое, волнующееся море Донское, созданное руками советских людей»; третья часть — «праздник труда, ликование народа, завершившего великую стройку», и, наконец, четвертая часть — «апофеоз, славящий великие стройки коммунизма».

Не вдаваясь в детальный разбор этой программной основы (хотя сама по себе программа уже определила существенные недостатки драматургии симфонии — например, однородность замысла первой, третьей и четвертой частей привела к перегруженности произведения однотипными кульминациями), подчеркну лишь то, что автор, очевидно, хотел воплотить в своей музыке героический труд советских людей, преобразующих природу на благо народа, показать самое величественное и самое новое, что свершается в нашей жизни — рождение коммунизма. Надо ли говорить, что такая тема требовала от автора не только большого мастерства, но и большого новаторства, смелых поисков такой формы, которая соответствовала бы новому содержанию?

Композитор и поэт (А. Ситковский) — авторы симфонии — узко, ограниченно поняли проблему народности. Из сокровищницы народного творчества они заимствовали старый свадебный обряд, старинные русские народные песни и придали налет архаики всему сочинению — его поэтическому тексту и его музыке. Слияние Волги с Доном, этот замечательный трудовой подвиг советского народа, вдохновленный великим Сталиным, трактуется в симфонии как древний обряд венчания двух рек. Стилизованные в архаичной манере стихи в сочетании с музыкой, также стилизованной под русскую песенную старину, оказываются в остром противоречии с образами нашей реальной действительности, образами советских людей — строителей коммунизма. Музыка Артамонова, так же как и ее стихотворно-поэтическая основа, по своему характеру скорее подошла бы к образам времен легендарного новгородского гусляра Садко, но уж никак не к образам нашей современности. Композитор стремится динамично развивать свою музыку, но это ему не удается в силу повествовательного, почти «былинного» склада его основных мелодий, не располагающих к такому развитию. Поэтому музыка симфонии не только не соответствует

программному замыслу композитора, но и сама по себе лишена цельности, органичности, увлекательности.

Так большая жизненная тема оказалась обедненной, образы живых людей превратились в стилизованные схемы, большие чувства — в условную риторiku, а вся симфония оказалась лишенной самого главного — жизненной правды.

Аналогичные причины, как мне представляется, определили неудачу и другого произведения, показанного на том же пленуме, — речь идет о струнном квартете Г. Попова. Замысел автора раскрыт в эпиграфе к квартету: «За мир, за счастье человека». Обращение Г. Попова к этой важной теме заслуживает столь же горячей поддержки, как и обращение А. Артамонова к теме великих строек коммунизма. Однако квартет Г. Попова также был подвергнут на пленуме строгой и справедливой критике.

Первое сомнение, которое возникает при слушании квартета, — правильно ли сделал Попов, избрав для воплощения темы борьбы за мир жанр струнного квартета? Соответствует ли этот жанр небольшого камерного ансамбля грандиозному замыслу (квартет длится более часа!), посвященному величественной, массовой и демократичной теме борьбы народов за мир?

Думается, что в этом был первый просчет автора, примерно такой же, как и в 3-й симфонии Попова, в которой он попытался воплотить героическую, напряженную тему борющейся демократической Испании средствами оркестра, ограниченного одним струнным составом. И как в симфонии Попову пришлось насильно пригнать природу струнных инструментов, заставляя их подражать то трубам, то тромбонам, так и в квартете сплошь и рядом нарушаются естественные возможности ансамбля, состоящего всего из двух скрипок, альты и виолончели. В обоих случаях это явилось результатом несоответствия замысла избранному для его воплощения выразительным средствам.

Как же трактована тема борьбы за мир в квартете Попова? Первая часть, согласно напечатанной программе, по замыслу композитора, содержит образы «борьбы сил прогресса с силами реакции». Однако, начиная со вступительных тактов, музыка этой части полна драматического смятения чувств и говорит скорее о са-

мой войне, о ее ужасах, чем о величественном, уверенном движении сотен миллионов людей, отстаивающих мир. Эта музыка лишена волевой собранности, внутренней силы и убежденности.

Вторая часть квартета посвящена «образам юности, ее порывам, ее вере в свои силы». Какие же жизненные, реальные образы должны были здесь захватить мысль и чувство композитора? Разумеется, замечательные образы наших комсомольцев и комсомолок, стоящих в первых рядах борцов за коммунизм, а также близкие нам образы Раймонды Дьен, Анри Мартена и других славных борцов за мир. Как же воплощены эти образы в квартете Попова? Он сочинил скерцо, полное «неясных шорохов», легких, как дуновение ветерка, пассажей, нежных и хрупких звучностей! Более того, все скерцо от начала и до конца исполняется с сурдинами, придающими музыке приглушенный, фантастически-таинственный характер. В результате скерцо по своим музыкальным образам оказалось не только далеким от идейного замысла автора, но попросту не имеющим с ним абсолютно ничего общего.

Третья часть квартета вызывает удивление уже по своему замыслу — «Размышления о возглавляемой нашим народом борьбе человечества за раскрепощение», как сказано в программе. Это длинное адажио, исполняемое, так же как и предшествующее ему скерцо, с сурдинами. В этой части, так же как и в скерцо, есть страницы красивой, хорошо звучащей музыки, но она проникнута столь безмятежной элегичностью, что даже в плане «размышления» ее невозможно связать с образами мощного движения народов за мир, за демократию. Мне кажется, что со стороны автора было бы большой наивностью отдать чуть ли не треть сочинения, посвященного теме борьбы за мир, туманным размышлениям об этой борьбе, да еще размышлениям «под сурдину».

Неудивительно, что после таких трех частей автору никак не удался финал, задуманный как «песнь радости по поводу победоносного исхода этой борьбы». Не подготовленный предшествующим развитием музыки, финал квартета звучит неубедительно и фальшиво. Он лишен цельности, форма его распадается на множество разнохарактерных и даже разно-

стильных эпизодов, не объединенных единой творческой волей. Непродуманность идейной концепции привела к тому, что музыка квартета скучна и трудна для восприятия, она не заинтересовывает и не увлекает слушателей, даже если отвлечься от ее несоответствия программному замыслу автора.

После прослушивания квартета Попова, так же как и симфонии Артамонова, создается впечатление, что композиторы вместо смелых поисков правдивых выразительных средств, соответствующих новому содержанию, попытались механически втиснуть это содержание в догматически примененную традиционную схему четырехчастного сонатного цикла. В обоих случаях привычная схема подменила собой жизненную правду.

Этим замечанием я вовсе не намерен ставить под сомнение жизненность классической сонатно-симфонической циклической формы и пригодность ее для воплощения больших, новых тем современности. Думать так было бы по меньшей мере нелепо. Однако нельзя же забывать о том, что великие классики прошлого, в первую очередь Бетховен и Чайковский, никогда не подходили к этой форме догматически, что, обращаясь к ней, они не просто воспроизводили ее, но каждый раз заново создавали, подчиняя ее конкретным идейно-творческим задачам, видоизменяя ее во имя правды выражения. Великие классики никогда не отрицали традиций, но они творчески подходили к этим традициям, развивали, подчиняли их новым темам, новому жизненному содержанию.

К сожалению, некоторые наши композиторы ложно понимают необходимость восстановить прерванную формализмом связь с классическими традициями и относятся к этим традициям формально, догматически, что неминуемо приводит к противоречию между содержанием и формой произведений. Противоречия такого рода имеются и в симфонии Артамонова и в квартете Попова.

Недостатки мастерства, о которых шла речь в связи с этими сочинениями, свойственны и ряду других произведений советских композиторов. Очень остро стоит этот вопрос в оперном жанре, рассмотрение которого выходит, однако, за рамки данной статьи. Плохо обстоит дело в жанре музыкальной комедии, где до сих пор

зачастую господствует дилетантизм в сочетании с дурным вкусом.

Весьма неблагоприятно обстоит дело и в песенном жанре. В этой области советского музыкального творчества наряду с отличными образцами ярких песен, по праву завоевавших всенародное признание, встречается еще много серых, невыразительных, беспомощных по мастерству сочинений. Легкомысленное отношение к большим темам, грубое искажение жизненной правды, нетребовательность к поэтическому тексту, порой ничем не прикрытая халтура — все это, к сожалению, имеет место в творчестве ряда композиторов-песенников.

В этой области широкое распространение получила точка зрения, будто одна хорошая песня оправдывает существование десяти—пятнадцати плохих. Неверная точка зрения! Ничем нельзя оправдать большое количество пишущихся у нас плохих песен, оправдать часто встречающуюся нетребовательность отдельных композиторов-песенников к своему творчеству. Даже признанные мастера позволяют себе иной раз выпускать в свет явно не удавшиеся, слабые песни, подрывающие их авторитет в народе.

Мы не имеем права мириться со своими неудачами, в каком бы жанре они нас ни постигали, с какими бы крупными композиторскими именами они ни были связаны. Мы должны понять причины этих неудач, резко критиковать их и изживать. А причины эти — прежде всего в невнимании к идейной стороне сочинения, в поверхностном, неглубоком отношении к жизненному содержанию взятой темы, в отсутствии подлинного мастерства.

* * *

Как нельзя назвать мастером композитора, владеющего техникой письма, но не умеющего подчинить эту технику задаче правдивого воплощения жизненного содержания, так нельзя назвать мастером и композитора, не умеющего без посторонней помощи написать хотя бы складное сопровождение к своей песне.

Между тем в нашей среде есть одаренные композиторы, пользующиеся даже известностью и называемые «мастерами», которые не в состоянии, однако, предстать перед слушателями со своими сочинениями без помощи аранжировщиков, оркестраторов или редакторов. В не-

которых случаях эти помощники выступают в качестве соавторов, чаще же их имена остаются неизвестными.

Вопрос этот очень серьезен. Речь идет о недопустимом в нашей среде дилетантизме, о безответственном отношении некоторых композиторов к искусству, к своей творческой работе. Подлинный талант обязательно предполагает и умение по-настоящему серьезно работать, и потому нельзя назвать талантливым композитором человека, который, прожив всю свою жизнь в искусстве, так и не научился складно излагать свои мысли, не овладел композиторской техникой.

Нам совершенно понятно, что талантливый слагатель народных песен в условиях бескультурии и темноты старой, дореволюционной России даже не знал, как записать созданные его творческим воображением замечательные мелодии. Мы с глубокой горечью думаем о том, как много в прошлом погибло безвестных народных талантов, быть может, даже не осознав своего художественного призвания.

Но невозможно понять, как в наших советских условиях, когда каждый одаренный человек имеет все возможности для того, чтобы учиться и развивать свои способности, оказываются все-таки люди, которые, «числясь в композиторах», не могут овладеть даже элементарной композиторской техникой. Нет никаких сомнений в том, что за редчайшими исключениями это печальный результат легкомысленного отношения к учебе, результат непонимания той простой истины, что с одним талантом без труда ничего достигнуть нельзя.

Советские композиторы должны быть требовательны к себе. И если, к примеру, тот или иной композитор ограничил свое творчество областью песни, то уж он обязан не только овладеть искусством песенной мелодики, но и уметь мастерски излагать инструментальное сопровождение к своим песням. Если композитор берется за сочинение оперы, то он обязан овладеть в равной мере и вокальным и симфоническим письмом, без чего ему ни когда не удастся постигнуть сложное мастерство оперной драматургии.

Неуважение и нетребовательность к себе и к своему искусству проявляют композиторы, которые мирятся с тем, что сами они не в состоянии довести свое со-

чинение до совершенства без помощи специальных помощников — редакторов, аранжировщиков (разумеется, я говорю не о молодых начинающих композиторах, естественно, нуждающихся в помощи более знающих и опытных товарищей, и не о той помощи, которая, выражаясь в форме критики, нужна и полезна каждому композитору независимо от его талантности и уровня мастерства).

Мясковский, задумав симфонию для духового оркестра, приступил к осуществлению своего замысла лишь после того, как досконально изучил духовой оркестр и был в состоянии самостоятельно написать всю партитуру этого сочинения. Будашкин, облюбовав оркестр народных инструментов, добился серьезного мастерства в этой когда-то не изведанной им области. Почему же есть у нас композиторы, которые, сочиняя для духового оркестра или оркестра народных инструментов, ограничиваются «набрасыванием» эскизов, передавая затем эти «полуфабрикаты» специалистам, доводящим их работу до конца?

И не потому ли так однообразно звучит репертуар некоторых наших музыкальных коллективов, что составляющие его произведения, как правило, доделываются несколькими (двумя-тремя) специалистами, постоянно работающими в этих коллективах в качестве аранжировщиков-оркестраторов? Иногда среди этих специалистов встречаются хорошие музыканты, порой даже улучшающие те «полуфабрикаты», которые приносят им композиторы. Но часто это люди, лишенные художественного вкуса и чувства стиля, люди, лишь ловко владеющие стандартными приемами обработки и инструментовки. Такой стандарт стал обычным явлением не только в малых эстрадных оркестрах, но и в некоторых крупных коллективах, в частности в коллективах Всесоюзного радиокомитета.

Так, за редчайшими исключениями весь репертуар эстрадного оркестра Радиокомитета инструментован своеобразной «артефакцией» из нескольких аранжировщиков во главе с бывшим руководителем оркестра Виктором Кнушевицким. Нельзя отрицать того, что некоторые из них являются опытными музыкантами-профессионалами, знающими свое дело. Но нельзя отрицать и того, что сочинения многих и разных композиторов, пройдя через руки

трех, в крайнем случае четырех, обработчиков-оркестраторов, поневоле приобретают черты однотипного стандарта, индивидуальность их стилей стирается. О мастерстве тут и говорить не приходится!

Перечислить авторов песен, которые исполняются эстрадным оркестром Радиокомитета не в авторской инструментровке, нет возможности, так как пришлось бы назвать имена почти всех композиторов, чьи песни имеются в репертуаре этого оркестра (включая и песни, специально для него написанные). Почти так же обстоит дело и с инструментальными сочинениями в этом оркестре. Как на один из примеров небрежного, недобросовестного отношения композитора к своей творческой работе можно указать на случай с «Осетинской сюитой» С. Каца. Автор представил это произведение эстраднему оркестру Радиокомитета в таком несовершенном и незаконченном виде, что об исполнении его нечего было и думать. Лишь после того, как В. Кнушевицкий «привел в порядок» это сочинение, т. е. фактически досочинил его и инструментовал, оно смогло войти в репертуар оркестра как... произведение Каца «в обработке и инструментовке Кнушевицкого».

Не менее серьезно обстоит дело с этим вопросом и в Ансамбле песни Радиокомитета. Хоровые и оркестровые партитуры большинства сочинений, исполняемых этим ансамблем, сделаны также не самими авторами, а немногими специалистами-аранжировщиками, «прикрепленными» к ансамблю.

Даже крупные сочинения, написанные специально для этого ансамбля, вроде «Молодежной сюиты» А. Островского или «Трудовой славы» Д. Васильева-Буглая были представлены авторами в виде все тех же «полуфабрикатов». Композиторы часто ссылаются на своеобразие оркестрового состава Ансамбля песни и, в связи с этим, на трудность написания партитуры для него. Это, конечно, верно, но ведь не побоялся же этих трудностей и сумел их преодолеть, например, В. Соколин, являющийся едва ли не единственным композитором, чьи сочинения исполняются ансамблем в авторской редакции.

Боязнь трудностей, неумение, а часто нежелание их преодолеть — это и есть тот самый дилетантизм, который пустил глубокие корни в сознании определенной группы композиторов, работающих глав-

ным образом в жанрах песни и легкой музыки. Этот дилетантизм ограничивает творческие возможности композиторов, мешает развитию их таланта, обедняет нашу музыку. Этому дилетантизму надо положить конец.

Остро стоит вопрос о поднятии уровня профессионального мастерства у некоторых композиторов наших национальных республик. Этот вопрос имеет свою историю и особое своеобразие.

Мудрая ленинско-сталинская национальная политика привела к небывалому расцвету культуры во всех национальных республиках Советского Союза, даже в тех, которые до Великой Октябрьской социалистической революции были наиболее отсталыми в отношении культуры. В полной мере это относится и к музыке.

В республиках, где до революции не было ни одного музыканта, знавшего хотя бы музыкальную грамоту, сейчас созданы национальные оперные театры, консерватории и филармонии, выросли свои кадры талантливых музыкантов-профессионалов.

Большую помощь в развитии музыкальных культур национальных республик оказали русские музыканты. Они, в частности, много сделали для выращивания кадров национальных композиторов. На определенном этапе этого культурного движения сама жизнь подсказала особые формы совместной работы русских композиторов с композиторами братских республик. Много произведений, в первую очередь опер и балетов, было создано в таком дружеском соавторстве, и форма эта полностью себя оправдала. Она принесла огромную пользу делу, способствуя поднятию профессионального уровня композиторов национальных республик и одновременно обогащая опыт русских композиторов, творчески приобщившихся к богатствам национальных музыкальных культур в нашей стране.

За годы, прошедшие после Октябрьской революции, наши консерватории, в том числе Московская и Ленинградская, воспитали многих одаренных композиторов национальных республик, успешно работающих в творческой области. Однако некоторые композиторы, привыкнув к совместной работе с крупными мастерами, сами перестали учиться, и творческий рост их приостановился. Они оказывают-

ся беспомощными, оставшись без соавтора, и не в состоянии самостоятельно создать полноценное произведение.

Мы знаем, например, что узбекский композитор Т. Садыков, написавший в содружестве с Р. Глиэром оперы «Гюльсара» и «Лейли и Меджнун», бесспорно талантлив. Но мы давно уже ждем от Садыкова самостоятельных произведений. У него было достаточно времени и возможностей, чтобы учиться и овладеть настоящим композиторским мастерством. Однако как самостоятельный композитор Садыков пока еще не в состоянии выступить перед требовательной аудиторией.

Несомненно очень талантлив и киргизский композитор А. Малдыбаев. Но, помимо опер, написанных им совместно с композиторами В. Власовым и В. Фере, он не дал ни одного значительного произведения, созданного самостоятельно.

Глубокая и принципиальная творческая работа таких музыкантов, как Кара Караев (Азербайджан), Тулебаев (Казахстан), Ашрафи (Узбекистан), Жиганов (Татария), Лобель (Молдавия) и многих других композиторов, выработавших в себе ответственное отношение к творческому труду, лишний раз показывает, что в наших советских условиях талантливый композитор имеет все возможности, чтобы стать настоящим профессионалом.

* * *

Перед советским искусством стоит много новых задач, не стоявших перед искусством прошлого. Решение этих задач требует от нас смелого реалистического новаторства, недостижимого без овладения высоким мастерством.

Приведенные в этой статье примеры подлинного мастерства в самых различных жанрах от песни до симфонии в той или иной мере могут служить и примерами новаторского творчества. Это реалистическое новаторство, основанное на смелых поисках художественной формы, которая полностью соответствовала бы новому жизненному содержанию, и ничего общего не имеющее с формалистическим «новаторством», оторванным от жизни, от народного творчества, игнорирующим великие классические традиции.

Успехи советской музыки неоспоримы. Конечно, нет никаких сомнений в том, что количество полноценных реалистических произведений было бы у нас неиз-