

Г. Поляновский

Творческий путь С. Н. Василенко

Тридцать с лишним лет творческого труда одного из крупнейших мастеров советской музыки — С. Н. Василенко — все же не дают права подводить окончательные итоги: ибо творчество Василенко далеко еще не иссякло, оно еще крепко и молодо пульсирует.

Мы позволим себе поэтому, в нарушение традиций, сначала рассказать о сегодняшних днях, советском периоде творчества С. Н. Василенко, а затем уже остановимся на историческом прошлом его, корнях, питавших музыку композитора, коснувшись и жизненного пути Василенко, совмещающего в себе композитора-общественника, интенсивного педагога, выдающегося музыкального ученого, исследователя фольклора, наконец, дирижера с многолетней практикой.

Половина композиторского пути Василенко приходится на послереволюционный период. И надо сказать, что наибольшее количество интересных произведений создано композитором в советский период творческой деятельности. Таковы балеты «Иосиф Прекрасный», «Нойя», «Лола», опера «Сын солнца», сюиты: «Китайская», «Туркменская», «Советский Восток», «Красноармейская рапсодия», квартеты — струнный, для деревянных духовых, альтовая соната, концерт, сюита и баллада для балалайки с оркестром, музыка к звуковым картинам «Окраина» и др., к театральным постановкам, множество песен, инструментальных пьес — актив более чем достаточный, чтобы свидетельствовать о неутомимости и неиссякаемости творческой фантазии мастера.

Особенно необходимо подчеркнуть в творчестве композитора его неустанное приближение к советской тематике, упорную работу и постепенное, успешное изживание элементов рафинированного эстетизма, прямой экзотики и игрушечного, сказочного орнаментализма, столь свойственного его музыке,

особенно довоенного периода. Отдавая прежде дань символизму, мистицизму, импрессионизму, Василенко в своих двух последних сюитах — «Туркменской» и особенно «Советский Восток» — показал решительное преодоление тяготевших над ним долгое время влияний французской школы (Равель, Дебюсси) и еще более сильных воздействий новой русской школы.

Симфонист по преимуществу, мыслящий оркестровыми комплексами, Василенко отличается удивительным трудолюбием и повышенной требовательностью к своим сочинениям: отсюда — многочисленность вариантов, постоянная шлифовка, кристаллизация деталей. Но симфонизм Василенко — по сути своей — дробен. Это не раскрытие в многочастной форме гигантских мыслей, обобщений, не развитие единой темы во всем противоречивом многообразии ее, а музыка, ярко воплощающая определенную программу, подчиняющая этой программе, образительности — иногда скрытой, не выраженной словами, но всегда явственно ощущаемой, — форму и находящая для наиболее полновесного раскрытия ее своеобразный музыкальный оркестровый язык. Романтически настроенный композитор мыслит всегда конкретно осязаемыми звуковыми образами. Вот почему любимой симфонической формой его является сюита; вот почему две большие симфонии Василенко, при всех их общеязыковых достоинствах — не могут служить характерными проявлениями его творчества.

Чтоб не быть голословными, проследим на примере трех крупнейших симфонических произведений Василенко послереволюционного периода эволюцию самой манеры его музыкального письма, наглядно демонстрирующей несомненные сдвиги в мироощущении даже такого сложившегося мастера. Мы разберем три сюиты: «Китайскую», «Туркменскую» и «Советский Восток».

«Китайская сюита» явилась результатом многолетних и упорных увлечений Василенко музыкальным фольклором народов Азии.

После появления в 1913 г. «Маорийских песен», очень занимательных по фактуре, мелодически изобретательных, острых по гармонии, но в которых столько же от подлинной этнографии, сколько ее и в весьма эстетных словах Бальмонта, следует целый ряд песенных экскурсов в экзотику, приводящих к своего рода шедевр подобного изощренно-фантастического стиля — к «Экзотической сюите» для тенора, с сопровождением маленького оркестра из 12 инструментов. Не будем останавливаться подробно на анализе этого своеобразного документа — тщетной попытки художника уйти в вычурный мир выдуманного Востока с его завораживающими очарованиями природы, томлением, новолуниями, обезьянами, газелями и заклинателями змей — от грохота войны, от назревающих конфликтов внутри страны (дата сочинения сюиты — 1915—16 гг.). В сюите — яркая выдумка, ослепительные, остроумные краски оркестра все же не могут скрыть искусственность и в конечном счете бедность слов, внешне нарядных, но мыслью скудных. Композитор — весь в стремлении к изысканности, в нахождении таких звуковых комбинаций, какие еще не рождались и которые помогли бы слушателю воссоздать Восток даже не Шехеразады, а полумистический, Восток вне географических понятий — отовсюду и ото всех удаленный, скрытый, таинственный. Экзотика, как ширма, как зонтик от загара действительности, от кровавого дождя войны — это оружие художника-интеллигента, замкнувшегося в скорлупе своего искусства. При всем мастерстве сюиты — она вопиет об этом беспощадно.

Василенко упорно изучает подлинные индийские, китайские, японские песни. Как настоящий пытливый ученый, он разыскивает источники, роется в библиотеках Европы, исследует целые фолианты древних записей о ладах. Измышления творческой фантазии на условно восточные темы перестают удовлетворять художника, с годами становящегося к себе все требовательнее и беспощаднее.

Если в «Экзотической сюите» самоцелью был показ «невероятной» ночи в тропиках, небывалого девственного леса, не танцуемого, но зачаровывающего кругового пляса «Гамеланг», если музыкальное воплощение изобразительных фантазий на экзотические темы Гогена было данью увлечения жаждущих эпатирования буржуазных кругов «ценителей искусства» музыкой получувств, «томлений духа»,

и не основано на точном или даже приблизительном знании мелодического строения песен народов, чьи имена значатся в названиях песен, — то «Китайская сюита» знаменует собой резкий поворот к более глубокому, ответственному обращению с самыми темами мелодий, с использованием идей из недр подлинного творчества древних народов Востока.

«Китайская сюита», написанная в 1928 г., предназначена для исполнения большим составом оркестра. Особенно богат набор ударных инструментов: здесь всевозможные колокольчики, ксилофон, треугольник, тамбурин, там-там, трещотки, деревянный барабан и т. д.

Сюита — программа, как и большинство сочинений композитора построенная на принципе контрастов настроений и выражающих их тембров звучаний отдельных оркестровых групп. Она состоит из шести частей. Пентатоника, выдержанно проводимая не только в изложении тем, но и в их разработке, обуславливает и гармоническую и полифоническую ткань сочинения. В основе всех частей — подлинные китайские мелодии: в первой части, изображающей «Шествие в храм предков» — разрабатывается тема песни «Гимн предкам», обросшая мхом тысячелетий. Переплетаются с ней в очень прихотливом узоре перезвоны пагод и народная, наивного склада, песня.

Принцип экономии выразительных средств и умение так использовать инструменты, что они дают в сочетании своем именно искомые эффекты, — глубокое свидетельство зрелого мастерства Василенко. Самое вступление сюиты — в характере торжественного марша с последующим наслоением оркестровых голосов — дает тон всей сюите. На фоне глухих, низких нот арфы, удвоенных фортепиано, с тишайшими ударами там-тама, перебиваемого шуршащими тарелками, — возникают колокольчики. Сочетание челесты, флейт, фаготов с треугольником дает представление о звучащем воздухе, о романтическом Востоке, овеянном легендами. Композитор, строя сочинение уже не на выдуманных, а на подлинно-национальных темах, еще целиком в плену экзотических настроений. Фантазии его мйлы завуалированные, эфемерные звучности, рождающие таинственность, окутывающие музыкальное воплощение Китая в нереальные, условно-археологические одежды того «Китая», который описывается эстетам-туристами, не видящими подлинного лица этой страны, с ее беднотой, ведущей борьбу за свое существование и изнемогающей под гнетом эксплуататоров. Вслед

за перезвоном вступает «тема предков». Она излагается трубами, на фоне очень тихих шагов остальной медной группы и пиччи-като виолончелей и контрабасов. Звуки собраны воедино, сгущены и сцементированы пятиступенной мелодией, простой и выразительной. Во всей последующей разработке упрекнуть композитора в многословности нельзя. Очень целесообразно, даже скорее скупой

расходует он краски и острую оркестровую изобретательность. Особенно показательна в отношении прозрачности инструментовки вторая часть сюиты — «Весенним вечером». Ноктюрнообразная первая тема и как бы производная от нее танцевальная мелодия второй — старинные национальные китайские напевы. Выдержанна и естественна гармоническая поддержка мелодии (прим. 1):

Прим. 1. *Sostenuto assai. M. M. ♩ = 52.*

1 SOLO dolce

The musical score shows three staves: Oboe I, Corni I (F), and Triangolo. The Oboe I staff has a solo marked 'SOLO dolce' starting at measure 10. The Corni I (F) and Triangolo staves provide harmonic support. The Triangolo part is marked 'p' (piano). The score is in 2/4 time, key of B-flat major.

Но при всей серьезности замысла, тонкости отделки, сравнительной простоте — экзотический привкус не изжит и в «Китайской сюите». Реальные задания, которые ставит перед собой композитор, хотя бы третья часть — «Похоронное» или, особенно, последняя — шестая, изображающая китайский базар «с выкриками торговцев и со всем шумом уличной жизни» (примечание автора) — получают некие символические одежды, становятся реминисценциями каких-то кабалистических знаков, священно-таинственных действий.

Мистично и сумрачно звучит похоронное шествие. Живописная инструментовка подчеркивает условность восточного колорита. Альты, дублируемые английским рожком, гобоем, нарочито выбраны для придания оттенка inferнальности всей сцене. Композитор задается целью не столько воссоздать жанровую сцену китайских похорон, сколько искусством своей фантазии вызвать в вооб-

ражении слушателя дикий и мрачный картину неправдоподобного отчаяния, ужаса и скорби перед «непонятным» явлением смерти. Конец «Похоронного» — нирвана, жуткий покой (валторны, контрабасы с виолончелями, опирающиеся на увеличенные интервалы фортепиано и арфы, зловеще окрашенные мрачными ударами тамтама). И, в конце концов — вся эта сумма скорбных и мистических звучаний — всего только весьма эффектный прием: контрастирующий фрагмент между танцевальными (второй и четвертой) частями.

Эффектные, блестяще звучащие «Веселый танец» (IV ч.) и «Жалоба принцессы» (V ч.) построены снова на старинных подлинных китайских мелодиях XIII—XIV вв. Унисонные звучания челесты, фаготов, кларнета и колокольчиков на органном пункте виолончелей и контрабасов — любопытны, новы по окраске. Но интересный формальный прием не обогащает содержания пятой части, более поверхностной и эстетской, чем остальные. Экзотический груз долголетнего прошлого в этой части давит на творчество композитора весьма ощутительно.

Интересно начало последней, шестой части — «Эхо золотых озер». Обильное применение *divisi* в струнной группе (первые скрипки à 3, остальные à 2, соло альтов и т. д.) помогает создать ощущение воздушности, беспредельной легкости. Пейзаж приобретает упругость, насыщается четкими контурами (прим. 2):

Прим. 2.
Clar. 1.

10

Campanelli.

Celesta

Arpa

Piano

8. m. f.

8. p.

SOLO

Перезвон «священных камней» и колокольчиков пагод подан артистически «вкусно», с сохранением китайского национального колорита. Разумеется, это—Китай бонз и мандаринов, Китай андерсеновской сказки, а не Китай—ведущий борьбу за свое освобождение от капиталистического ига, тем более не Китай—Ухана, не Китай советов. Критического перевоплощения, отбора национального

материала мы здесь не имеем. Ритуальные мелодии преобладают в числе обработанных в сюите над несомненно многочисленными и сохранившимися подлинно-народными напевами.

Финал—упомянутая уже выше сценка китайского базара. Мастерское искусство большого художника проявляет здесь себя наиболее широко. Детальная разработка, изобре-

Требовательность его не идет дальше нанесения на звуковое полотно наиболее ярких пятен: шумов, выкриков, пестроты, сутолоки, веселой базарной неразберихи.

Василенко в совершенстве владеет звуковым орнаментом. Его зодчество с внешней стороны (мы берем пока ориентальную сторону его творчества) — всегда безупречно. Меньше обращает он внимания на целостность общей концепции сочинения. Отсюда — некоторая фрагментарность, разукрупненность даже больших его произведений. Лепка их, украшения, инструментальная орнаментика — на исключительной высоте. Глубина же содержания — не всегда адекватна этой изысканной внешности.

В «Китайской сюите», всегда производящей большое впечатление яркостью и разнообразием, пленительностью и необычностью разрабатываемого материала, композитор едва ли не в последний раз некритически отдается стихии экзотического колорита. Поверхностность трактовки восточной темы — традиционна. Великолепная сказочность «Шехеразады» — тому наиболее внушительное доказательство.

Уже в следующей своей работе над этнографическим материалом Василенко пытается преодолеть этот традиционализм. На основе своего большого опыта и настоящего вкуса он строит «Туркменскую сюиту» (ор. 68), подходом, прелюдией к которой являются его работы в области изучения туркменского фольклора и как их результат — ор. 65, «Квартет на туркменские народные темы» для деревянных духовых (флейта, гобой, кларнет, фагот).

Пять частей квартета представляют собой, по сути дела, также сюитное построение. Каждая часть — обособлена, имеет четкую программу с лежащей в основе ее народной песни: «Засыпанный город», «Моя любовь ушла», «На золоте солнца», «Жаворонок», «Через пустыню». Подход к тематике Туркменистана, как это видно из самых названий частей — осуществляется сквозь призму переживаний лирического порядка, через пейзаж, — опять-таки с налетом экзотики. Композитор заинтересовывается уже не дальней, почти недоступной для непосредственного исследования экзотической страной, а советским краем, только что построенным Турксиб, на глазах у всех меняющим свое обличье: от дикого, угнетенного, грязного, некультурного — к грамотному, освобожденному от вековых предрассудков байства, басмачества, к строящему свою национальную культуру — национальную

по форме и социалистическую по содержанию — советскому расцветающему краю.

Василенко проходит нелегкий для старого интеллигента-художника путь освоения советской национальной политики. И далеко не сразу осиливает он в специфике своего искусства новые элементы, из которых складываются художественные образы, эквивалентные новым экономическим, политическим, культурным отношениям советской национальной республики.

И в квартете, при всех его музыкальных достоинствах, и в симфонической сюите — композитора занимает не советская действительность Туркменистана, а свежий, девственно-нетроутый песенный фольклор. История — «засыпанный город». Величественность и непобедимость природы. Суровость красок. Громоздятся человеческие усилия: поколение за поколением медленно, упорно осваивает неподатливую природу. Канонобразные ходы, имитации, причудливые хроматизмы, ритмические перебивки, акценты — усилия напрасны. Тихо, замирая — словно закрывается занавес — показывает тщету людских трудов художник. Пустыня диктует свою волю человеку: город засыпан. Цветет мелодия — наивная, любовно-простая, призывная.

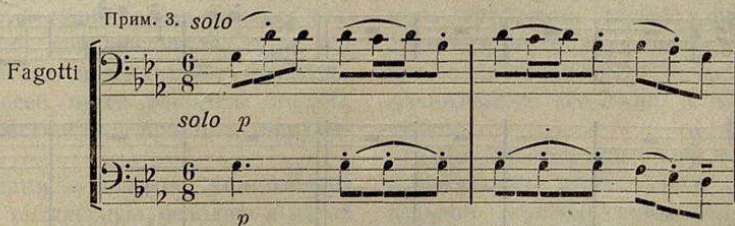
Василенко — умный и прозорливый художник. Он находит лучшие и наиболее характерные мелодические обороты, творчески воссоединяет их, дает им выгодный аспект. Здесь уже нет ничего приукрашенного. Мелодия, глубокое содержание ее — говорит сама за себя, бережный художник должен уметь ее раскрыть. Василенко достигает здесь уже больших результатов. Лирическая, томно-грациозная песня — воплощена им не только художественно-осмысленно, но и со вскрытием в ней всех гармонических, полифонических возможностей, с соблюдением тонкого вкуса и чувства меры. Лирика — сфера наиболее близкая Василенко. Здесь он раскрывается охотно и наиболее полно. «На закате солнца», с характерными меркнущими звучностями, «Жаворонок», с мелизмами, выполняющими не столько подражательную, иллюстративную роль, сколько роль зеркала, поэтического отражателя лирических настроений, наконец, «Через пустыню» — остро ритмованный отрывок, говорящий об очередной попытке преодоления экзотики, это — живописный фрагмент, глубоко субъективные впечатления от лирически насыщенного песенного туркменского фольклора, все это больше пейзажи, преломляемые сквозь чувство, чем воспроизведение в музыкальных образах действительных картин преображаемого Туркменистана.

То же, что сказано о квартете, но в еще более сконденсированном виде ощущается при рассмотрении сюиты. Полное название ее «Туркменские картины на туркменские народные темы». Композитор сознательно подчеркивает некую служебность своей работы, изобразительную функцию ее. «Степь цветет» — первая часть сюиты — дает представление о таинственных шорохах, об изумительном аромате бескрайней степи, о легких и свободных ветрах, колышущих травы. Мобилизованы все декоративные возможности оркестра, хотя принципиально новых открытий в области инструментовки композитор здесь не делает. Он использует огромные богатства своего опыта и применяет их щедро на новом, этнографически ценном и проверенном материале. Обилие ударных нигде не режет слух: употребление их подчинено общему замыслу.

Вторая часть — «Кочевники». Если просто музыкального языка достигнута и здесь, как и в первой части, то в области содержания вторая часть требует к себе сугубо критического отношения. Как трактуется в

ней понятие «кочевники»? Внешне — показ сделан очень колоритно: дикость, лихость, своеобразное *perpetuum mobile* скачки на конях, пестрый, живописный ритм. Но, конечно, за этим музыкально-живописным рисунком нет большой идеи: кочевники взяты оторванно от реальной обстановки. Написанная в романтической манере, эта часть сюиты вызывает большие возражения вовсе не из-за своей романтической заостренности, а в силу идейных своих дефектов. Василенко преодолевает упорно и трудно эстетский экзотизм, но в данной сюите — он еще не чувствует нового, советского Востока. Он еще в плену формалистической, по сути, концепции, для него важна фактура, ценность темы, музыкально «играющий» сюжет — идейность же и направленность, целеустремленность музыкальной пьесы в целом — лежат вне сознания композитора.

Третья часть сюиты «Ночью» — основана на бережной и скромной разработке лирической мелодии:



Мелодия типична, характерна. Мягко, тепло, волнующе рассказывает композитор какую-то любовную песню. Это едва ли не лучшие страницы в сюите. В них хорошо выдержана национальная форма.

Эффектный, бравурный, отлично звучащий в оркестре марш — увенчивает сюиту. Но и в нем много — от показного, от внешнего.

Мастер, заканчивая сюиту — критически просматривает свой путь. Тридцать лет творчества, шестьдесят лет жизни. Казалось бы, — чему учиться? Но в этом-то и сила нашего времени, нашей большевистской действительности, что они заставляют и молодых и старых художников снова и снова переучиваться. И вот — новая сюита. Снова ориентализм. Но на этот раз название не только обязывает, но во многом и предопределяет. Ор. 75 — «Советский Восток» — к 15-летию Красной армии. Памир — Армения — Узбекистан — Казакстан — Таджикистан — Азербайджан — Дагестан.

Перед композитором — ответственная задача. Обрисовать средствами музыкальной вырази-

тельности ряд советских национальных республик.

Нужно ли было искать непременно новые песни? Но они слишком часто поются на старые, даже древние мелодии... И лирика, и эпос, и героика, и бытовой танец — могут свидетельствовать о новом Востоке. Все — в том, в каком ракурсе подать этот материал, да и в том, конечно, какой материал выбран, как обработан, с чем сопоставлен. И удача Василенко в том, что значительная часть последней сюиты — не только по названию — советская. Композитор, быть может, больше интуицией — и она ведь развивается во времени и в классовой борьбе — почувствовал, в основном, правильный путь, по которому надо идти в музыкальной характеристике. Он взял первоклассные, свежие народные темы, и, не прячась за них, не выставляя себя за их счет — реалистически просто, с глубокой серьезностью и заботой о подлинно мастерской их обработке — дал творческий синтез мелодического, гармонического и полифонического (в эмбрионе в них заложен-

всплесков. Мелодия струится импровизационно. Но она почвенна и убедительна в своей простоте. Глубочайшая лирика, без тени надрыва, истерической сентиментальности — все в этой части сюиты насыщено чувством зрелости, плодородности природы.

Удачно поручена трубе ведущая тема в третьей части сюиты — «Узбекистане». Вся часть звучит темпераментно и приподнято. Быть может, только перетянута в смысле длительности и однообразия ритмическая фигура сопровождения, от начала до коды — неизменная. Зато в коде — весьма удались композитору характернейшие ходы ритмо-мелодии. Здесь ритм и лад взаимопроникают, неотделимы друг от друга. «Казакстан» — весь в неутомимом движении, в неутомимой порывистости. Чеканен и устремлен ритмический рисунок. Кажущаяся монотонность — обманчива. Она рассеивается благодаря тембровому богатству оркестра. В противосложении с четкостью и вместе с тем неустойчивостью ритма — своеобразный изгиб мелодии. Быть может, интуитивно композитор уловил в казакской песне ее эмоциональное зерно. Рвущий, метущийся бег восьмых старается преодолеть неподвижность лада, отстоявшиеся в веках мелодические формулы. Он сообщает всей пьесе элементы борьбы, сдержанной страстности, прорыва, нарушения канонов.

Не то мы видим в попытке композитора динамизировать таджикскую мелодию в пятой части сюиты — «Таджикистан-Сурх». Импозантно, величественно, но статично звучит эта часть сюиты. Прекрасный выбор темы несколько снижен отяжелением ее, излишней грузностью, ощущаемой уже со второй страницы партитуры. Непреодоленная статика, заложенная в самой теме, — мешает и органическому развитию ее. Вариационного типа разработка заменяет симфоническое развертывание музыкально богатой ткани. Маршеобразный ритм пронизывает «Таджикистан» от начала до конца, немного обедняя действительное разнообразие ритмических узоров таджикской песни.

Замечательной глубины и лирической проникновенности исполнены мелодии, положенные в основание «Азербайджана» — шестой части сюиты. Обработка этих сильнейших по эмоциональному воздействию тем — предельно проста и выразительна. При всей экзотичности содержания, мелодия в творческом преломлении композитора обретает черты здоровой чувственности, большой внутренней напряженности.

Великолепно контрастируют с глубинной сдержанностью «Азербайджана» — размах, порыв, исключительный блеск в разработке элементов национальных плясок заключительной части сюиты — «Дагестан». Мастерски мобилизованы все оркестровые ресурсы, много изобретательности, вкуса, искрометности, огня во всех этих мелодических бросках, полных неизбывного, ничем сусальным не прикрашенного темперамента горцев. Удивительно празднично, яркоцветно, полнозвучно скомпанована финальная часть сюиты, законно перекрывающая силой непосредственного воздействия все остальные части и вместе с тем еще не полностью, но своеобразно раскрывающая представление о новом, советском Востоке: танец здесь не превалирует, просто элементы танца взяты композитором, как компоненты некоего комплексного праздничного целого: преизбыток силы, осознанность этой силы, право на радость, на полноту распоряжения жизненными благами, право на самую жизнь — во всем ее великолепии и широте — вот о чем звенит, шумит, ликует «Дагестан». Василенко сумел в финале избежать казенного трафарета, подняв финал на высоту архитектурного завершения прекрасного здания, олицетворяющего в части — целое, увеличивающего его полно и вместе с тем грандиозно.

Таков приход одного из старейших наших музыкальных мастеров — к освоению национальной тематики сегодняшнего дня. Разумеется, — и мы это повторим еще раз, — многое здесь от интуиции, а не от полного осознания советской действительности, но несомнен крутой поворот композитора к советской действительности, несомнен ход его, своими путями, к освоению тематики наших великих дней, все и вся плавающих в огне активного строительства новой жизни. Путь от «Экзотической сюиты», через полную ритуальных реминисценций «Китайскую сюиту» к еще абстрактно-восточной, но уже по тематике нам более близкой — «Туркменской сюите» и, наконец, этап «Советского Востока» — еще далеко не завершение, не то, чего мы ждем от Василенко и других советских композиторов в области претворения и преодоления тематики советского Востока, но во всяком случае — реальное достижение, свидетельство переключения энергии мастера на темы, понятные миллионным массам, а не единицам, — этот путь полон противоречий, но с ясно намечающимся и отчетливым исходом. Вот почему мы приветствуем композитора с тридцатилетним стажем, не уставшим учиться

у жизни и переучиваться даже на тех путях, которые в свое время им самим были как бы утверждены: экзотика — ориентализм.

Теперь, рассказав о ближайших к нам творческих днях Василенко, мы можем бегло пройтись по огромному каталогу его сочинений в хронологическом порядке, коснувшись и нескольких черт его биографии.

Родившийся в 1872 г. (30 апреля), в Москве, Василенко не был музыкальным вундеркиндом. Лишь на 17-м году жизни он стал серьезно заниматься как игрой на фортепиано, так и теорией музыки (первый учитель — Рич. Нох). Учась одновременно в университете и беря уроки музыки, Василенко творческую свою деятельность начал в 1890 г., сочинив хоры и оркестровую музыку к «Альцесте» Эврипида. Дальнейшие учителя Василенко — Д. С. Шор, И. Н. Протопопов и, наконец, Г. Э. Конюс, после подготовки у которого Василенко поступает в Московскую консерваторию в 1895 г., где попадает в класс контрапункта С. И. Танеева. Через год — окончен университет, и музыка становится единственной профессией Василенко, с юных лет отличавшегося редким трудолюбием и упорством в достижении раз намеченной цели.

Инстинктивное чутье оркестровых красок заставляет его уже на первых порах даже произведения, не предназначенные для оркестра — писать так, что они очень легко могут быть, при желании, инструментованы. Даже в таких ранних сочинениях, как симфоническая поэма «Три побойща» — голосоведение гладкое, полифоническая ткань ясна, есть логика симфонического развития тем.

Общеизвестна сугубая требовательность Танеева к своим ученикам. Василенко, усиленно работая, быстро рос в техническом отношении. Оркестровому чутью его помогала также новая нагрузка в консерватории: он был назначен ученическим дирижером в оперном классе, работая под руководством В. И. Сафонова. Инструментовка и свободное сочинение были пройдены Василенко в классе М. М. Ипполитова-Иванова.

Интересен путь учебы Василенко как оркестрового композитора. Дирижируя, он изучал попутно все группы инструментов, сочиняя небольшие пьесы для деревянных и медных духовых, тут же, в оркестре, пробуя их, изменяя аппикатуру, прислушиваясь к деловым, практическим замечаниям оркестрантов — учеников и преподавателей. Отсюда — замеча-

тельное знание Василенко всех тонкостей оркестрового письма, умение использовать каждый инструмент в новом качестве и не насиловать его природу. Отсюда и неисчерпаемая изобретательность Василенко, отыскивающего новые, свежие, необычные звукотембры, сочетания, наложения. Наконец, с ученических же лет — Василенко знает меру в деле отыскания оркестровых красок. Даже в первых опытах — эпической поэме, сюите (неизданной) — скупое и расчетливо применяет он оркестровые приемы, логично расходуя находимые эффекты.

Вступление Василенко на путь композитора-профессионала — относится к 1902 г., когда впервые была исполнена публично его кантата «Сказание о граде Великом Китеже и тихом озере Светояре». Сафонов, дирижировавший кантатой, высоко ценил оркестровый опыт дебютировавшего музыканта.

Предреволюционные годы застали известную часть русской интеллигенции в разного рода богоискательствах, мистических увлечениях, жажде «христианского подвига» и т. д. Наряду с крепкими революционными кружками — процветали уже не спиритические кружки, зло осмеянные Толстым в «Плодах просвещения», а «углубленно-искательские» смысла жизни в недрах религии кружки части интеллигентской молодежи, растерявшей перед лицом ясно ощутимой революции (вспомним систематические студенческие волнения, забастовки, стачки и т. д.). Отсюда — особый интерес и в среде художественной интеллигенции к разрешению и воплощению в искусстве проблем мистических, религиозных, представляющих наивные народные верования, легенды в утонченно-эстетизированном виде.

К таким опытам принадлежит выпускная работа Василенко «Сказание», явившаяся результатом изучения молодым композитором древнего «крюкового» письма. Произведение это имеет лишь биографический интерес — останавливаться на нем не будем. Смысл его появления — во влиянии на психику композитора утрированных националистических идей, особая заинтересованность в русском фольклоре, унаследованная от кучкистов и модифицированная под влиянием спроса рафинированных слушателей на произведения, исполненные «русского духа». Успех произведения был комплексным: несомненное дарование композитора, хорошая звучность и пришедшаяся «ко вкусу», ко времени известной части потребителей — тематика.

Василенко еще не раз обращается к «русскому духу» в музыке. И «Эпическая поэма»

и музыка к комедии Симеона Полоцкого «О Навуходоносоре» — дают ему широкий повод «руссифицировать» свой оркестровый стиль.

С известным опытом приходит композитор к написанию первой своей симфонии g-moll. Оставаясь верным обычной программности в своих оркестровых сочинениях, Василенко и отдельные части симфонии подчиняет плану определенной изобразительности: в данном случае симфония вызвана к жизни рядом творчески воссоздаваемых картин природы, моментами просто иллюстрируемых в музыке, без оснащения ее особой глубиной идейного содержания. «Весенний сад», «Светлый туман»... Но отвлеченность, импрессионизм сочетаются в симфонии и с картинами из древне-русского, религиозного, мистического мира: так, в третьей части симфонии рисуется «монастырь, аскетическая уединенность». Идеализация монашеского «бытия» подчеркивается контрастирующими шумами «греховой, мирской» жизни. Влюбленность в природу, пантеистическое преклонение перед нею (влияния Римского-Корсакова) борются с мистическим приятием жизни — и победа, на этот раз, за мистикой. Симфонию увенчивает не ликующий гимн природе, а разрывающий единство музыкальной материи всплеск отчаяния, страх перед неизбежностью и неизведанностью судьбы.

Именно на этом раннем произведении Василенко оказалась известная эклектичность в деле восприятия различных влияний — от кучкистов, в их «обезвреженном» в отношении народнических тенденций беляевском издании, некритического воспроизведения слабейших черт мировосприятия Чайковского эпохи создания «Пиковой дамы», начал инфернальности, невесомости, сочетаемых с рафинированной эстетностью французских импрессионистов. Первые серьезные «симфонические шаги» выступающего на самостоятельный путь композитора ознаменовались именно этими, плохо еще переваренными влияниями, частично взаимно проникавшими друг друга, частично взаимоотталкивавшими.

Вскоре после окончания симфонии начинается педагогическая деятельность Василенко, в течение четверти века занимавшая в его бюджете времени значительное место. Московская консерватория, воспитавшая Василенко, под его же руководством выпустила десятки талантливых, способнейших композиторов, теоретиков, инструментовщиков, знатоков песенного фольклора и т. д. К этим же годам относится расцвет дирижерской

деятельности Василенко, завершившейся созданием немаловажного общественного дела — основанием в 1907 г. «Исторических концертов». Общедоступность, серьезность в подборе материалов, большая, полная энтузиазма работа группы музыкантов, объединившихся вокруг Василенко на почве интересного и культурного дела — привлекли к нему симпатии самых широких слушательских кругов. Быть может, впервые в таком количестве появились на симфонических концертах учащиеся, рабочие, привлекаемые не только первоклассными исполнителями, но и популярными пояснениями Энгеля, даваемыми перед концертом. Исторический аспект, положенный в основу составления программ, был, разумеется, больше «хронологическим перечнем в исполнении», чем объединенным по каким-либо идейно-стержневым соображениям показом исторического музыкального наследства. Но прогрессивность для своего времени подобного мероприятия даже и при таком показе — не подлежит сомнению.

Основной вдохновитель концертов, Василенко горел в своем деле, разыскивал новые материалы, без устали перерабатывал музыкальные документы эпох, мало освещенных в историческом своем развитии, ездил по городам Западной Европы, где имеются музыкальные архивы, изучал их, снимал копии с уникумов, гармонизовал и оркестровал их, — если это входило в план будущих программ, словом, совершал большую и кропотливую музыкально-исследовательскую работу по воссозданию музыкальных документов далекого прошлого.

В порядке критического освоения этого многозначительного прошлого весьма нелишне было бы нашим советским концертным организациям, Радио, — воспользоваться этими уникумами музыкальной истории, для показа их широким слоям интересующихся у нас судьбами музыкального развития в прошлом. Все работы Василенко и привлеченных им к восстановлению памятников музыкальной культуры учеников его класса — хранятся в библиотеке Московской консерватории, не беспокоимые ничьим пытливым взором, не ворошимые ничьей рукой уже два десятка лет. Вряд ли это нормально при наших упорных изысканиях в области истоков музыкальной культуры.

Близкое знакомство с подлинными образцами старинной музыки вызвало к жизни ряд сочинений Василенко, в которых уже нет и следа прежнего, хоть и недавнего увлечения экзотикой славянской, русской старины, орна-

ментально-изысканной и пряной. Это — «Сюита на темы лютневой музыки», «Zodiacus I. S. A.» и т. д. Наряду с огромной работой по «Историческим концертам» — возникают в значительном количестве разнородные сочинения Василенко, показывающие, что талант его созрел, что достигнуто уже мастерство, что оркестр его умеет цвести радужно и светло, отражая рост его мировоззрения, прояснение сознания, затуманенного ранее мистическими веяниями. Фантастика, проникающая новые сочинения Василенко — «Сад смерти» (по О. Уайльду), «Nyxus Nocturnus» («Полет ведьм») — не содержит в себе элементов панического ужаса перед «необъяснимым», а скорее живописует все эти «дьявольские наводнения», «шабаши» и т. д. Композитора занимает формальная сторона, а не идеалистическая сущность фантастики. На почве большого простора, раскрываемого фантастическими сюжетами, он находит новые, причудливые гармонии, оркестровые краски. Некоторое самодовлеющее значение этих красок, новых приемов — не подлежит сомнению. Но именно в данной плоскости происходит процесс накопления новых выразительных средств, которые в дальнейшем подвергаются переработке, шлифовке и служат уже не самоцелью, а средством, весьма эффективным и убедительным в дальнейших произведениях. Сумрачная фантастика «Сада смерти», дьявольская — «Полета ведьм» сменяется солнечной озаренностью, теплом и наивной прелестью сюиты «Au soleil» и следующей за ней через год-два — второй симфонией, продолжающей в расширенной форме культивирование тех же светлых, природолюбивых черт, что и в последней сюите.

Чертой, проникающей все творчество Василенко — от начала его до наших дней, — является любопытная модификация экзотики. Экзотика древне-русских крюковых напевов, экзотика в фантастике, сказочности, экзотика в выдуманном мире океанийского Востока, наконец, экзотика стран реального Востока. Качественных отличий экзотики последнего периода мы касались в первой части статьи; не будем к ним возвращаться.

Бкратце остановимся на трех главнейших сценических произведениях Василенко — трех капитальнейших балетах его, из которых лишь «Иосиф Прекрасный» был показан на сцене Большого театра, остальные же ждут своего сценического воплощения.¹

Наиболее интересным представляется нам балет «Иосиф Прекрасный». «Библейский сюжет» трактуется очень свободно, являясь лишь основой для целого ряда великолепных музыкально-сценических находок композитора. Лирические чувства приподняты в оркестре на котурны подлинной сценичности. Характеристики царицы Тайах, самого Иосифа поданы не абстрактно-музыкально, а через конкретные танцевальные образы (очень интересна «сцена обольщения»). Заслуживает большого внимания симфоническая разработка отдельных фрагментов, напр. музыкальная картина «Приход каравана», своего рода шелевр ориентальной, правда эстетски-экзотической, музыки.

«Нойя» и «Лола» представляют собой капитальные произведения с той же экзотической изюминкой, что и все крупнейшие сочинения Василенко. Опыт изучения арабской, индийской, китайской, японской музыкальной культуры позволил композитору дать некий собирательный символ всех своих поисков и изысканий в «Нойе». Традиционный романтический сюжет достаточно блекл и хаотичен в развертывании сложного узла событий, интриг сугубо фантастического характера. Музыка, правда, выше несообразностей и сюжетной путаницы «Нойи». Ряд блестящих номеров — ноктюрн, китайский гавот, характеристики Нойи, поэта — заслуживают большей популярности, чем та, которой они пользуются. Но в целом балет не жизнеспособен именно из-за слабой сюжетики своей, из-за малоорганической связи музыки с действием.

Испания XVII века, немного вычурная и слишком выпренная — представлена в балете «Лола». Слабо и искусственно построенный сюжет снижает известную музыкальную ценность сочинения. Однако обилие красочных элементов в балете, замечательная инструменталка позволяют использовать отдельные номера как симфонически ценные произведения.

Нельзя не упомянуть и о той значительной работе, которая проделана композитором в области возвращения народным инструментам утраченного было их виртуозного и немалого культурно-художественного значения. Здесь — большую роль в реабилитации балалайки должны сыграть концерт, сюита и баллада Василенко для этого инструмента, предъявляющие к исполнителю высокие требования. Сюда же относится и использование гармо-

¹ Мы не будем останавливаться на единственной опере Василенко «Сын солнца», разобранной

наряду с остальной советской оперной продукцией в «Советской музыке» (см. № 1, 1933).

ники и балалайки в качестве сопровождающих, дающих особый колорит инструментов в цикле русских народных песен, отчетливо трактованных Василенко в одном из последних своихopus'ов (1929 г.).

Популяризация деревянных духовых инструментов, культивируемых в разных сочетаниях, также принадлежит к заслугам композитора. Он использует их всегда целесообразно, в связи с определенными творческими заданиями, логически обосновывая их применение. Таковы — «Мелодии уральских мусульман» для гобоя, кларнета, фагота с ф.-п., «Японская сюита» для флейты, гобоя, кларнета и ксилофона, fuga на тему попугая на тот же состав, упомянутый «Туркменский квартет» и др.

Несколько особняком, не будучи характерными для общего облика композитора, но составляя крупный раздел в его сочинениях, стоят ранний концерт для скрипки, струнный квартет е-moll, трио для ф.-п., скрипки и виолончели (1932 г.), соната для альты и ф.-п. и т. д. Произведения эти, всегда находясь на высоком уровне знания искомой звучности, не обладают той долей творческого дарования, которое свойственно оркестровым, особенно программно-восточным произведениям композитора.

Неутомимость, постоянное тяготение к разрешению новых и все более трудных задач — характерная особенность Василенко. Редко бывает он удовлетворен вполне тем, что создано им.

В настоящее время С. Василенко работает над второй оперой (своеобразная экзотика есть и там, но она, уже по первым авторским наброскам — в значительной мере преодолевается Василенко), раскрывающей, вернее, вскрывающей легенду открытия «Нового света», дающей в интересной, занимательной форме разоблачение конквистадорских намерений «благодетелей человечества», насадивших европейского капитала за пределами старого мира, — обещающей много любопытного и в сфере чисто инструментальной, ибо композитор, как всегда, весьма тщательно подошел к своей ответственной задаче: им детально изучены и исследованы подлинные мелодии инков, древних жителей Америки, им освоено громадное количество подлинно этнографических записей песен индейцев и т. д. Результатом такой работы должно явиться капитальное сценическое произведение с явной социальной устремленностью, исторически базирующееся на крепком фундаменте.

Б. Левик

Творчество А. Ф. Гедике

В многочисленной семье московских музыкантов одно из первых мест принадлежит Александру Федоровичу Гедике. Как органист, педагог и композитор А. Ф. Гедике представляет собой явление огромной культуры, явление чрезвычайно цельное и здоровое. Правда, он не принадлежит к тем художникам, мятежный дух которых заставляет их напряженно и мучительно искать новых форм, новых средств выражения. Новаторство ему чуждо и не нужно. Полное овладение всеми достижениями многовекового развития музыкального искусства, всем мастерством, всем арсеналом технических средств и приемов — вот основное художественное credo Гедике. Он использует все, что так или иначе апробировано всем историческим процессом музыкального развития, и на этой основе пишет ряд произведений, обнаруживающих полное и совершенное умение распоряжаться всеми средствами современной музыкальной техники для своих целей. Можно даже пойти дальше: в его музыке не много оригинальности и самобытно-

сти, но у него вместе с тем есть свой ярко выраженный стиль. Из каких влияний сложился творческий облик Гедике, какие черты характеризуют его стиль, мы увидим дальше, но то, что он в основном является представителем так называемого академизма, — как будто не требует доказательств.

Напрашивается вопрос: если это так, если Гедике академичен, если он главным образом использует лишь достижения музыкального мастерства, которые давно уже получили свое полное и лучшее выражение в ряде памятников музыкальной культуры, — в чем же его ценность, как композитора, особенно в наше время молодой и растущей пролетарской культуры? В ответ на это следует заметить, что академизм бывает разного сорта, и академизм Гедике далеко не сухой мертворожденный академизм, являющийся порождением формализма. Никогда у него техника не переходит в самоцель. Огромный мастер полифонии, впитавший культуру Баха — в особенности благодаря своей деятельности, как органиста, —