



А. А. АЛЬШВАНГ, В. А. ЦУККЕРМАН

Любимые музыкальные произведения В. И. Ленина («Аппассионата» Бетховена и Шестая симфония Чайковского)

Высказывания Владимира Ильича Ленина об искусстве немногочисленны, но внимательное изучение этих ленинских документов приводит к выводу, что чрезвычайно определенные тезисы основателя советского государства об искусстве образуют твердую, глубоко продуманную систему взглядов, вытекающую из философского и исторического учения марксизма.

В. И. Ленин не только высоко ценил искусство как могущественное средство воспитания и общения людей между собой, не только расценивал его как несравненное орудие культурно-политической пропаганды и агитации. Он любил его и тонко разбирался в нем. Превосходный знаток русской и иностранной классической и современной ему литературы, Ленин всю жизнь, до последних дней, читал и перечитывал произведения поэтов и писателей. Были авторы и книги, которые Ленин ставил исключительно высоко. Классиков русской литературы он изучал как великий революционер, ясно видящий прогрессивную основу образов Лермонтова, Некрасова, Чернышевского, Писарева. «Больше всего, — пишет Н. К. Крупская, — он любил Пушкина». Все высказывания и мнения Ленина об искусстве, сохранившиеся для потомства, свидетельствуют о том, что его художественное восприятие было многосторонне и никогда не исключало требования красоты. Seriously интересовали его и вопросы исторической эволюции искусства. А. В. Луначарский вспоминает следующие слова Ленина, сказанные им под впечатлением просмотра художественных репродукций: «Какая увлекательная область история искусства. Сколько здесь работы для коммуниста. Вчера до утра не мог заснуть, все рассматривал одну книгу за другой. И досадно мне стало, что у меня не было и не будет времени заняться искусством». В этих словах обращает на себя внимание мысль Ленина, которую мож-

но сформулировать так: работа марксиста-коммуниста над историей искусства не только будет полезна изучающему ее, но и обогатит самую науку об искусстве. Иначе говоря, Ленин констатирует, что марксистская мысль в то время едва коснулась области истории искусства. А эта область сулит многое как в отношении марксистской теории, так и в смысле коммунистической практики.

Как известно, в эпоху, когда жил и творил В. И. Ленин, на Западе и в России получило широкое распространение буржуазное течение модернизма, отчасти проникшее и в революционную среду. Эпоха империализма породила в искусстве западной, а затем и российской буржуазной интеллигенции различные уродливые явления в виде школ и школок экспрессионизма, футуризма, кубизма и др. Некоторые художественные деятели в ранний период существования советского государства пытались прививать эти «измы» к неокрепшей еще пролетарской культуре. Когда эти прививки получали организационные формы, Ленин, несмотря на то, что не имел возможности, в силу своей занятости, быть полностью в курсе новых течений в искусстве, резко выступал против подобных фальсификаций, чутко улавливал в них угрожающие симптомы реваншизма со стороны буржуазии.

Говоря о ленинской критике «левого» искусства, мы не можем не привести его высказываний на эту тему в беседе с К. Цеткин:

«Мы чересчур большие “ниспровергатели” в живописи. Красивое нужно сохранить, взять его как образец, исходить из него, даже если оно “старое”. Почему нам нужно отворачиваться от истинно прекрасного, отказываться от него, как от исходного пункта для дальнейшего развития, только на том основании, что оно “старо”? Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо покориться только потому, что “это ново”? Бессмыслица, сплошная бессмыслица. Здесь — много художественного лицемерия и, конечно, бессознательного почтения к художественной моде, господствующей на Западе. Мы хорошие революционеры, — но мы чувствуем себя почему-то обязанными доказать, что мы тоже стоим “на высоте. современной культуры”. Я же имею смелость заявить себя “варваром”. Я не в силах считать произведения экспрессионизма, футуризма, кубизма и прочих “измов” высшим проявлением художественного гения. Я их не понимаю. Я не испытываю от них никакой радости...»

Эстетические вкусы Ленина абсолютно соответствовали взглядам революционера-марксиста на загнивающее искусство эпохи империализма: борьба с упадочными «измами» составляет одну из существенных сторон марксистско-ленинской эстетики на всем протяжении ее развития.

Как же определить художественные идеалы Ленина? На этот вопрос находим ответ в той же беседе с К. Цеткин, где он выступает принципиальным, глубоко убежденным поборником большого, доступного миллионам, всенародного искусства:

«Важно... не то, что дает искусство нескольким сотням, даже нескольким тысячам общего количества населения, исчисляемого миллионами. Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их».

Есть, по Ленину, иное искусство, имеющее право на существование в переходный период. Ленин называет этот род искусства «зрелищами». Вот что он говорит о нем:

«Что касается зрелищ — пусть их! — не возражаю. Но пусть при этом не забывают, что зрелища — это не настоящее, большое искусство, а скорее более или менее красивое развлечение. Не надо при этом забывать, что наши рабочие и крестьяне нисколько не напоминают римского люмпен-пролетариата. Они не содержатся на счет государства, а содержат сами трудом своим государство. Они “делали” революцию и защищали дело последней, проливая потоки крови и принося бесчисленные жертвы. Право, наши рабочие и крестьяне заслуживают чего-то большего, чем зрелищ. Они получили право на настоящее великое искусство. Потому мы в первую очередь выдвигаем самое широкое народное образование и воспитание... На этой почве должно вырасти действительно новое, великое коммунистическое искусство, которое создаст форму соответственно своему содержанию. На этом пути нашим “интеллигентам” предстоит разрешить благородные задачи огромной важности. Поняв и разрешив эти задачи, они покрыли бы свой долг перед пролетарской революцией, которая и перед ними широко раскрыла двери, ведущие их на простор из тех низменных жизненных условий, которые так мастерски охарактеризованы в “Коммунистическом манифесте”».

Итак, Ленин строго различает искусство, служащее лишь более или менее красивым развлечением, и искусство настоящее, большое, то есть исполненное больших идей и вместе с тем прекрасное по своим эстетическим формам. Для Ленина красота — один из неотъемлемых критериев искусства, если оно хочет оставаться самим собой и не выходить из своих собственных границ. Вот почему ленинизм резко враждебен крайностям буржуазного модернизма, отрицающего этот критерий. Ленинизму приходи-

лось и приходится бороться за красивое, удовлетворяющее эстетическое чувство реалистическое творчество.

К большому искусству принадлежат, по Ленину, Бетховен и Чайковский и не принадлежит, например, венская оперетта, которую он не любил — несомненно за ее идейное убожество. Сказанное не относится к опереттам Оффенбаха, которые Ленин имел случай посмотреть. «Прекрасная Елена» и «Герцогиня Герольштейнская» понравились ему своей острой социальной сатирой. На этот счет у Ленина было огромное чутье. С одной стороны, он мог под наивной, сентиментальной оболочкой увидеть и оценить здоровую сердцевину искусства в любом его жанре. Напомним об его увлечении в бытность его в Париже любимцем рабочих окраин песенником Монтегюсом.

С другой стороны, никакие «дымовые завесы» не могли укрыть от Ленина обывательского или активно реакционного содержания искусства. Будучи сам очень чутким ко всякой фальши, он сознавал всю опасность таких маскировок для широкой массы воспринимающих искусство. Вот почему он стоял за ясность, прежде всего за ясность! Всякие средства маскировки, — будь то «левацкое штукарство» или громкие фразы о демократизме, — были одинаково ненавистны Ленину.

В своей классической работе «Партийная организация и партийная литература» Ленин писал:

«Литература должна стать партийной...в противовес буржуазной предпринимательской торгашеской печати, в противовес буржуазному литературному карьеризму и индивидуализму, “барскому анархизму” и погоне за наживой, — социалистический пролетариат должен выдвинуть принцип *партийной литературы*, развить этот принцип и провести его в жизнь в возможно более полной и цельной форме.

В чем же состоит этот принцип партийной литературы? Не только в том, что для социалистического пролетариата литературное дело не может быть орудием наживы лиц или групп, оно не может быть вообще индивидуальным делом, независимым от общего пролетарского дела. Долой литераторов беспартийных! Долой литераторов сверхчеловеков! Литературное дело должно стать *частью* общепролетарского дела...

Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Свобода буржуазного писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания».*

* В. И. Ленин, Собрание сочинений, изд. 3-е, т. VIII, стр. 387, 389.

Приведенный отрывок из статьи Ленина «Партийная организация и партийная литература» (1905 г.) достаточно известен и не нуждается в комментариях. Принцип партийности в искусстве совершенно ясен и понятен в применении к современным явлениям. Здесь мы имеем дело с перестройкой, перевоспитанием психики художника, который должен освободиться от своего индивидуализма и осознать, что творит свое искусство не для удовлетворения запросов группы эстетствующих гурманов, а для широких масс своего народа.

Ленинский принцип партийности в искусстве сохраняет все свое значение для критической оценки художественных произведений прошлого. Руководящим критерием и здесь являются жизнь, духовные потребности народа, строящего коммунистическое общество и коммунистическую культуру на основе демократических элементов культуры, «созданной всем развитием человечества», выработанной «под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества». Таким образом, оценка производится с точки зрения того передового прогрессивного содержания, выраженного в прекрасной форме, которое присутствует в большей или меньшей степени в классических опусах. Разумеется, мы имеем в виду передовое содержание применительно не только к современности, но и к эпохе, когда произведение было создано. Имея в виду тему нашей статьи, мы уже тут вправе утверждать, что произведения Бетховена и Чайковского, отмеченные Лениным, многое сказали его сознанию именно потому, что их содержание являлось передовым для той эпохи, когда они были созданы.

Когда великий художник выражает некоторые действительно существенные стороны своей эпохи, мы получаем новое, истинно классическое, непреходящее творение.

Русская революционно-демократическая интеллигенция исключительно высоко ценила личность Бетховена и его музыкальное творчество. Белинский называет его среди нескольких первостепенных мировых художников-гениев. Великий критик провозгласил Бетховена выразителем реалистической эпохи в искусстве. Согласно Белинскому, музыка достигла своего высочайшего развития в лице ее Шекспира — Бетховена*. Другие революционные демократы — Герцен, Чернышевский — также не прошли мимо этого имени **. Плеханов твердо придерживался взгляда

* *Белинский*, Собрание сочинений. 1948. I, 127, 400, 465; II, 427.

** *Герцен*, Избранные философские произведения. 1946, ч. II, стр. 73. Чернышевский, *Эстетика*. 1939, стр. 54.

на творчество Бетховена как на высшее проявление мощи и боевого духа в искусстве. Особенно он любил «Патетическую сонату» и «Героическую симфонию» *. Короче, для революционных мыслителей в России музыка Бетховена была не только объектом художественного переживания, но и поводом для постановки вопроса о революционном искусстве.

Как видим, Ленин не был одинок в своей исключительно высокой оценке музыки Бетховена. Бетховен занимает большое место в истории русской общественной мысли. Эта тема еще ждет своей разработки в русском бетховеноведении.

В своих воспоминаниях Н. К. Крупская рассказывает о том, как Владимир Ильич любил слушать в исполнении Инессы Арманд многие вещи Бетховена. «Ильич особенно любил «Sonate pathétique» («Патетическую сонату»), просил ее постоянно играть, — он любил музыку. Потом, уже в советские времена, ходил он к Цюрупе слушать, как играл эту сонату какой-то знаменитый музыкант».

М. Горький вспоминает: «Как-то вечером, в Москве, на квартире Е. П. Пешковой, Ленин, слушая сонаты Бетховена в исполнении Исаия Добровейн, сказал: «Ничего не знаю лучше «Appassionata», готов слушать ее каждый день. Изумительная, нечеловеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть, наивной, детской, думаю: вот какие чудеса могут делать люди!»

Надо думать, что в сознании Ленина уже давно, вероятно, еще в годы его ранней юности, сложился цельный человеческий и творческий образ Бетховена — мощного художника, одной из редких личностей в истории искусства, пламенеющих революционностью. Это оказалось возможным потому, что обобщенный образ Бетховена складывался у Ленина не только на основании одной-двух сонат (хотя бы и таких значительных, как «Патетическая» и «Аппассионата»), но и на основании ряда других сочинений композитора. Создается ясное впечатление, что для Ленина наследие Бетховена представлялось не суммой двух-трех «любимых пьес», а колоссальным художественным явлением, цельным во всех своих проявлениях. Следует предполагать, что трагизм и героика революционной борьбы, нашедшие свое конкретное отражение в творчестве Бетховена, были эмоционально особенно близкими Ленину образами среди образов мирового искусства.

Но и художник иного склада — Чайковский был носителем больших социальных идей, глубоко отразивших русскую действительность 2-й половины XIX века, в ее жгучих противоречиях

* Р. М. Плеханова. Воспоминания. Сборник «А. Н. Скрябин». 1940.

и мощных прогрессивных тенденциях. Именно эти два композитора являются авторами крупных, крайне значительных произведений, заслуживших высокую оценку Ленина, — «Аппассионаты» и 6-й симфонии.

Чем же замечательны эти произведения, оцененные Лениным? Каково их идейное содержание и в чем совершенство средств, его выразивших?

Среди 32 сонат, которые Бетховен сочинил для фортепиано, есть много произведений бессмертных, остающихся жить в веках; достаточно напомнить о его «патетической», «сонате с похоронным маршем», «лунной», «пасторальной», «сонате с речитативом», «Авроре», о «характерной сонате — прощанье, разлука и возвращенье», о грандиозной В-dur'ной и, наконец, последней, с-moll'ной (№ 32).

Но и среди этих выдающихся созданий Бетховена высятся ослепительная вершина — соната в фа-миноре, кем-то из поклонников Бетховена названная «Appassionata» и доныне известная под этим прекрасно передающим ее дух названием. Если верно, что творчество Бетховена воплотило в себя лучшее и высшее из того, что дали его великие предшественники — Бах, Глюк, Гайдн, Моцарт: глубину мысли, драматическую мощь, проникновенность лирики и простоту народных истоков, то не менее верно, что порожденная огромным подъемом творческих сил Бетховена соната opus 57 — это как бы кульминация всего его сонатного творчества. Сам композитор ясно отдавал себе в этом отчет и считал «Аппассионату» лучшей из своих сонат. Она — не только «превосходит предшествующие двадцать две фортепианные сонаты как наивысшая вершина горного хребта» (так говорит Ромэн Роллан). При всех огромных достоинствах позднейших сонат в них появляются снижение действенности, тяготение к созерцательности, нарочитая архаизация, которые не позволяют им отвоювать у «Аппассионаты» ее первенствующего значения.

Произведения, подобные «Аппассионате», были вызваны к жизни смертельной борьбой между силами свободы и деспотизма и отражением этой борьбы в сознании Бетховена. Крупные общественные сдвиги, которые в сфере инструментальной музыки более всего были претворены развитием сонатно-симфонического начала, ни в одном из фортепианных произведений не нашли столь выразительного и драматического отзвука, как в «Аппассионате». В сравнении с нею наивны гайдновские сонаты, недостаточно глубоки и разносторонни моцартовы. «Аппассионата» — нечто даже большее, чем вершина бетховенского сонатного творчества: она и кульминация всей фортепианной му-

зыки классицизма, кульминация сонатного творчества за целый век культивирования сонатной формы.

Социально-исторические импульсы, воспламенявшие Бетховена и породившие «Аппассионату», игнорировались или затушевывались буржуазным музыкознанием. В ней предпочитали видеть проявления необузданного темперамента, даже — фантастику и демонизм; Адольф Бернгард Маркс, например, усматривает в ней «адское видение» и слышит «вечное проклятие».

Даже столь прогрессивный музыкант, как Ромэн Роллан, слишком сужает содержание «Аппассионаты» и породившие ее импульсы (личное несчастье, неуспех «Эроики»^{*}). Сам Бетховен представлял себе музыку «Аппассионаты», как воплощение «вечных» проблем человеческого существования или как некий укрощаемый хаос, доходящий в финале до картины бушующего океана или разрушительного урагана. Мы же должны взглянуть шире и понять «Аппассионату», как одно из ярчайших в искусстве проявлений непримиримой общественной борьбы, а самые картины бурных стихий мы должны понять, как выражение более общего, более глубокого содержания. Содержание это — героично. Самоотверженное служение человечеству, непрестанная борьба средствами искусства за свободу и лучшее будущее — всё это для Бетховена не абстрактные, декларативные лозунги. Именно в таких произведениях, как «Аппассионата», Бетховен на деле показал, каково то искусство, которое должно «высекать огонь из груди людей». Герой «Аппассионаты» — сильный, мужественный человек, которому как нельзя более соответствуют бетховенские изречения-характеристики: он «любит свободу больше жизни», он «схватывает судьбу за горло», он, не полагаясь на помощь божью, способен «помочь себе сам».

Гениальная музыка, воссоздающая подобные идеи и характеры, не могла действительно не быть близкой революционеру — борцу и созидателю.

«Аппассионата» — одно из самых мужественных созданий Бетховена. Суровость и энергия сочетаются в ней в одно неразрывное целое. Музыка трепещет от избытка сил, с трудом сдерживаемых. Уже в главной партии первой части завязывается сложный драматургический узел. А в то же время основа драматического развития — в темах мелодически простых, собранных и благородных;

^{*} «Великие творческие эпохи», изд: «Время» 1933, стр. 273: «Произведение в своих истоках носит легко заметную печать мрачного лета 1804 года, душевных и телесных страданий, обрушившегося на Титана после окончания “Героической”». См. также далее стр. 274–275.

лаконические темы эти способны приковывать к себе внимание, настороженное и постоянное. Ход борьбы — трудный, не приводящий к легким, быстрым успехам. Приходится одолевать и сковывающие волю внутренние сомнения, и многочисленные, усевивающие путь препятствия; моменты покоя — лишь кратковременная иллюзия. Порою кажется, что борющийся изнемогает, близок к поражению; но он вновь и вновь подымается и продолжает битву. С особенной волевой устремленностью проводит Бетховен разработку, пронизанную единым током. Выйдя за пределы вступления, она не позволяет себе ни одной остановки (тогда как экспозиция насчитывала их множество). В ней многое обостряется, резче становятся очертания тем. Каждая часть разработки напряженнее, чем отвечающая ей музыка экспозиции; и все они увлечены вихрем, несущим музыку до конца разработки, вторгающимся в репризу и останавливающимся лишь у ворот связующей части. Напрашивается сравнение с мощной драматической разработкой 6-й симфонии Чайковского, поглощающей большую часть репризы и стихающей лишь перед лирической темой.

Но разработка — еще не апогей драмы. Не находя в репризе исхода, итога действия, Бетховен устремляется дальше и создает, как в «Героической симфонии», а еще раньше — в «Лунной сонате», новый, четвертый, этап действия, коду, которая по трагизму, по концентрации контрастов, по стихийности и в то же время суровой дисциплине превосходит всё предшествующее. Композитор требует здесь такой динамики, какую лишь с величайшим трудом можно создать средствами фортепиано.

Четыре части *Allegro assai* — четыре сражения, четыре испытания мужества и стойкости. Но бетховенский герой велик не только в пылу борьбы, но и в большом внутреннем сосредоточении, в глубокой работе мысли. Таким узнаем мы его в *Andante con moto*. В музыке этой — не олимпийское спокойствие, не бесстрастное взирание с высот. Величавая и размеренная, она вместе с тем полна человеческого тепла и суровой нежности. Взяв старинную манеру вариаций, шаг за шагом ускоряющих медленное первоначальное движение, Бетховен придал ей неведомую раньше психологическую глубину и выразительную речевую осмысленность. Так может мыслить и чувствовать человек мудрого ума и большой души, человек, живущий ради великой идеи освобождения человечества и в то же время близкий душевному миру, радостям и горестям обыкновенного человека.

Andante — не прекращение действия, а только временный его перерыв, передышка, вслед за которой оно возобновляется с удвоенной энергией. Стремительность настолько велика, что

мы теперь уже почти не различаем контрастных образов первого *Allegro assai*. В непрерывном беге музыки финала клокочет мятежный страстный дух. С особенным подъемом утверждает себя это мятежное начало в мелодии главной партии, не сразу возникающей в вихревом потоке звуков и уверенно пробивающей себе дорогу сквозь хаос вихрей. Слышать в ней «отчаянные призывы человека, становящегося жертвой стихии», — ошибка. Слишком много в этой теме-песне размеренной твердости, слишком неторопливо — впротивовес бушующим стихиям — и уверенно развертывается она, слишком мужественны ее интонации. Борец противостоит бурям, несломленный ими, и не крики погибающего доносятся до слушателя, а героическая песня-символ негибавшего мужества.

В эпилоге Бетховен дает достойное завершение всей предшествовавшей борьбы. Здесь появляется новый эпизод в характере массового танца. Танец этот не назовешь ни светлым, ни веселым, но он исполнен какого-то сурового энтузиазма и волевой сосредоточенности. Трудно отказаться от мысли, что Бетховен пожелал в заключение воплотить в музыке нелегкое, ценою больших жертв доставшееся торжество борца. Это — и кульминация и завершение борьбы.

Рядовые финалы классических сонат и симфоний, как правило, не притязают на роль центра тяжести в развитии идеи; значительность первой части цикла не столько приумножается, сколько снижается в них. Финал «Аппассионаты» — один из тех редких, где композитор, без дублирования первой части или ненужного состязания с ней, сумел найти для него самостоятельное и новое место.

В музыкальной речи такого произведения, как «Аппассионата», на передний план естественно выдвинуты художественные средства, связанные с сильным драматизмом. Основные «события» происходят «катастрофически», в характере взрывчатости, внезапности.

Волнующее впечатление оставляют, как всегда у Бетховена, моменты подготовлений; композитор постоянно вызывает у слушателя чувство напряженного ожидания и этим ведет его за собой. Свобода стихийности, доходящая до моментов quasi-импровизационных и запечатлевающая творческий порыв в его непосредственности, наталкивается на мощного антагониста в лице строго дисциплинирующего мышления; столкновение этих принципов нигде не доведено до такой динамики и картинности, как в двух противостоящих разделах коды первой части — до и после *Più Allegro*.

О картинности пришлось упомянуть не случайно. Одно из замечательных качеств «Аппассионаты», сообщающих ей большую силу впечатляемости, — конкретность действия, его особая ощутимость, благодаря тому, что музыка насыщена яркими и хоть тесно связанными друг с другом, но легко отличимыми событиями, ясно показывающими все перипетии действия, все его тенденции и повороты. Бетховен передает не только самый процесс борения, сверхмощного, неотступного натиска (как это он делает в первой части 5-й симфонии, где общий динамический поток более ощущаем, чем самые «персонажи» действия), но выпукло показывает нам действующих лиц драмы в их столкновениях и противоречиях. Даже такие обобщенные элементы музыки, как тональные смены, выступают в «Аппассионате» не в отвлеченном значении, а как носители конкретных драматургических функций, будучи порою наделены значением почти тематическим *. И если произведения Бетховена называют бессловесными инструментальными драмами, то ни одно из них не заслуживает такого определения в большей мере, чем «Аппассионата». Вместе с такими произведениями Бетховена, как его 3-я и 5-я симфонии, увертюры «Эгмонт» и «Кориолан», «Фиделио», Крейцера соната, вариации с-moll, «Аппассионата» выступает как представительница лучших сочинений героической поры Бетховена. Поэтому вполне закономерно и то, что музыкальная культура Советского Союза уделяет почетное место героике Бетховена, и то, что великий вождь революционного пролетариата В. И. Ленин дал одному из героических произведений Бетховена — его фортепианной симфонии воли, мощи и дерзновения — столь высокую оценку.

Характер высказывания В. И. Ленина об «Аппассионате» позволяет нам судить о том, что в этом произведении заслужило столь высокую оценку со стороны Владимира Ильича. Это, очевидно, могучий духовный подъем и пафос, кипучая страстность в монументальном выражении, широта и грандиозность концепции, способность без остатка захватить слушателя.

Эти качества музыки, судя по имеющимся данным, привлекли Ленина и в других бетховенских произведениях. Ведь нельзя же считать случайностью, что другая соната, вызвавшая его похва-

* Наглядный пример — образование в главной теме лаконического и грозного мотива *des, des, des, C*, близкого 5-й симфонии. Его считали чуждым, посторонним элементом, никак не связанным с предыдущими, тогда как в нем сконцентрирован под огромным давлением конфликт тональностей *Des-dur* и *C-dur*.

лы, это именно «Патетическая соната» — одно из тех произведений, которые предвещали «Аппassionату» и круг ее образов.

И другие произведения могли привлекать к себе Ленина и полагать его положительную оценку, если они отвечали требованиям, какие Ленин предъявлял к искусству, если в них были те черты большого, страстного, бунтарского искусства, которые были им оценены в «Аппassionате». Тем в большей степени это могло проявиться по отношению к русской музыке, к ее выдающимся произведениям.

Одним из таких произведений в русской классической музыке является отмеченная Лениным гениальная 6-я симфония Чайковского, сочинение, захватывающее по силе образов, грандиозное по симфонической концепции.

Ее отличают бушевание жизненных сил и острота коллизий: В ней раскрываются эмоции такой мощи, что воздействие ее не может не быть могущественным. В основе ее бурных столкновений и антитез — не надуманные и не исключительные положения, а глубоко жизненные. противоречия. В ней есть нечто «бетховенское», отнюдь не в смысле зависимости или подражания, но в смысле драматической мощи, грандиозного развертывания событий, наивысшей концентрации творческих сил. Такой симфонизм реальных жизненных конфликтов мог находить сочувственный отклик и живое одобрение у Владимира Ильича.

Значение 6-й симфонии Чайковского и в его собственном творчестве, и в русской музыке, и в мировой музыкальной культуре трудно преувеличить. Выделяя среди симфонических произведений Чайковского его последние три симфонии, нельзя не видеть, что и среди них 6-я симфония является образцом умения «достигать единства блестящей художественной формы и глубокого содержания, сочетать высочайшее мастерство с простотой и доступностью» (Жданов).

В 6-й симфонии больше единства, завершенности, чем в 4-й; в ней больше драматизма, чем в 5-й. Уступая произведениям Бородина область эпического, а произведениям Римского-Корсакова область картинного симфонизма, 6-я симфония завоевала мировое первенство в инструментально-драматической музыке.

Общепризнано, что автор ее — один из немногих после Бетховена представителей не академического, а жизненного, потрясающего людей симфонизма. Завоевав неслыханную ранее для симфонического произведения популярность, 6-я симфония была одним из тех сочинений, которые способствовали завоеванию и укреплению мировой гегемонии русской классической музыки,

Огромного воздействия 6-й симфонии нельзя было бы объяснить, если бы она не была произведением реалистическим. Общеизвестно высказывание самого Чайковского о своей способности «правдиво, искренне и просто выражать музыкой те чувства, настроения и образы, на которые наводит текст». Известно и то, что Чайковский искал, как он говорил, «сильной драмы, основанной на конфликте положений, мною испытанных или виденных, могущих задеть меня за живое». Слова эти, без всякого сомнения, могут быть отнесены не только к вокальной музыке, к опере, но и к музыке инструментальной, к симфонии. В 6-й симфонии, как и в других лучших произведениях Чайковского, основа заключена в «сильной драме», которая выражена музыкой «правдиво, искренне и просто».

Глубина и сила жизненных переживаний, которые близки для многих и которые воплощены доступными широкому кругу людей средствами, — на этом и зиждется реализм таких произведений, как 6-я симфония.

Размах художественных образов 6-й симфонии заставляет видеть в ней осмысление самых общих вопросов человеческой жизни — жажду деятельности, творческие искания, грозные преграды на пути к счастью и поглощающую все силы борьбу с ними. Отсюда, от тяжелой этой борьбы — скорбные и мрачные краски, до апогея сгущающиеся в финале. Бесплезно было бы пытаться их игнорировать. Но так же бесполезно и глубоко неверно сводить богатое содержание большого произведения к идее обреченности человеческого существования, к неизбежному для всех концу жизни, рассматривать это содержание сквозь призму настроений финала, притом узко понимаемых; ибо начало личное, субъективное здесь является лишь формой, в которой проявляют себя и чувство острой неудовлетворенности жизнью, и протест против темных, гнетущих сторон современной композитору действительности. Пусть даже композитор и не осознавал этого, мысля лишь понятиями жизни и смерти, — объективное значение симфонии в жажде лучшего, в мятежных образах, в противлении общественному гнету. Это столь же несомненно, как и подлинное, объективное значение «Аппассионаты» в сравнении с возможными субъективными ее толкованиями, о чем речь уже велась.

Новое в 6-й симфонии по сравнению с ее предшественницами сказывается сразу. Это новое — отказ от введения темы, связанной с представлением о судьбе, роке. Тем самым Чайковский отказывается от идеи фатальной предопределенности; он как бы говорит: решает человек и его способность к борьбе, а вовсе не обреченная человека неведомая сила.

В главной теме нет места ни элегическому любованию зимним пейзажем, ни пышной праздничности и импозантности, ни размеренно-повествовательной балладности, как в прежних главных темах симфоний Чайковского. Динамика активной жизнедеятельности сразу же соединена здесь с началом тревожно-скорбным. И то и другое будет расти в широких пределах. Ни в одной из предшествующих симфоний путь от первоначального образа к контрастирующему ему лирическому не оказывался столь сложным, столь психологически насыщенным. Уже перед самым появлением светлого образа Чайковский с наибольшей силой напоминает о другом образе — борьбы и страданий. Тем прекраснее этот новый образ. С необычайной картинностью и почти наглядной осязательностью передан в звуках процесс зарождения обаятельной лирической мелодии из бури и смятения. Велико богатство ее выразительности. Основа экспрессии — своеобразные контрасты: просветленность начальных пентатонных фраз и экспансивность кульминационной интонации, противоречие взволнованности музыки и ее засурдиненного звучания. Средний эпизод углубляет контраст. Певучести и томлению первой части здесь противостоит удивительное сочетание пасторального диалога дерева с суровыми противосложениями меди и беспокойной пульсацией струнных; этот симбиоз идиллического и грозно-патетического есть симфоническое развитие тех же двух начал, что и в первой теме побочной партии; он пленителен, но непрочен из-за обострения контрастов и разомкнутости музыки. Взволнованное полнозвучие репризы и скорбно-резюмирующее настроение коды замыкают круг.

В лирической теме заключено большое внутреннее богатство: Такая тема — не вставной «романс», как иногда думали, и не вместилище «обыденных настроений», как заявил Риман. Это не образ «не от мира сего», ибо и в нем происходит внутреннее боре-ние, и в него проникают отзвуки жизненной бури, и в нем звучат интонации высокого душевного подъема.

Если лирическая тема пленяет широтой мелодического дыхания, то дальнейшее трагическое развитие событий покоряет широтой «архитектонического дыхания». Грандиозные динамические волны разработки то властно ведут слушателя — через соби-рание сил — к моментам драматических вершин, то вновь отбрасывают его к эпизодам изнеможения, исчерпания сил. Трудно указать во всемирной симфонической литературе что-либо равное по мощи и столь же захватывающее, как подъемы и падения разработки. Опираясь на них, и достигает своей потрясающей силы кульминация первой части, а, может быть, — и всей симфонии.

Как ни велик был контраст драматического и лирического образов в экспозиции — теперь он неизмеримо сильнее: с одной стороны, трагическое напряжение, доведенное до последнего предела, с другой, — образ идеально прекрасный, благородный, но усталый и омраченный всем, что до него произошло. Из этого неслыханного по мощи и остроте контраста рождается новая трактовка сонатной формы: реприза раскалывается надвое, ее первая часть сливается с разработкой в одном общем подъеме, ее вторая часть сливается с кодой в едином скорбном просветлении. На одной стороне собрано всё действенное, проходящее в кипучей борьбе, на другой — остается уже «последствие», лирический эпилог. Важно, что новое в решении сонатной проблемы у Чайковского — не формалистическое изобретение: оно возникло из потребности выразить в музыке необычайные масштабы драматических противопоставлений.

Как это бывает в сценических произведениях и как это делает Чайковский в своих операх, следующий акт, на время обходя основную драматическую интригу, не есть прямое, непосредственное продолжение предыдущего акта. Такова вторая часть симфонии. Многочисленные русские претворения вальса у Чайковского увенчались остроумнейшим и вполне органичным сплетением вальсовой грации и скользящей легкости с типично русским широким и мягким пятидольным размером, идущим от народного стиха. Драматизация концовки вальса делает естественным и последующее более стойкое отклонение от танцевальности — глубокую печаль среднего эпизода. Родственность обоих образов раскрывается в коде.

После 9-й симфонии Бетховена не существовало скерцо таких масштабов и такого своеобразного замысла, как в 6-й симфонии. Это не скерцо-игра, не скерцо-танец, но и отнюдь не скерцозный марш (каков, например, «миниатюрный марш» из 1-й сюиты), а нечто совсем иное: скерцо, с самого начала взращивающее в себе марш большого волевого напряжения. Он содержит в себе картину последнего собрания и сосредоточения сил.

Медленные лирические финалы были и до 6-й симфонии (зерцательная ариетта бетховенской последней сонаты, полная нежности и томления «Сладость любви» из «Антара»); но не было финала такой трагической силы и величавого пафоса. Неверно мнение, будто в финале больше нет борьбы, нет взлетов *. Напротив, Чайковский настойчиво и последовательно усиливает лирические темы, доводя их от робкой жалобы до криков протест-

* Например, в книге А. Будяковского, Чайковский (стр. 158).

ста. Воспевания смерти и «потусторонности», которых немало в западноевропейской музыке, нет в финале. Он глубоко скорбен, но отличающая композитора, по его собственным словам, «страстная любовь к жизни и ненависть к смерти» присутствует и здесь.

По верной мысли советского музыковеда *, финал 6-й симфонии — ее конец, «но не является ее смысловым итогом: в нем выражена только часть общей, более широкой идеи симфонии»: в борьбе человек может пасть, но его творческий вклад в жизнь обогатил людей, и он неуничтожаем.

6-я симфония — высшее достижение в симфонизме Чайковского, симфонизме борьбы, надежд и страданий. Можно поверить композитору, писавшему, что в нее он «вложил, без преувеличения, всю свою душу», что он считает ее «наилучшей и в особенности «наискреннейшей». И то, что вложено в нее Чайковским, вызывает живейший отклик у слушателей, ибо это произведение глубоко социальное, обращенное к массам людей.

Всё сказанное неизбежно наводит на мысль о возможности сближения обоих отмеченных В. И. Лениным великих произведений. Созданные в различной социально-исторической обстановке, они, разумеется, во многом отличны. И тем не менее в них можно обнаружить общность, и именно в том, что характеризует наивысшее в них.

И там, и здесь — монументальная музыка больших, горячих страстей, музыка конкретная, далекая от отвлеченности. Ни в «Аппassionате», ни в 6-й симфонии непосредственно не дан оптимистический, светлый итог. Но о его возможности убедительно говорят страстность борьбы, упорство и настойчивость в ней. При всем огромном различии музыкальных средств — и в них есть общее.

Характер мелодии в сонате и симфонии очень различен: «сухощающая», почти *аскетическая*, заботящаяся только об устремлении вперед, о преодолении у Бетховена и полная чувственного очарования, беспредельной нежности и певучести у Чайковского. Но и та, и другая находятся в тесном, неразрывном единении со всеми другими элементами и в этом единстве играют ведущую роль. Это и есть то «гармоническое сочетание», то «правильное взаимодействие различных элементов музыки», о котором нам напомнил товарищ Жданов, как об одной из важных черт классической музыки. И в более широком плане можно видеть в этих произведениях классическую соразмерность, изящество и красоту музыкальной формы.

* И. Рыжкин. Шестая симфония Чайковского. «Советская музыка», 1946, № 1.

Чайковский и Бетховен в отмеченных вниманием В. И. Ленина произведениях подарили мировой культуре новые идеи, образы, художественные приемы. В них они возвысились над своими прежними созданиями и показали настоящие образцы прогресса в музыке. Они нарушали в них прежние традиции и нормы, но отходили от них только тогда, когда этого требовало новое содержание. Они сочетали в них те качества подлинно-классической музыки, о которых говорит Постановление ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба» В. Мурадели, — высокую содержательность с художественным совершенством музыкальной формы, высокое профессиональное мастерство — с простотой и доступностью. Поглощенный титанической работой — борьбой за создание нового, справедливого социального строя, великий человек оценил и отметил эту гениальную музыку.

