

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова

А.И. Демченко

ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ О МУЗЫКЕ



КОМПОЗИТОРЫ РОССИИ XX ВЕКА

Саратов
2017

ББК 85.31
Д 31

Печатается по решению Совета по НИР
Саратовской государственной
консерватории имени Л.В. Собинова

Д 31 **Демченко А.И.**
Избранные статьи о музыке. Композиторы России XX века:
сборник статей. – Саратов: Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова, 2017. – 196 с.

ISBN 978-5-94841-263-4

В третьем выпуске избранных статей доктора искусствоведения, профессора Саратовской консерватории, заслуженного деятеля России, действительного члена Российской и Европейской академий естествознания А.И.Демченко публикуются материалы, посвящённые ведущим представителям отечественной музыки XX века.

Издание адресовано музыкантам-профессионалам и широкому кругу ценителей музыкального искусства.

ББК 85.31

ISBN 978-5-94841-263-4

© Демченко А.И., 2017
© ФГБОУ ВО «Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова», 2017



Вместо предисловия

Во вступительном разделе предыдущего выпуска «Избранных статей» была намечена периодизация отечественной музыки XX века. В качестве дополнения к проделанному тогда обзору – несколько конкретизирующих штрихов в отношении отечественной музыки последнего времени.

Речь идёт об искусстве второй половины XX века, которое складывалось в явственной оппозиции к нормам и канонам предыдущего периода (среди них – доминанта реалистического метода, заметная традиционность стилевых ориентиров, подчёркнутый демократизм) и в определённых переключениях с эстетической практикой начала века, что отчётливее всего сказалось в признаках романтического брожения, в повышенной интенсивности художественных исканий, в тенденциях радикального обновления, а также в возрождении таких направлений, как фольклорное («новая фольклорная волна») и урбанистическое.

Происшедший качественный сдвиг был хорошо осознан и в музыке тех композиторов, чья манера сформировалась на предшествующих этапах (Д.Шостакович, А.Хачатурян, Г.Свиридов, К.Караев, О.Тактакишвили, Б.Чайковский, А.Эшпай и др.), но со всей очевидностью он представлен в новациях поколения, выдвинувшегося на рубеже 1960-х годов (Р.Щедрин, А.Шнитке, С.Слонимский, Б.Тищенко, В.Гаврилин, А.Петров, В.Тормис, Г.Канчели, А.Тертерян и др.).

Одним из определяющих моментов становится воздействие всякого рода субъективных факторов, что заявило о себе в поиске непривычных ракурсов отображения, в образно-концепционной многозначности, в использовании парадоксальных смещений смысла, времени и пространства, в широком включении ассоциативного мышления, порой в заведомой экспериментальности и т.д.

Происходит фронтальный поворот к личностной сфере, что преломилось в сильном акценте на индивидуальных образах, в пристальном внимании к внутреннему миру. Это, в свою очередь, потребовало активнейшей разработки «музыкального психоанализа» (с отвечающими ему сложными звуковыми красками и детализированной, подчас чрезвычайно специфической выразительностью), вызвав интенсивное развитие монологических форм, расцвет камерных жанров и тенденцию к камернизации крупных композиционных структур.

Другой важнейший признак отечественной музыки второй половины XX века – исключительная напряжённость и обострённая конфликтность. Питательной почвой тому служили проблемное ощущение бытия (сопряжённое с трудным, зачастую мучительным осмыслением), настойчивое обращение к противоречиям и болевым вопросам существования, неостывающий пафос тревог и смятений, констатация человеческой незащищённости.

Всё это нередко выливалось в чувство непреодолимой дисгармонии и подводило к грани трагизма. Взаимодействие гиперболизированных контрастов, антагонистическая поляризация образных сфер позволяют говорить о несомненном действии принципа антитез. Одна из них была обращена к художественному моделированию катастрофического противостояния неординарной личности с враждебным ей окружением – на уровне «чистой музыки» это с наибольшей рельефностью претворено в жанре инструментального концерта.

В самом общем плане эволюция отечественной музыки рассматриваемого периода выглядела следующим образом: от «бури и натиска», надежд и дерзаний 1960-х годов через утраченные иллюзии и трагическую разубверенность 1970-х к стагнации и поискам выхода из тупика в 1980-е.

Такова магистральная линия развития, противовесом к которой практически на всём протяжении второй половины XX века оставался «курс» на объективацию мировосприятия и соответствующего ему способа художественного высказывания – с отказом от крайностей, от завышенных притязаний и сверхвысоких напряжений, с попытками обретения позитивно-утверждающих опор, с выходом в сферу ясного, здорового жизнеощущения.

Именно этой тенденции суждено было выдвинуться на передний план в искусстве следующего исторического периода, который начался с 1990-х годов. Тогда же произошли кардинальные изменения и в сфере духовной тематики.

Как известно, эта тематика имеет в музыкальном искусстве России тысячелетнюю историю – историю со своими взлётами и спадами. Два её последние эволюционные зигзага приходятся на XIX и XX столетия.

После затяжного, протянувшегося на весь XIX век кризиса художественно полноценного продуцирования в области музыкального православия на рубеже XX века началось его деятельное возрождение, осуществляемое усилиями целой плеяды крупных мастеров (от Чайковского и Гречанинова до Чеснокова и Кастальского) и увенчанное монументальными полотнами Рахманинова («Литургия Иоанна Златоуста» и «Всенощное бдение»).

Затем, в условиях советского режима, последовала длительная полоса идеологических гонений, переросших в систему тотального вето на любые изъявления религиозного чувства.

С 1960-х годов постепенно созревала внутренняя оппозиция к официально-атеистическим установкам. Это противодвижение заявляло о себе поначалу спорадически и в формах «эзопова» языка – чаще всего через внешне допустимые ситуационно-сюжетные паллиативы (главным образом в музыке театра и кино). Кроме того, существовал своего рода православный андеграунд, а также традиция, удерживаемая в зарубежье русской эмиграцией первой и второй волн.

На базе этих накоплений и на фоне благоприятной социальной обстановки с середины 1980-х происходит сильнейший прорыв в сфере культовых жанров, почти всегда разрабатываемых с самых широких художественных позиций.

Снятие каких-либо ограничений в плане претворения духовной тематики инициировало создание множества произведений, поток которых носил в конце XX века почти обвальный характер. Среди тех, кто открывал шлюзы заново возрождаемого музыкального православия и создавал эталоны его новой эстетической конфигурации, в первую очередь, должно быть названо имя Георгия Свиридова – завершающие штрихи его наследия зримо и незримо освещены духом молитвенности, через которую он совершал восхождение к нетленным устоям бытия.

Очень симптоматична для магистральных процессов фигура позднего Альфреда Шнитке – его духовные сочинения (начиная с Концерта для хора на стихи Григора Нарекаци) знаменовали поворот «второго авангарда» к Постмодерну, понимаемому как очищение от всего чрезмерно радикального и субъективного.

Знаковым опусом для христианских исканий композиторов России конца XX века можно считать написанное в самый канун третьего тысячелетия грандиозное ораториальное повествование Елены Гохман «*Ave Maria*», где представлен весь основной спектр звуковых реализаций духовности в её барочном, классическом и современном истолкованиях.

Корпус предлагаемой серии статей одной из своих целей имеет проиллюстрировать эволюционную смену эстетических парадигм:

- от характерных явлений рубежа и начала XX века (произведения Рахманинова, Стравинского, Мясковского);

- через круг типичных опусов середины XX столетия (Прокофьев, Шостакович, а частично Мясковский и Свиридов);

- к тем исканиям второй половины XX века, о которых говорилось выше (отчасти Свиридов, а вслед за ним Слонимский, Щедрин, Шнитке, Тищенко, Гаврилин, Гохман).



«Русский путь» и «русская идея» в рефлексиях творчества Сергея Рахманинова

В сравнении с относительно спокойным социально-психологическим укладом, в котором пребывали поколения творцов русской художественной культуры XIX века, на долю Сергея Васильевича Рахманинова (1873–1943) выпала жизненная и творческая судьба, полная суровых испытаний. Определялось это прежде всего коренным переломом исторической ситуации, что происходило в общемировом масштабе, но с особой остротой затронуло Россию, которая оказалась на самом острие глобальных процессов.

За короткий промежуток времени будучи свидетелем столь плачевной для страны Первой мировой войны, трёх революций и почти чудом не став непосредственным очевидцем ужасов Гражданской войны, а затем ведя существование на чужбине, композитор получил достаточную пищу для того, чтобы в полной мере прочувствовать и художественно осмыслить такие категории, как *русский путь* и *русская идея*.

Понятно, что именно в то же время и по тем же причинам названные категории выдвинулись на переднюю линию ищущей мысли в отечественном «любомудрии», историософии и в массе явлений искусства. Как известно, в осмысление данной проблематики наиболее значимый вклад внёс религиозный философ Николай Александрович Бердяев.

Это был в сущности ровесник Сергея Васильевича и прожил он почти равную по длительности жизнь: родился годом позже композитора, в 1874-м, умер пятью годами позже, в 1948-м, также проведя завершающую часть жизни в эмиграции. Примечательно, что его последним трудом стала именно книга *«Русская идея»*, законченная незадолго до смерти, в 1946 году.

Надо ли удивляться тому, что у этих двух современников обнаруживаются явные параллели, сходства и подобия, только выраженные различным образом, соответственно роду деятельности каждого из них. А ценность высказанного ими тем более велика ввиду того, что они являлись самыми выдающимися представителями русского духовного наследия, принадлежащего тем, кто пришёл в XX век из предыдущего столетия.

Сказанное позволяет соотнести философские раздумья Николая Бердяева и художественные откровения Сергея Рахманинова.

И сразу же необходима оговорка: рассматривая музыку Рахманинова попытаемся исходить в основном из её нелокализованного, вневременного восприятия. В связи с этим следует заметить, что для подавляющего большинства слушателей давно уже не существует вопроса о так называемой традиционности рахманиновского стиля, и найдётся немало почитателей, которые вслед за Георгием Свиридовым могли бы сказать: *«Русская музыкальная школа выдвинула в XX веке лишь одного подлинно великого композитора – С.В.Рахманинова»*.

* * *

Итак, *русский путь*... В произведениях Рахманинова мы находим множество соприкосновений с данным феноменом. Внешне эти соприкосновения весьма различны, однако в них без труда улавливается некий доминирующий «обертон». Позволим себе несколько достаточно конкретных семантических расшифровок на этот счёт:

- тема главной партии I части Второй симфонии, наследуя от развёрнутого вступления тоскливо-тягостную настроенность, экспонирует мотив жизненного движения в ощущениях подневольности, с щемяще-исповедальной интонацией, вызывающей к сочувствию;

- в симфонической поэме «Остров мёртвых» почти всё воспринимается как олицетворение бесконечных тягот существования и безысходных блужданий в свинцовой мгле житейского моря, которое неотвратимо погребает в своих волнах любые надежды и упования;

- в погребальных звонах финала «Колоколов», кроме всего прочего, заложен и обобщённый образ гнетущего, безрадостного жизненного пути, что находит себя через давящий пресс тревог, страхов, сковывающих напряжений и через горечь разуверенности;

- в фортепианных концертах благодаря участию *solo* многое перемещается в плоскость индивидуально-личностного восприятия, и появляются несколько иные акценты. Так, в I части Второго концерта при всей сумрачности и отягощённости чувствуется внутренний нерв сурово-мужественного жизнеотношения, а в основной теме Третьего концерта – в высшей степени проникновенная нота сугубо лирического повествования.

Что касается отмеченного выше «обертона», то он чаще всего сопряжён с печальными раздумьями, с обременённостью нескончаемыми заботами и тяготами, наполнен извечной тоскливостью. Это неизбежно крестный путь России, путь горестный, безотрадный.

Разумеется, в бесконечно разматываемой ленте национального бытия то тут, то там мелькают мгновенья душевной отрады, а порой возни-

кают целые оазисы света и благодати. Более того, в ходе развития той или иной крупной художественной концепции композитор настойчиво утверждает идею преодоления, нередко венчая целое скерцозно-героическим финалом.

Тем не менее, в сознании в качестве определяющего неизбежно закрепляется исходный, «титульный» образ, а его родовые черты – сумрак, идущий изнутри драматизм и широкий спектр соответствующих эмоциональных «резонаторов» (от различных оттенков русского *lamento* до скорбных состояний откровенно пессимистического наклонения).

Таким «слышался» Рахманинову *русский путь*, и если припомнить основные вехи отечественной истории, то придётся признать, что вряд ли он был далёк от истины. Очевидно, точно так же нужно довериться его конкретно-художественным осмыслениям *русской идеи*. Судя по произведениям композитора, она базируется на принципе крайностей, поляризованных сущностей, образующих в своём разбросе тютчевское «*Умом Россию не понять*».

Н.Бердяев высказывается на этот счёт со всей определённойностью: «*Русский народ есть в высшей степени поляризованный народ, он есть совмещение противоположностей... Природа русского человека очень поляризованная*». Только что говорилось о сумрачном колорите музыки Рахманинова. Его называли элегическим певцом уходящей России, что с точки зрения ситуации рубежа эпох вполне отвечало действительному положению вещей.

Но вместе с тем в его элегичности было высвечено и нечто вневременное, извечно свойственное русской натуре. Амплитуда проявлений этого качества предстаёт у композитора почти необъятной: различные градации грусти и меланхолии, ностальгия по несбывшемуся и несбыточному, мучительный комплекс неудовлетворённости сущим, наплывы депрессии и отчаяния, подводившие к грани трагизма (из разноплановых образцов – романсы «Не пой, красавица», «Отрывок из Мюссе», «Всё отнял у меня», Музыкальный момент *h-moll*).

И в то же время Рахманинову с не меньшей силой удалось раскрыть светлые стороны бытия, передать яркое жизнелюбие. Достаточно напомнить хрестоматийно известные «весенние мотивы» его творчества. Программно заявленные в кантате «Весна» и романсе «Весенние воды», они широко разлились и по бессюжетным инструментальным произведениям (Музыкальный момент *C-dur*, Прелюдия *B-dur*, Этюд-картина *Es-dur op.33 № 7* и т.д.) Ярко выраженная жажда обновления, половодье раскрепощённых чувств, бурное воодушевление и радостная окрылённость приобрели в них поистине гимническое звучание.

Теперь о другом примере поляризованных контрастов, по поводу которых Бердяев отмечал следующее: *«Русский народ не знал меры и легко впадал в крайности. Противоположные свойства в русском народе: деспотизм, гипертрофия господства и анархизм, вольность; жестокость, склонность к насилию и доброта, человечность, мягкость; индивидуализм, обострённое сознание личности и безличный коллективизм; искание Бога и воинствующее безбожие; рабство и бунт»*.

Рахманинов пусть изредка (в отличие от своих младших современников – Стравинского и Прокофьева), но затрагивал «брутальные» стороны русской натуры. Своё наиболее отчётливое преломление они получили в III части вокально-симфонической поэмы «Колокола». По отношению к её музыке мыслимы всевозможные ассоциации: гроза, буря, бушующий водоворот, адская метель, вулканическое извержение, но, пожалуй, самая близкая из них – сбивающий с ног *«дикий ветер»* (если воспользоваться названием стихотворения А.Блока примерно того же времени).

В любом случае это буйствующая слепая стихия, необузданная и неуправляемая. Нетрудно уловить демонический оттенок, однако ещё примечательнее открыто скифская окраска (известно, что композитор обдумывал в те годы замысел балета «Скифы»). В целом, образность III части предстаёт олицетворением силы грозной, яростной, угрожающей и зловещей. Её экспансия несёт с собой смуту мятежей и пожарищ (*«русский бунт»*).

И рядом с подобной варваристикой русского «экстремизма» (кстати, в «Колоколах» это, действительно, совсем рядом – в предыдущей II части) мы находим высоты духовности, возвышенный строй помыслов, чувств и стремлений, что так ярко обозначилось у поколения «серебряного века», которому принадлежал Рахманинов (кстати, по некоторым данным, понятие *«серебряный век»* ввёл в обиход именно Бердяев).

Высоты духовности, связанные с утверждением нравственного императива, предполагали благодатную отрешённость человека, склоняющегося перед извечным, отвергающего тлен и суетность «пены дней» (сакральность такого рода породила два выдающихся монумента музыкального православия – «Литургию Иоанна Златоуста» и «Всенощное бдение»). Отсветы «божественного» можно уловить и в столь свойственном музыке композитора приподнятом тоне художественного высказывания. Хорошо ощутимо это в таком примечательном явлении его наследия, как возвышенно-одухотворённая лирика.

Имеется в виду круг эмоций, возникающих, когда тонко чувствующая душа остаётся наедине с пейзажем, отрешившись от прозы и треволнений жизни, резонируя прекрасному в природе, чем дополнительно подчёркивается красота внутреннего мира человека (фортепианные пьесы типа Музы-

кального момента *Des-dur*, романсы «Островок», «Сирень», «Здесь хорошо», медленные части ряда симфоний и фортепианных концертов).

И не случайно подобная образность расцвела именно в той стране, где Фёдор Михайлович Достоевский отважился утверждать, что мир может спасти только красота.

* * *

Теперь задумаемся в такое наблюдение Бердяева: *«В русском человеке всегда есть устремлённость к чему-то бесконечному. У русских всегда есть жажда иной жизни, иного мира»*. Чтобы ощутить эту устремлённость к «нездешнему» (любимое слово поэтов «серебряного века»), достаточно вслушаться в рахманиновский «Вокализ». Эта музыка побуждает ещё раз обратиться к столь кардинальному для творчества Рахманинова качеству как элегичность. Русское искусство и искусство Рахманинова в особенности ощущают элегичность как важнейшее свойство русской натуры.

У Рахманинова это качество нередко выступает в сопряжении с *мотивом жизненного пути* в его всевозможных метаморфозах. Одна из таких метаморфоз определена у Бердяева понятием *странничество*. *«Странничество – очень характерное русское явление. Странник ходит по необъятной русской земле, ищет правды, ищет Царства Божьего, он устремлён в даль... Есть не только физическое, но и духовное странничество. Оно есть невозможность успокоиться на чём-то конечном, оно есть устремлённость к бесконечному»*.

Прекрасной иллюстрацией сказанного может служить тема главной партии Третьего концерта. Вслушиваясь в подобный мелос, мелос удивительно пластичный, свободный и поистине бескрайний, приходится признать справедливость и другого наблюдения Бердяева (он использует при этом редкое слово *безгранность*, то есть без границ, без членения на грани).

«Русская культура соответствовала огромности России, она могла возникнуть лишь в огромной стране с необъятными горизонтами... Есть соответствие между необъятностью, безгранностью, бесконечностью русской земли и русской души. В душе русского народа есть такая же необъятность, безгранность, устремлённость в бесконечность, как и в русской равнине».

Русский путь – это путь нескончаемых исканий, что своё средоточие нашло у мыслящей части русского народа, у порождённой им интеллигенции. Рахманинов и Бердяев принадлежали тому её поколению, которое можно назвать *чеховским*. И это поколение рубежа эпох навсегда останется для нас мерилom и эталоном представлений о русской интеллигенции.

Чтобы почувствовать модус, свойственный интеллигенту чеховского поколения, можно ещё раз обратиться к I части Второй симфонии Рахманинова. Здесь мы находим один из замечательных примеров соединения в музыкальной образности таких категорий, как *русский путь* с его нескончаемыми исканиями, *элегичность* (это тип мировосприятия, тип жизнеотношения) и *лиризм*, через который передаются столь свойственные русской душе сочувственность, сострадательность, горячее биение сердца.

Разумеется, искания, о которых идёт речь, неизбежно связаны с высоким духовным напряжением. Искания русского человека отличает подчеркнуто проблемный настрой, русский интеллект ворожит «мировыми проблемами», подчас сгибаясь под их непомерной тяжестью.

Такой русский путь – путь трудный, мучительный, наполненный сумраком и тяжкими внутренними борениями, поистине крестный путь напряжённейших духовных исканий. Всё это превосходно представлено в произведении, где Рахманинов, пожалуй, впервые обрёл соответствующую, неповторимую интонацию, в произведении, которое стало своего рода визитной карточкой композитора – Прелюдия *cis-moll*.

Драматизированное ощущение жизненного пути идёт и от того, что, по Бердяеву, «у русских... всегда есть недовольство тем, что есть». Но философ настойчиво апеллирует и к суждению своего далёкого предшественника, первого русского эмигранта Александра Ивановича Герцена: «Прошлое русского народа темно, его настоящее ужасно, остаётся вера в будущее». По мнению Бердяева, «это мотив, который будет повторяться на протяжении всего XIX века». А для нас ясно, что этот мотив подтверждал свою актуальность и впоследствии, вплоть до нынешних дней.

Если же взять время Рахманинова, время трёх революций (Первая русская, Февральская, затем Октябрьская) и трёх войн (Гражданская и две мировые), то можно понять восприятие композитором русского пути как пути трагических испытаний. Вот откуда такие мрачные страницы его творчества, как Музыкальный момент *h-moll*.

Исторические реалии подталкивали и к тому, чтобы субъективно ощущать происходящее как давно предвещаемый «конец времени». Однако с точки зрения русского сознания в подобных запечатлениях естественнее усматривать не просто некий апокалипсис, а то, что Бердяев многократно называл «эсхатологической устремлённостью». И суть такой эсхатологии отнюдь не во вселенской катастрофе.

«Русская идея не есть идея цветущей культуры и могущественного царства, русская идея есть эсхатологическая идея Царства Божьего». И далее – «В русском сознании эсхатологическая идея принимает форму стремления ко всеобщему спасению». В таком случае, упоминавшийся уже рахманиновский «Остров мёртвых» воспринимается не только как

всепоглощающая стихия фатальности, но и как «предыкт» к иным историческим перспективам.

* * *

Россия, при всех изъянах и пороках её истории и её бытия, всегда оставалась для рахманиновского художественного мира главной опорой и подлинной святыней. Уникальная мелодическая пластика, бескрайняя кантилена порождает ассоциации с безграничной ширью просторов, с плавным течением речных вод, с тропой, выходящей в полевом раздолье (эта чарующая картина родной земли с её неброской красотой своё высшее воплощение получила в медленных частях Второго концерта и Второй симфонии).

Претворённое композитором сыновнее чувство бесконечной нежности, благоговения и почитания – из самых замечательных приношений на алтарь того, что именуется Отечеством. Ближайшую аналогию этому художественному открытию в понимании России находим в поэзии Александра Блока, с которым Рахманинова роднит и акцент на женственности образа: Россия, раскрываемая прежде всего через лик её невест и матерей (блоковское «*О, Русь моя! Жена моя!*»).

В отношении данного образа необходимо затронуть ещё два специфических штриха. Почти трюизмом может показаться упоминание о столь важной для музыки Рахманинова колокольности. Однако стоит подчеркнуть, что до него этот яркий звуковой символ национального бытия использовался главным образом во внешнем, красочно-декоративном плане (Глинка, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков).

У Рахманинова колокольная звонность обрела внутреннее и, можно сказать, сокровенное качество, став знаком русской ментальности в её духовной ипостаси (зачин Второго концерта иллюстрирует это наилучшим образом). Такой множественности семантического спектра колокольности не было ни у кого ни до, ни после, и её самая необходимая функция состояла, пожалуй, в стремлении «достучаться» до человеческих душ, вызывая к их глубинной сути.

Другой специфический штрих связан с восточным элементом, который зримо и незримо витает над целым рядом сочинений этого композитора. И опять-таки стоит заметить, что, восходя к большой традиции в русской музыке (начиная с Глинки, затем наиболее ярко у Бородина и Римского-Корсакова), у Рахманинова «ориент» не имеет ничего общего с красочной экзотикой или этнографическим подходом. Для него это нечто внутренне необходимое, органически входящее существенной составляющей в комплекс представлений о России как стране, исторически находящейся на перекрестье Европы и Азии, Запада и Востока.

Именно об этом говорил и Бердяев. *«Противоречивость и сложность русской души может быть связана с тем, что в России сталкиваются и приходят во взаимодействие два потока мировой истории – Восток и Запад. Русский народ есть не чисто европейский и не чисто азиатский народ. Россия есть целая часть света, огромный Востоко-Запад, она соединяет два мира. И всегда в русской душе боролись два начала, восточное и западное».*

Размышляя о неповторимости облика Отечества, вновь вернёмся к памяtnому стихотворению Фёдора Тютчева.

*Умом Россию не понять,
Арином общим не измерить:
У ней особенная стать –
В Россию можно только верить.*

В этом – один из ключей к пониманию нашей страны и её исторических судеб. Другой ключ Бердяев находил в духовных откровениях Достоевского. Он с явным сочувствием напоминает о том, что писатель *«верил в великую богоносную миссию русского народа, верил, что русскому народу надлежит сказать своё новое слово в конце времён».*

В развитие мысли Достоевского о том, что русский народ – народ-богоносец, Бердяев даёт такой комментарий: *«Русский народ – религиозный по своему типу и по своей душевной структуре. Религиозное беспокойство свойственно и неверующим. Русские люди, даже когда они ушли от православия, продолжали искать Бога и Божьей правды, искать смысла жизни».*

Представляется, что именно об этом написано «Всенощное бдение» Рахманинова. Звучание этой музыки подводит нас к одному из центральных воззрений Николая Александровича Бердяева, которое он унаследовал от основоположника славянофильства Александра Степановича Хомякова – *соборность*.

В толковании Бердяева, *«это и есть русская коммунитарность, общинность, хоровое начало»* (коммунитарность – используемый Бердяевым особый термин-неологизм, который является производным от слова коммуна). Философ подчёркивает, что понятие *соборность* непереводимо на иностранные языки. *«Христиане Запада не знают такой коммунитарности, которая свойственна русским. Русская идея есть идея коммунитарности и братства людей и народов».*

Именно соборность, как высшее единение национального духа, позволяет русскому человеку вознестись в божественные выси. Целый ряд таких идеальных мгновений воссоздан Сергеем Васильевичем Рахманино-

вым в «Литургии», и они позволяют утверждать следующее: каким бы трудным, противоречивым и болезненным ни был *русский путь*, какой бы туманной, труднообъяснимой и загадочной ни была *русская идея* и каким бы изменчивым ни представал лик России, всегда в этом лике была, есть и будет такая грань: *Русь святая*.

И в качестве «постскриптума». В сердце композитора неискоренимо жила вера в неисчерпаемость и неодолимость «*третьего Рима*». Чрезвычайно симптоматичны написанные им последние такты, которые можно воспринимать как своего рода завещание. Имеется в виду код финала «Симфонических танцев» (1940).

Её исконно национальная тема построена на интонациях знаменного распева, от неё веет праведной истовостью и могуче-богатырским размахом. В сопоставлении с предшествующим повествованием эта музыка звучит пророчеством грядущей спасительной миссии России в предстоящем развороте военной эпопеи. И вспоминается высказанная несколько позже А.Н.Толстым мысль: если от России останется хотя бы один уезд, то она и тогда непременно возродится.

Как можно было убедиться, *русский путь* и *русская идея* представляли у Сергея Васильевича Рахманинова не в виде умозрительно-философических построений, а через образы-обобщения, наполненные реальной жизненной плотью и конкретно-чувственной осязаемостью. И переданы эти истины естественным, «человеческим» языком. А то, что это истины, гарантируется не только выдающимся талантом высказавшего их композитора, но и временем, когда они формировались.

И понятно, что в начале XX века, на резком изломе истории, на пике эпохальных сдвигов, национальный тип мирочувствия и национальный характер обнажили свою суть с невиданной явственностью и остротой. Как бы ни оценивать сделанное композитором в данном направлении, для нас бесконечно драгоценно то, в чём усомниться не может никто – гениальное музыкальное воплощение того, что навсегда закреплено пушкинской строкой «*Здесь русский дух...*»



О полузабытом шедевре Игоря Стравинского

Пафос предлагаемого материала состоит в двух аспектах: во-первых, напомнить о полузабытом шедевре выдающегося музыканта и, во-вторых, подчеркнуть мысль, что даже у Игоря Фёдоровича Стравинского (1882–1971), который чуждался параллелей между искусством и жизненной реальностью, образно-содержательные моменты, тем не менее, вполне очевидны и порой весьма рельефны.

Симфоническая поэма «Песнь соловья» (1917) была создана композитором на основе материала его оперы «Соловей». Опера писалась с большим перерывом, что существенно повлияло на её облик.

I действие было начато в 1907 и закончено в 1909 году, то есть в самом начале творческого пути композитора, когда его индивидуальный почерк ещё не определился и находился в общем русле русской музыки 1900-х годов. II и III акты сочинены в 1913–1914-м, когда Стравинский уже был автором балетов «Петрушка» и «Весна священная», снискавших ему мировое признание. Возникли эти два акта в условиях бурного обновления отечественного музыкального искусства, что весьма отличает их от I действия.

Стремление к воплощению нового национального стиля оказалось настолько сильным, что, дописывая оперу, композитор буквально физически не мог вернуться к изысканно-эстетизированному, несколько приглаженному стилю I акта и создал остальные два в совершенно ином ключе – «язычество» и скомороший лубок в пестрой смеси с условной ориентальностью и конструктивно-урбанистическими элементами.

Вот в чём причина «тканевой несовместимости» разновременно создававшихся частей оперы. И дело не только в стилистической несогласованности. В адрес I акта в исследовательской литературе нередко слышатся справедливые нарекания: *«Весь характер несколько безжизненно-искусственный... Композитор довольствуется эстетски салонным стилем. Эстетство I действия узкое, малоперспективное»* (В.Смирнов).

В сравнении с театральным вариантом, симфонической поэме «Песнь соловья» присуще эстетико-стилевое единство, обусловленное тем, что композитор сознательно основал её на материале только II и III

действий оперы, написанных в новой манере и совершенно однородных, как отмечал это сам Стравинский.

Кроме того, при переработке для оркестра он сконцентрировал внимание на ведущем тематизме и сумел подать его в инструментальных тембрах более красочно и выпукло, поэтому в данной версии произведение оказалось художественно более значительным, что зафиксировано и в авторской оценке: *«Считаю, что “Песнь соловья” – одна из наиболее удавшихся мне пьес»*.

Можно сослаться также на мнение Б.Асафьева, который находил в рассматриваемом опусе *«одно из живописнейших и красочнейших произведений русской музыки»* и отмечал, что *«в ряду партитур Стравинского (“Жар-птица”, “Петрушка”, “Весна священная”, “История солдата”) “Песнь соловья” является самой фееричной и сказочно-заманчивой, если не самой сильной по выразительности»*.

Сказанное заставляет предпочесть данное сочинение опере и побуждает рассмотреть именно его, тем более что в концепционном отношении оно вполне самостоятельно.

Определяющее качество содержания симфонической поэмы «Песнь соловья» – мир и человек в первородности своих проявлений. На относительно небольшом протяжении (произведение звучит около 24 минут) композитору удалось воссоздать целый «букет» разнообразных граней изначального.

Основные из них – жанровая натура, «скифство», жизнь подсознания, сказочно-инфантильное начало. Причем всё это подано в чрезвычайно концентрированном виде, так что в отличие от оперы «Соловей» симфоническая поэма «Песнь соловья» способна произвести впечатление двойника сочинений типа «Весны священной».

* * *

Не столь очевиден дух первозданности в жанрово-характеристической сфере. Может показаться, что перед нами просто зарисовки празднества. Но в том-то и дело, что Стравинский словно бы не обобщает, не эстетизирует жизненный материал с позиций академического искусства, а выплёскивает его во всей натуральности, «живьём» перенося прямо в партитуру.

Отсюда осязаемая конкретность «шумства» (воспользуемся неологизмом А.Н.Толстого из его романа «Петр I») – «шумства» праздной толпы, переданного через мельтешащий ворох её ликов, через её нестройный гомон, суету, стрекот, колыхание (начальный раздел, затем с ц.44). Отсюда терпкая сочность ярмарочных красок, бойких уличных ритмов, характеристических восклицаний, выкриков, гармошечных пе-

реборов, балалаечного треньканья, прорезываемых слепящими вспышками иллюминации.

Всё это обнаруживает прямые связи с картинно-изобразительной образностью балета «Петрушка» (1911) и раннего оркестрового опуса «Фейерверк» (1908), выступающей в сплаве с тем стилистическим компонентом, который в полную силу заявил о себе позже, в музыкально-театральном представлении «Байка» (1916). Речь идёт о скоморошине.

Её «инъекции» приносят в атмосферу праздности то лубочный, то разбитной оттенок (помимо названных разделов – ц.25, 61). При этом ограничение краткими попевками, использование приплясок и погудок, гипертрофированные скачки, специфические инструментальные приемы типа *glissando* тромбонов не только дают утрированную характеристичность (порой с чертами глума), но и усиливают впечатление первозданности, что объясняется хронологической удалённостью жанровых истоков скоморошества.

«Скифство», как важнейшее выражение изначального, нашедшее яркое воплощение в «Весне священной» Стравинского и «Скифской сюите» Прокофьева, получило здесь довольно неожиданный и редкий поворот. Для его обозначения воспользуемся понятием-анахронизмом «азиатчина», которое соответствует одному из устаревших значений слова *азиат* – грубый, отсталый человек.

В качестве предварительного условия своей художественной реализации данное явление предполагает наличие определённого колорита. При сочинении оперы по мотивам известной сказки Андерсена у Стравинского естественно возникло побуждение соотнести этот колорит с географией сюжета, в котором случай из жизни некоего китайского императора (один из эпизодов обозначен в партитуре как «Китайский марш», ц.18) переименовывается с упоминанием соседней Японии, откуда завезен искусственный соловей.

При всей своей условности звуковое решение ряда эпизодов достаточно однозначно ассоциируется с расхожим представлением о таком роде Востоке: пентатонная основа, движение параллельными квартами, тембры духовых, а в качестве «приправы» – хрупкая утончённость акварельных красок (см. в ц.22 *divisi* первых скрипок на четыре группы с изысканным фоном челесты и арфы).

Однако в контексте этого произведения ориентальное начало не имеет самодовлеющего значения. Автору было достаточно слегка поместить соответствующий колорит для того, чтобы вывести к действительно существенному – той самой «азиатчине», понимаемой как особая грань русской национальной натуры, характерной именно для отечественного обихода в его соприкосновениях со скифским (хотя бы метафорически), среднеазиатским, а также с тем, что шло от времён монголо-татарского

ига. В качестве аналогии можно напомнить, что о своей «*татарской породе*» говорит Алексей, главный герой романа Достоевского «Игрок» и одноимённой оперы Прокофьева, которая создавалась годом раньше «Песни соловья».

Для музыкального искусства обрисовка данного феномена была достаточной редкостью: единичные, но острые штрихи в облике Хованского из оперы Мусоргского «Хованщина» (скачки вниз на тритон и дециму к назойливо вдалбливаемой II ступени) и в портрете Шахриара из симфонической сюиты Римского-Корсакова «Шехеразада», в отдельных чертах образа половцев из оперы Бородина «Князь Игорь» и образа татар из оперы Римского-Корсакова «Китеж», а непосредственно перед появлением рассматриваемого произведения – в характеристике Арапа из «Петрушки» и в некоторых фрагментах из «Весны священной».

В симфонической поэме «Песнь соловья» азиатская личина русского человека предстаёт с натуралистической обнажённостью, выходя на поверхность вначале в разделе с ц.16, а затем в его репризе (ц.61) с отголосками в эпизодах цц.71, 77.

Грузная, экспансивная маршевая поступь (*ff, molto pesante*) с зычными, воинственными сигналами и резкими, отрывистыми репликами-жестами (монополия медных), а подчас и с откровенной «бранью» (ц.71) – вот из чего складывается формула грубо напирательной силы, зарисовка бонз-бояр, шествующих с фанфаронской важностью и туповатым самодовольством, но тем не менее грозно, даже устрашающе. От всего этого явственно отдаёт ханским деспотизмом, но приходится признать, что перед нами вариант фовизма, произрастающий от корней древа российского бытия.

* * *

Самое непосредственное отношение к изначальным сторонам существования имеет воссозданная в симфонической поэме «Песнь соловья» жизнь подсознания. Не случайно она тесно соприкасается здесь с пантеистическими ощущениями. Неоднократно возникает иллюзия пения птиц, гуканья и рыка существ, обитающих в нетронутой, дикой глухомани. В непосредственных связях с заповедной природой предстает и человеческое, когда на переднем плане оказываются не осознанные мысли и чувства, а интуитивные побуждения и реакции, инстинктивные влечения и эмоции.

Для погружения в эту сферу композитор избрал в качестве предпосылок, пожалуй, наиболее подходящие состояния: дрёма, забытьё, сонная грёза с сопутствующими им ощущениями томления, психологической размягчённости, «утробного» брожения.

В эпизодах, связанных с подобными состояниями и ощущениями, некоторая осознанность чувства проявляется только в теме трубы (первое проведение – ц.68, последнее – ц.96). Много в ней идёт от колорита вечерних зорь – сумеречных, сопряжённых с насторожённым затишьем, с зыбкостью и невняtnостью настроения. В остальном «зоровая тема» созвучна всей музыке забытья. Впечатление расплывчатости создается за счет двигательной заторможенности и интонационной нейтрализации.

Нейтрализована горизонталь – всё выстроено на «дремотном» *ostinato* единственного аккорда, звучащего в мерной, бесконечно повторяющейся однотипной фигурации струнных и арф. Нейтрализована вертикаль – этой единственной педалирующей гармонией является квинтаккорд с характерной для него интервальной индифферентностью.

Нейтрализован и лад – опорный квинтаккорд фона (*la + mi^b + si^b + fa*) тяготеет к *As-dur* и вместе с тем содержит в себе два звука (*si^b* и *fa*), которые становятся тональными центрами для плывущей над ним мелодии трубы (она колеблется между *f-moll* и *b-moll*), а в целом возникает сочленение параллельных звукорядов *As-dur* и *f-moll* с плагальной «добавкой» *b-moll*.

В итоге происходит и нейтрализация воссоздаваемого состояния, что определяется также обращением к жанру колыбельной со свойственным ей монотонным повтором интонационных оборотов, с общим «разомлевшим» характером.

В других эпизодах музыки дрёмы эта расплывчатость и аморфность выражена ещё отчётливее благодаря подчёркнутой статичности фактуры, смазанности рельефа. «Зовы» инстинктов рождаются в туманном мареве призрачно-ирреальной среды, сотканной из сугубо индивидуализированных звучностей (к примеру, в ц.39 – *sol* флейты и малого кларнета на фоне бликов челесты, отдельных реплик засурдиненных струнных, флажолетов арф).

Почти с физиологической осязаемостью Стравинский воспроизводит свойственный состоянию сонной истомы эффект непроизвольного вздрагивания. Оно может напоминать легкую дрожь, пробегающую по телу – в виде эксцентричных скерцо-каприсов (целая цепь этих крошечных фрагментов возникает, начиная с ц.81).

Представлены такие вздрагивания и в виде своеобразного тика. Скажем, в «зоровой теме» фон основан на сопряжении двух ритмических рисунков в размере 3/8 с синкопой на второй шестнадцатой – этот импульсивный «щелчок» и даёт имитацию вздрагивания (как бы дергаясь во сне).

Описанное пребывание в дремоте, забытья становится «плацдармом» для разворота сокровенного, труднопостижимого – жизни инстинктов, совершающейся в недрах психики, в тайниках подкорки, в глубинах «нутра».

Наиболее приемлемый эквивалент этому потаённому миру композитор находит для себя в ритуалах ворожбы, колдовства, волхвования. Было подобное и в «Весне священной», а также в «Скифской сюите» Прокофьева. Но там – дополняющей сферой, а в симфонической поэме «Песнь соловья» магия подсознания выходит на первый план, в качестве ведущего слоя образности.

Волхв, кудесник, шаман – в таком амплуа выступает здесь Стравинский. Он искусно нагнетает круговерть закличек, гаданий, заговариваний, заклинаний, широко оперирует архаикой (очень показателен эпизод ц.72 – «гундосящее» бормотание духовного стиха низким фаготом).

Разумеется, за творимым «дремучим» действием, завораживающе-сладким дурманом и полусомнамбулической зачарованностью скрывается специфическая лирика томления инстинктов, таинство их тёмного и загадочного существования (помимо названных разделов см. также ц.39–43, 58–60).

Раскрывая жизнь подсознания, автор не раз соприкасается с «чудным», диковинным (например, в эпизоде с обозначением «Игра искусственного соловья», ц.58–60). В сценах «азиатчины» ощутимо подчас нечто игрушечное, невсамделишное. Зарисовки праздничной кутерьмы обнаруживают такую безоглядную отданность досужим утехам, в которой нет-нет, да проглянет отнюдь не взрослое.

Всем этим рассмотренный выше материал хотя бы косвенно смыкается с проявлениями детского жизнеощущения, которые составляют весомую «статью доходов» симфонической поэмы «Песнь соловья» и принадлежность которых к «началу начал» доказывать не приходится.

Витания и причуды детской фантазии чаще всего остриём своим сходятся на чудесном, волшебном, сказочном, к чему в известной мере подталкивал и избранный сюжет. Всё основное концентрируется в двух интермеццо, перемежающих праздничное «шумство»: первое – ц.13, второе – ц.38 (с обозначением «Песня соловья»). Оба эпизода отмечены резким торможением темпа и переходом к предельно прозрачной фактуре – на фоне трелей и флажолетов солирующих струнных плетутся кружева свирельных фиоритур.

Импровизации флейт – верх затейливости, прихотливости (поистине «волшебные флейты»!). В них, а также в истончённости сплошь индивидуализированных тембров, чувствуется воздействие практики импрессионизма и «Мира искусства», но рафинированный изыск подчинён в данном случае претворению сказочно-инфантильного начала, обретая исключительное обаяние первородной чистоты.

Отроческое восприятие жизни являло собой не столько самостоятельный тип содержания, сколько любопытный знак «детства эпохи», если подразумевать под этим начальный этап эволюции современной цивилизации, совпавший с первыми десятилетиями XX века. Чудо бытия было во многом связано с ощущением открытия мира, который представал перед человеком того времени как бы заново.

Ощущение это было и субъективным, но в определенной степени могло порождаться и объективной реальностью, так как вступающая в свои права современная эпоха несла с собой массу дотоле неведомых вещей и явлений.

Вот в чём видится причина приподнято-восторженного отношения к окружающему, придающего симфонической поэме «Песнь соловья» ярко выраженный праздничный тонус. Гедонистический посыл ведёт к безусловной доминанте незамутнённых, радужных красок, всякого рода звончатых эффектов, что сообщает целому заведомо беспечальный характер. И если всего единожды (перед ц.58) возникает эпизод стоны-вопления, то в общем контексте он воспринимается как чисто внешняя, «представленческая» имитация драматической сценки, как забавный курьёз или просто розыгрыш.

Гедонистической направленности отвечает и тяготение данного опуса к экзотике – ведь едва ли не всё здесь основано на причудливом, экстравагантном, «закудесном» (особенно интригует музыка скоморошских, «китайских» и сказочно-фантастических фрагментов).

Мир представал полным чудес, таким коробом диковинок, поток которых поражал красочной пестротой. Выплеснутая щедрой рукой композитора «*восхитительная мозаика*» (Б.Асафьев) в своей многосоставности и разноистоковости напоминает вавилонское столпотворение.

Достаточно сказать, что произведение состоит из тринадцати более или менее отграниченных эпизодов и разделов. В свою очередь, семь разделов построены из ряда микроэпизодов (от трёх до десяти). Общее число структурных элементов – 46. Вдобавок ко всему, многие микроэпизоды расчленяются на ряд фрагментов. Показательно, что заботясь о практическом удобстве исполнения, автор был вынужден проставить в небольшой партитуре почти сотню цифр.

Предотвратить превращение этого неопишуемого множества в хаотичную груду «осколков» позволило искусство тематического монтажа, заимствованное из творческого опыта Римского-Корсакова и доведённое Стравинским до мыслимого предела ювелирной отточенности.

Но, помимо великолепной комбинационной техники, в качестве скрепляющего фактора действует весьма определённая смысловая траек-

тория: от динамизма праздничного действа, воинственных шествий и живости сказочных образов к статике дрёмы, забытья.

Главенство динамического начала в первой половине композиции совершенно очевидно, но во второй её половине (с ц.44) идёт стремительное драматургическое *diminuendo* – вначале ввиду резкого сокращения репризных проведений материала (начальный раздел и его реприза с ц.44, раздел с ц.16 и его реприза с ц.61), а затем посредством рассредоточения до отдельных, малоприметных отзвуков (последние «следы» – ц.77 и перед ц.96).

Статическая сфера, напротив, развивается по линии неуклонного *crescendo* своей значимости – поначалу она «вкрадывается» исподволь, но уже к концу первой половины произведения отвоёвывает себе большой раздел (ц.39–43), а во второй половине неуклонно вытесняет динамические образы (начиная с ц.58), выходя в конечном итоге к безраздельному господству.

На всем протяжении выдерживается контраст этих сфер, подчёркнутый в частности резким сопоставлением темпов: *Presto* для одной, *Larghetto*, *Adagio* и *Tranquillo* для другой. Запрограммированность авторской установки видится и в трактовке заключения (ц.96) с его эффектом полного торможения, остывания и растворения – постепенное истаивание звучности фиксируется в многочисленных ремарках: *Tranquillo, Più tranquillo, Encore plus calme; dolcissimo, con sordino, comme un echo; morendo, p, più p, pp.*

За движением от динамики к статике угадывается определённый семантический подтекст. Действительно, в быстрых эпизодах превалируют сильные, дразнящие импульсы, до цветистости нарядный жанризм, простодушный иллюзион «фокусов и аттракционов». А в том сдвиге, который обнаруживают медленные разделы, нетрудно усмотреть стремление перейти от внешних проявлений к внутренней сосредоточенности, от бурного активизма, направленного вовне, к погружению внутрь.

Видимо, не случайно выделена «зоровая тема» – тема наиболее содержательная и художественно ценная для всего произведения, тема с чертами осмысленности, одухотворённости, вдумчивости, единственная тема, наделённая достаточной серьёзностью и оттенком меланхолии (недаром в её контур внедряются интонации высветленного причета).

* * *

Смысл рассмотренной драматургической траектории не ограничивается рамками данной, единично взятой концепции. В ней любопытно отразилась локальная историко-художественная ситуация второй половины 1910-х годов. После «современнического» бума дерзких инициатив и

взрыва новаций первой половины десятилетия, что для самого Стравинского было связано прежде всего с балетами «Петрушка» и «Весна священная», в эти годы (особенно в 1917–1918) произошел частичный отход от крайностей «бури и натиска», возникла своего рода усталость от избытка открытий, вызвавшая заметное снижение активности.

Временное затишье наметилось тогда и в музыке других крупнейших композиторов – Прокофьева (последние из «Мимолетностей», Первая симфония, Первый скрипичный концерт), Мясковского (Пятая симфония), что доказывает закономерность появления симфонической поэмы «Песнь соловья», которая своей структурно-драматургической организацией своеобразно моделировала отмеченную особенность переживаемого исторического этапа (в качестве далекой параллели можно напомнить приходящийся на то же время развал фронтов Первой мировой войны).

Анализируемое произведение обращено преимущественно к декоративно-экзотическим ракурсам «языческого» направления, важнейшей функцией которого в отечественной музыке начала XX века являлся показ стихийных сил, их брожения и в частности – раскрытие феномена первоизданности в природе и человеке.

Пожалуй, интенсивнее других разрабатывал данную сферу именно Стравинский, и её преломление в его творчестве оказалось разнообразнее, ярче, чем у других. В свою очередь, «Песнь соловья» даёт едва ли не самое сублимированное воплощение изначального, что в первую очередь определяется настойчивым вслушиванием-вчувствованием в заповедную жизнь подсознания.

Во многих отношениях рассмотренная партитура стала итогом развития ведущей, чрезвычайно плодотворной линии искусства Стравинского 1910-х годов, суммируя целый ряд важнейших элементов, характерных для упоминавшихся выше произведений («Фейерверк», «Петрушка», «Весна священная», «Байка»), и одновременно знаменуя её близкий исход.

«Засыпание», зафиксированное в коде симфонической поэмы «Песнь соловья», оказалось для Стравинского пророческим, поскольку непосредственно на отечественной фольклорной почве ему осталось сделать немного – доработка «Свадебки», в основном законченной к 1916 году, и создание «Истории солдата» (1918), уже балансирующей между русской и западной ментальностью, а также «Симфоний духовых» (1920), где верх над причетом и скоморошиной одерживает католическая хоральность.



Летопись слова времён (Пятая и Шестая симфонии Николая Мясковского)

Николай Яковлевич Мясковский (1881–1950) как один из ведущих представителей мирового симфонизма XX века, опередивший в излюбленном жанре многих композиторов даже в чисто количественном отношении, прошёл с симфонией большой путь, в котором ясно различимы два периода: творчество 1910–1920-х годов (симфонии №№ 1–10) и творчество 1930–1940-х (симфонии №№ 11–27). Для первого из этих периодов особенно примечателен находящийся в его центре диптих Пятой и Шестой симфоний, создававшийся на переломном этапе российской истории и составивший уникальную музыкально-художественную летопись происходившего тогда.

Пятая симфония (1914–1919) явилась для русской музыки наиболее значительным итоговым обобщением исключительно многообразной и разноречивой действительности, характерной для середины и конца 1910-х годов. Здесь со всей отчётливостью представлено расслоение на принадлежащее эпохе уходящей и эпохе нарождавшейся, причем с достаточной явственностью намечена направленность эволюционного процесса от старого к новому. Параллельно этому поставлена проблема вытеснения индивидуально-интеллигентского начала народно-массовым.

Переходя к конкретному рассмотрению данной концепции, обрисуем вначале облик каждой из двух взаимодействующих сущностей – старого мира и мира нового.

Лик *прежней, уходящей России* предстаёт в двух, очень различающихся между собой гранях – через идиллическое и мертвенное. Первое определяется идеализированными представлениями об окружающей жизни. Самое важное из них воплощено в главной партии I части: лирическое чувство, раскрывающее себя в слиянии с красотой родной природы. Пасторальные ощущения заложены в мягком колыхании фактуры и в свирельном контуре наигрыша (не случайно композитор поручает мелодию кларнетам, флейтам и гобою, которые играют *solo*, в диалоге и наложении).

Можно встретить в симфонии и не менее идиллический взгляд на народ – в трио скерцо (ц.56) на основе колядки, записанной композитором на Западной Украине, разворачивается наивно-простодушная жанровая

сценка «пейзан» (с привычным волыночным бурдоном тонической квинты и традиционными приемами фактурно-вариационного развития).

Приглаженной, «глянцево-хрестоматийной» выглядит картина всеобщего празднества в проведениях темы главной партии финала с характерным для неё налётом былинной старины. Отзвуками былого величия воспринимаются провозглашения медных в разработке I части (преобразование третьего мотива побочной партии в характере типично русских «слав»).

Совсем иным, мертвенным и пугающим предстаёт лик уходящей России в крайних разделах II части. Как и в главной партии I части, здесь есть черты пейзажности, но это пейзаж тусклый, блёклый, сумеречный, это как бы ночь остывающей жизни.

Отсюда призрачно-ирреальный оттенок (в зыбком шуршании тремолирующих струнных), общая скованность, оцепенение, обессиленность (остинатное покачивание никнувших ламентозных попевок), состояние гнетущей безотрадности (синтез жанрово-интонационных признаков колыбельной, заплачки и отпевания), закономерно приводящее к завершающему угасанию (*morendo* до *pppp* на флажолетах). Так рисуется тяжёлая дрёма, от которой веет дыханием смерти.

При всём различии названных граней уходящей России, их объединяет ретроспективный характер стилистики, отмечающий принадлежность последнему этапу Классической эпохи как эпохи, начинавшей своё развитие в середине XVIII века и завершавшей его на рубеже XX столетия. Совершенно очевидны непосредственные связи рассмотренных образов с традициями русской музыкальной классики (прежде всего с традициями петербургской школы).

Хорошо ощутимы специфические признаки исхода: заметная эстетизация образов (истончённость колорита с наплывами марева завораживающей красоты в зонах заключительной партии I части) и в ряде случаев – утрата внутренней значительности (суетливо-витиеватый оттенок главной партии финала, находящий себя в измельчённой ритмике и в перегруженности хроматикой). При всём том данный материал вне всякого сомнения несёт на себе отсветы гуманизма XIX века, напоминая о «старой, доброй Руси».

* * *

Совсем иным обрисован в Пятой симфонии Мясковского мир *восходящий*. Главное в изменившихся представлениях об окружающей действительности состоит в том, что они не имеют ничего общего с идеализацией и устремлены в перспективу. Здесь в качестве тематических опор выделе-

ны побочная партия I части, основной тематизм III части и тема-эпизод рондо-сонатной формы финала.

В группе тем побочной партии I части определяющую роль играет обрамляющая тема (начальное проведение – ц.5, завершающее – ц.8), суммирующая в себе характерные для всей побочной партии приметы нового русского стиля, лишённого каких-либо прикрас, что воспроизводится на основе собственного фольклоризму начала XX века синтеза архаики и модерна.

В основном тематизме III части за внешне привычными контурами жанрового скерцо проглядывает оттенок явной деформированности. Под покровом грубовато-терпкого трепака скрывается недобрая, колючая усмешка с чертами скоморошья глума. Скажем, в исходной теме она передана через ироничный излом мелодической линии и включение «язвительной» триоли, через интенсивную хроматизацию, глиссандирующие эффекты и «вертлявый» тембр кларнета.

Тема-эпизод финала, соединяя в себе мужественно-волевою устремлённость и упругость поступи связующей партии (ц.74), побочной партии (ц.75), а также обрамляющего их мотива (ц.73 и перед ц.81), становится для симфонии самым ярким прорывом в современную стилистику.

Образ собранной, наступательной энергии претворён здесь на основе урбанизированной токкатно-репетиционной фактуры, и развёртывание темы строится по типу раскручивающейся пружины, что передаёт дух настойчивых преодолений, который своего предела достигает на кульминации разработки, когда и без того холодноватая тембровая гамма флейт, гобоев и кларнетов переходит в открытую «сталь» труб.

Это драматическая токката жизненной борьбы, и её внутренняя конфликтность определяется интонационной заострённостью (включая скачки на большую септиму, малую нону и далёкие тоновые соотношения опорных гармоний $f - d - a - e$), а также противоречивым сопряжением регулярной моторной пульсации восьмых фона и вырывающейся из-под его «опеки» мелодической линии (пунктирный ритм и синкопы на слабых долях).

Рассмотренные грани облика новой России очень контрастны, и тем не менее между ними без труда обнаруживаются определённые общие черты. Одна из них – склонность к динамизму в различных его ипостасях, будь то импульсивный характер, экспансивная настроенность или стремление к лапидарности и концентрированности выражения.

Важнейшая сторона сходства состоит в активном действии таких качеств, как жёсткость и напряжённость. Отсюда общая суровость колорита, угловато-прямолинейный интонационный контур, широкая опора на увеличенные, квартосекундовые и квартовые созвучия (в том числе из трёх

кварт подряд), а также аккордика с побочными то́нами и подчёркнуто диссонирующее голосоведение (см. в побочной партии I части переченье параллельных септим, а в теме-эпизоде финала взаимодействие *re b* и *fa#* мелодии с *f-moll* фона, *do* с *f* увеличенным, *mi* и *si* с *d-moll* и т.д.).

* * *

Итак, основной «водораздел», отчленяющий новое от прежнего, пролегает по линии стилистической ориентации: одни темы находятся в прямых связях с русской музыкальной классикой, чем акцентируется их обращённость в прошлое, другие отмечены современными чертами и их направленность в историческую перспективу не вызывает сомнений.

Чрезвычайно любопытно взаимодействие этих двух разнонаправленных сущностей. Только изредка наблюдается их непосредственный контакт, при этом есть случаи достаточно органичного срастания. Скажем, в среднем разделе II части соединяются черты музыки позднего Чайковского и экспрессионизма XX века, в связующей партии финала – черты рахманиновской героики и будущей советской песенности 1930-х годов.

Как правило, взаимодействие строится по принципу сопоставления. Однако контрасты столь значительны и их так много, что складывается весьма разнородный конгломерат. Чрезвычайно разнороден уже сам по себе стилизованный калейдоскоп: «ретро», переходная стилистика, новый стиль. И показательно, например, что среди обилия истоков, составивших базу «ретро», есть принадлежащее как петербургской школе (Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Лядов, Глазунов), так и московской (Чайковский, Рахманинов).

Всё это дополняется отчётливо поляризованными образными напластованиями (допустим, радужная гедония и кошмар катастрофичности, сугубо индивидуальное и надличное), причём контрастность может быть представлена даже на уровне самых малых построений (побочная партия I части построена из четырёх тематических элементов и состоит из пяти микроэпизодов – ц.5, т.5 ц.5, ц.6, ц.7, ц.8).

Следовательно, можно говорить не только о многоликости, подчас даже пестроте, но и о явной разноречивости, которая скрывается за внешним «благополучием» облика симфонии, за её соответствием традиционному строению цикла в его привычной трактовке. Разноречивость эту в данном случае нужно расценивать не как композиционно-структурный просчёт, а как отражение противоречивости, сумятицы и разлаженности самой жизни того времени.

В становлении столь множественного вороха явлений улавливается достаточно отчётливая тенденция – многоступенчатый, зигзагообразный, но тем не менее определённо выраженный переход от старого к новому.

Взаимодействие этих двух сущностей в событийно насыщенной I части находится, на первый взгляд, безусловно под эгидой классических ориентиров, так как они занимают драматургически ключевое положение (прежде всего благодаря обрамляющему местоположению главной партии, открывающей экспозицию и завершающей зеркальную репризу).

Однако под идиллическим покровом зреют иные, чуждые силы, заявляющие о себе в наплыве образов побочной партии. При этом очень важно, что именно с ней связаны все кульминации (начиная с ц.8 и кончая ц.24), и её отголоски нарушают иллюзорное забытие в зонах заключительной партии (предостерегающие «уколы» засурдиненных валторн на сумрачных аккордовых сопоставлениях *T – b VI moll* и *T – b II moll*).

В подобном контексте совсем не случайным оказывается вторжение взбудораженной разработки, где посредством *fugati* (цц.13, 17) передаётся «заворошка» смутного времени, а резко трансформированная тема главной партии становится практически неузнаваемой. Таким образом, взятый изнутри, мир былого во многом оказывается расшатанным, и процесс этот развивается вширь и вглубь в следующих частях.

Во II части, выражаясь образно, новое жизнеощущение (средний раздел) рождается в душной тьме избываемого прошлого (крайние разделы). В скерцо III-й прежнее уже оказывается оттеснённым на задний план (трио с его отголоском в начале коды, ц.68).

Наконец, в финале, где множественность сопоставлений достигает своего предела, в ходе незримого противоборства чаша весов окончательно склоняется в пользу современности, что торжественно и громогласно подтверждается кодой – она построена на основной теме побочной партии I части, которая символически переосмысливается в «главную партию» симфонии.

Примечательно, что господствуют в финале бодрые, динамичные ритмы марша, шествия, и это призвано высветить основную мысль всего произведения: Россия пришла в движение, она находится на переломе своих судеб, в пути от прежнего уклада к новым жизненным горизонтам.

* * *

Параллельно движению от идиллий прошлого к суровой реальности нового времени фиксируется другой важный процесс – вытеснение индивидуально-интеллигентского народно-массовым.

Первое из этих начал представлено в двух ракурсах. С одной стороны (главная партия I части), это комплекс качеств, типичных для человека русской классической культуры: благородство, одухотворённость, поэтичность, чувствительность к тонким нюансам настроения, впечатлительность до прекраснотуши и сентиментальности.

С другой стороны (средний раздел II части), это метаморфоза личностного сознания в условиях воздействий нового времени, когда рефлексия неотвратимо эволюционирует в плоскость тревог и смятений, душевных мук и терзаний, когда посещают приступы непереносимой депрессии, жуткие галлюцинации и возникает ощущение фатальной обречённости (сложная, сплошь хроматизированная полиритмическая вязь многослойной линейной ткани, болезненная экспрессия «говорящих» интонаций зывания, стога, а на кульминации – подавляющие обвалы *tutti*).

Рассмотренным материалом собственно и ограничивается зона влияния индивидуально-интеллигентской сферы. Как видим, драматургически он расположен по убывающей – от формального главенства в I части к скромным рамкам среднего раздела во II-й, а затем ему и вовсе не находится места.

Главным симфония обращена к народной России, находящейся в постепенном перерождении. И пусть лик её далек от прежних представлений и в немалой степени настораживает, в целом автор склоняется перед ним и возвеличивает его как единственно прочный жизненный устой в брожении переломного времени.

Свидетельство тому – кода-апофеоз, где в качестве генеральной кульминации всего произведения проводится побочная партия I части, символизирующая грозную, исполинскую, несколько загадочную массовую стихию (подчёркнуто сурово-гимническое звучание темы в увеличении и в хоральном произнесении всем оркестром с доведением динамики до *ffff*).

Остаётся заметить, что Пятая симфония явилась для Мясковского этапной не только в силу того, что в ней он впервые достиг художественного результата на уровне наиболее значительных образцов отечественного музыкального искусства, но и потому, что в ней определились многие существенные элементы его последующего творчества.

По мнению самого композитора, отсюда ведёт начало «объективная линия» его симфонизма. Здесь Мясковский сформулировал для себя позицию прямой преемственности с русской музыкальной классикой, что с наибольшей последовательностью скажется в 1930–1940-е годы. А в основной теме побочной партии I части он обращается к казачьей песенности, которая станет для его творчества наиболее существенным фольклорным истоком (см. «Казачью колыбельную» в вокальном цикле на слова М.Лермонтова, отдельные образы Восемнадцатой симфонии).

Особенно много здесь параллелей к следующей, Шестой симфонии, где также разрабатывается проблема взаимодействия классического и современного (но уже в остроконфликтном, трагедийном истолковании) с

сопутствующей ей темой «интеллигенция и народ» и есть прямые концепционные «мостики»:

- от главной партии I части Пятой симфонии к лирическим оазисам Шестой;

- музыка II части ведёт к скорбно-плачевой сфере следующей симфонии (в том числе средний раздел этой части – преддверие стущённо субъективного психологизма с характерной для него инструментальной речитацией);

- в III части намечены подступы к инферальному скерцо Шестой;

- а в финале Пятой намечается стихия празднеств-шестивий Шестой (включая соприкосновение с мелодикой революционных песен – см. побочную партию финала рассматриваемой симфонии).

* * *

Как можно было заметить, Пятая симфония, открывшая *«объективную линию»* творчества Мясковского, на самом деле содержала в себе и достаточно много субъективного. Следовательно, то, что он именовал объективной и субъективной линиями, отнюдь не существовало изолированно друг от друга. Они взаимодействовали между собой, нередко сплетаясь в трудноразделимом целом.

И подчас нелегко понять: воспринималось ли некое объективное субъективно или само это объективное было изнутри насыщено субъективным. Но по музыке Мясковского можно с достаточной отчётливостью судить о том, что так или иначе существовала жизнь, происходящая вовне, а параллельно ей протекала жизнь души человеческой.

Жизнь вовне властно вторгалась в образную ткань произведений композитора, и это была жизнь многосложная, невероятно противоречивая. В музыке Мясковского тех лет нередко чувствуется горячий, а подчас просто бешеный пульс времени страшных катаклизмов, сотрясавших Россию и порождавших социальный хаос, разлом, распад, когда царил дух яростного бунтарства и ниспровержения основ (не случайно замысел другой его симфонии тех лет – Восьмой – был связан с образом Степана Разина).

И среди этого хаоса, возникшего на волне того, что А.Блок обозначил как *«неслыханные перемены, невиданные мятежи»*, продолжала своё существование жизнь человеческой души, обретался внутренний мир впечатлительной натуры, остро, порой болезненно реагирующей на происходящее вокруг. Отсюда смятенность умонастроений, стущённо драматическое, даже трагическое восприятие импульсов, исходящих извне, и соответственно – обжигающая патетика, экстатичность, экспрессионистский накал страстей.

Всё это своё законченное выражение получило в **Шестой симфонии** (1918–1923). Здесь уместно позволить себе небольшое отступление на предмет её далёкой предшественницы с аналогичным номером. Имеется в виду Шестая симфония Чайковского. По признанию Мясковского, «*потрясающее впечатление*» от неё послужило для него «*последним толчком к музыкально-творческим устремлениям*».

Заметим, этим толчком послужила не опера или вокальное произведение, а симфония – жанр, ставший определяющим для Мясковского. И далее, толчком послужила музыка Чайковского – свойственный ему лирико-драматический и лирико-психологический строй художественного высказывания стал характерным и для Мясковского.

Наконец, толчком послужила именно Шестая симфония Чайковского. Завершая эволюцию русской музыкальной классики, она в то же время как бы «открывала занавес» конфликтности и трагизма XX столетия.

Мясковский подхватил эстафету, воплощая эти качества в условиях следующего исторического этапа. И если Шестая симфония Чайковского отметила вхождение в период эпохальной социальной ломки, то Шестая симфония Мясковского до предела обнажила суть этой ломки.

Шестая симфония высится в творческом наследии композитора недостижимой вершиной, но у неё был целый ряд «спутников» – произведений, в которых раскрывалась та же проблематика и которые отличались тождественным тонусом звуковой атмосферы.

Подобные аналогии начинаются со Второй фортепианной сонаты (1912), где впервые вводится мотив католической секвенции *Dies irae*, приобретающий значение символа фатальности, и с Третьей симфонии (1914), с экспрессионистским накалом передающей смятение душ и умов в условиях кардинально меняющегося порядка вещей.

Помимо Пятой и Шестой симфоний, всё это нашло своё продолжение в Третьей и Четвёртой фортепианных сонатах (1920, 1924), в которых средствами фортепианной фактуры претворены свойственные Шестой симфонии ораторская патетика, конфликтность яростных жизненных схваток и блики ирреально-фантастических образов. К этим сонатам следует также присоединить Десятую симфонию (1927), неистовая экспрессия которой была навеяна «мученическими» мотивами поэмы А.Пушкина «Медный всадник».

* * *

Тем не менее, своё главное слово о жизни России её переломного этапа, Мясковский сказал в Шестой симфонии, где отразились его непосредственные впечатления и переживания времени двух революций 1917 года (Февральская и Октябрьская), Гражданской войны и «военного ком-

мунизма», а также потрясения в личной жизни композитора (смерть близких людей).

В отличие от предыдущей симфонии, Шестая регистрирует уже не разноречие и сосуществование, а исключительно острое противоречие и противостояние, то есть конфликт уходящего и нового, что порождает качественно иную концепцию. Кратко сформулировать её можно так: трагический разлом бытия (экспансия революционной стихии – погребение старого мира) и поиск духовной опоры в водовороте исторических катаклизмов.

Революционная стихия получила многоплановое отображение. Один из её ликов – властный императив, звучащий крайне категорично, требующий беспрекословного подчинения. На одном из митингов времён «красного террора» (то был митинг 1918 года по случаю ранения Ленина) Мясковский слышал речь прокурора Республики Н.Крыленко, провозглашавшего: *«Смерть, смерть, смерть врагам Революции!»*

Это почти буквально «процитировано» во вступительных тактах симфонии, где патетика ораторского обращения передана через плакатные, отрывисто-скандирующие произнесения медных. Их подчёркнуто жёсткое, отчуждённое звучание олицетворяет грозную внеличную силу.

В подобных эпизодах до мыслимого предела доведена острота экспрессии гармонического письма, насколько она была возможна в рамках музыкального языка Мясковского. Самые сильнодействующие средства выразительности связаны в таких случаях с введением целотонной аккордики, напряжённость звучания которой усиливается добавлением большой септимы.

Другая грань революционной стихии – мощный, неукротимый напор драматической энергии, которая разворачивается в стремительных преодолениях, мощными импульсами-толчками и молниеобразными росчерками волевой жестикуляции, передавая взвихренно-вздыбленную атмосферу клочкотания яростных социальных баталий. Это начинается с тематизма главной партии I части с его исключительным возбуждением и с его экстаатичностью наступательного натиска, всё сметающего на своём пути.

Ещё один ракурс связан с разрушительным бушеванием поднявшихся на поверхность бытия инфернально-демонических сил, созвучных природным стихиям. Вот почему, раскрывая смысл II части, исследователи единодушно приводят строки из поэмы А.Блока «Двенадцать».

*Ветер, ветер –
На всём Божьем свете!*

Но это *inferno* несёт в себе и определённый подтекст. Когда-то Ф.Достоевский вывел людей зарождавшегося в России революционного движения в романе с симптоматичным названием «Бесы». Нечто подобное тому находим и в ряде эпизодов симфонии Мясковского (главным образом в её II части): игрище «бесов», зловещее мельтешение сатанинских сил, претворённое в формах «адского» скерцо с его дьяволиадой заострённо-импульсивного синкопированного ритма и гротескной искажённостью интонационного контура.

И, наконец, в финале симфонии композитор рисует картину шумного, красочного торжества революционных масс, в котором раскованность праздничных проявлений своеобразно сочетается с собранностью и боевой устремлённостью. Для передачи подобных настроений он воспользовался мелодиями Французской революции «Карманьола» и «*Ça ira*» («Всё вперёд»).

Эти мелодии Мясковский взял не из известных сборников, а записал в 1918 году от художника, который только что вернулся из Франции и слышал их в предместьях Парижа у рабочего люда тех лет, то есть в актуальном звучании другого исторического времени. Тогда же возник и замысел симфонии. Таким образом, ещё не завершив Пятую, композитор уже приступил к созданию Шестой.

* * *

Мир уходящий предстаёт только в одной плоскости: страдание, скорбь, обречённость. Но раскрывается это состояние в широкой амплитуде оттенков – от горестной унывости до мрачной безысходности, от тоскливых вопрошаний до буквально кричащего стога на болевом пределе. Почти всё необходимое в данном отношении экспонируется уже в связующей партии I части.

Констатации скорбного исхода начинаются с первой темы побочной партии I части, развёртывание которой заканчивается реквиемом. Далее на протяжении всего повествования вестником смерти служит простирающий свою гнетущую длань средневековый мотив *Dies irae*.

В финале вершится окончательное отпевание, основанное на старинном духовном стихе «О расставании души с телом». И чтобы не возникало никаких сомнений в истолковании данной цитаты, автор вводит для её исполнения хор с пропеванием текста. Так фиксируется не только обречённость, но и как бы состоявшееся погребение былого.

Как видим, лик двух миров разительно несхож, что подчёркнуто резко выраженным стилевым размежеванием. С одной стороны, сугубо современный музыкальный язык, экспансивный настрой, напряжённейший динамизм, стремительное движение (об использованной им «Карманьоле»

композитор говорил: «*Меня особенно поразила её ритмическая энергия*»). С другой – архаизированная лексика, заторможенность пульса, пассивность и обессиленность.

Столь ярко обозначенная поляризация противостоящих сущностей, доведённая до уровня их несовместимости, как раз и определяет воссозданный в симфонии остроконфликтный разлом бытия. Вслушиваясь в музыку, вербально его можно обрисовать приблизительно так:

- всё в жизни сорвалось и ринулось в неведомое;
- мир потерял равновесие, превратился в клокочущий водоворот;
- доминирует бурная, лихорадочно-взрывчатая пульсация стихийных сил;
- царит нескончаемое напряжение тревог, потрясений, катастроф.

Отсюда проистекают композиционные особенности этой, самой сложной из всех 27 симфоний Мясковского. Огромное музыкальное полотно, звучащее свыше часа, поражает уникальным для данного жанра обилием образов, непрерывно сменяющих друг друга. Всё здесь построено на резких контрастах, атмосфера накалена максимально (не случайно симфония написана в *es-moll*, одной из самых мрачных тональностей).

В этой атмосфере всеобщего разлома, катаклизмов и бушеваний как естественная необходимость выдвигается проблема поиска духовной опоры.

Данная сторона концепции соотносится практически единственно с личностью русского интеллигента, который мечется между громадами столкнувшихся миров, горячо и зачастую даже болезненно переживает происходящее вокруг него. Как раз через его реакции в симфонии с максимальной силой и остротой запечатлено то, что В. Ленин определял как «*невероятно сложный и мучительный процесс умирания старого и рождения нового общественного строя*».

Лирический герой симфонии не стоит в стороне от битвы миров, но у него своя, особая функция: в его патетических тирадах и возвышенных упованиях прослушивается стремление поддержать среди всесокрушающего неистовства идеалы благородства и человечности (эта линия открывается, начиная со второй темы побочной партии I части).

Однако чаще всего он находится в состоянии нервной взбудораженности и душевной смуты, избывая себя в экстатических мольбах и заклинаниях. Вероятно, именно это имел в виду сам композитор, когда писал об «*интеллигентски-неврастеническом восприятии Революции*», отразившемся в Шестой симфонии.

Кстати, сходная настроенность, столь же экспрессивная и экстатичная по тону, отличает оперу С. Прокофьева «Огненный ангел», законченную в первой редакции в том же 1923 году, что и симфония Мясковского.

Параллели такого рода доказывают закономерность подобного восприятия действительности тех лет.

Обе отмеченные ипостаси (экстатическая взвинченность и просветлённый лиризм) связаны с традициями русской музыкальной классики, восходящими к Чайковскому, Скрябину и Рахманинову. Творческое переосмысление этих традиций шло у Мясковского в направлении максимального обострения выразительных средств.

Субъективно-исповедальный характер высказывания потребовал самого широкого включения речевого начала, что породило особого рода инструментальный речитатив, который стал важной приметой индивидуального стиля Мясковского, начиная уже с Третьей симфонии. В контексте Шестой инструментальный речитатив приобрёл некое чрезвычайное качество с характерной для него взволнованной прерывистостью музыкальной речи.

* * *

Выход из всеобщего хаоса, невзгод и внутренних терзаний видится герою Шестой симфонии в том, чтобы встать над схваткой миров, подняться к тем духовным ценностям, которые находятся как бы вне времени и пространства и сопричастны идеалам вечной красоты. Подобное стремление вполне объяснимо – можно понять человека, безмерно уставшего среди нескончаемых треволнений, тягот и жертв.

Такие настроения были типичны для русской интеллигенции начала 1920-х годов. Не случайно кода Шестой симфонии перекликается с завершением написанного незадолго до неё романа А.Н.Толстого «Сёстры» (первая часть трилогии с чрезвычайно знаменательным названием «Хожение по мукам»). Вот слова Рощина, обращённые к его возлюбленной в конце романа.

Пройдут года, утихнут войны, отшумят революции и нетленным останется только одно – кроткое, нежное, любимое сердце ваше.

Подобно завершению кантаты С.Рахманинова «Колокола», созданной десятилетием раньше и посвящённой катастрофе поколения «серебряного века», в Шестой симфонии Мясковского после реквиема-отпевания следует кода-катарсис (реминисценция основной темы III части), одаряющая умиротворением духа и немеркнущим светом надежды.

Шестая симфония Мясковского вещала о коренной ломке бытия, которая происходила в начале XX столетия и острие которой в нашей стране пришлось на рубеж 1920-х годов. То, о чём ровно за три десятилетия до этого произведения пророчила Шестая симфония-трагедия Чайковского,

так много значившая для становления Мясковского-симфониста, обрело реальные очертания, вызвав к жизни симфонию-трагедию Мясковского как наиболее яркий и впечатляющий музыкально-исторический документ *«страшных лет России»*.

Для самого композитора она явилась центральным, наиболее масштабным и концепционно концентрированным произведением, кульминацией его творчества, которому предстояло плодотворно развиваться ещё более четверти века.

Взятые как целое, рассмотренные выше Пятая и Шестая симфонии Н.Мясковского, по хронологии их написания (охватили десятилетие 1914–1919 и 1918–1923) и по затронутой в них проблематике составившие единый монументальный диптих, стали своего рода музыкально-художественной летописью происходившего в России в период коренного перелома её истории (Первая мировая война, две революции 1917 года, Гражданская война и окончательное установление большевистского режима).



Сергей Прокофьев: возвращение в Большевизию

Начиная с 1918 года, Сергей Сергеевич Прокофьев (1891–1953) целых полтора десятилетия находился за границей, только трижды приезжая на родину с концертами. Живо интересуясь происходящим в Советской России, он шутливо окрестил её *Большевизией*. С конца 1920-х годов его всё настоятельнее посещают мысли о возвращении. Об этом свидетельствуют балеты «Стальной скок» и «На Днепре», в которых он пытался из своего далёка воссоздать новую послереволюционную явь покинутой им страны.

С ещё большей отчётливостью подобная настроенность заявила о себе в Четвёртой симфонии (1930). В созвучии тому, о чём писали тогда композиторы, находившиеся в СССР (например, в Третьей симфонии Д.Шостаковича и Симфонии Ю.Шапорина), и ещё при сохранении некоторой резкости и угловатости, характерных для музыки Прокофьева предыдущего периода, это произведение было явно нацелено на вхождение в эстетические координаты 1930-х годов с установкой на ясность, простоту, классичность, позитивно-созидательные устремления и эпiku общезначимого художественного содержания.

Всем этим Четвёртая Прокофьева открывала в данном жанре серию симфоний объективно-эпического склада, что по-разному сказалось затем в его Пятой, Шестой и Седьмой.

Собственная жизненная судьба композитора любопытно отразилась в двух его произведениях для музыкального театра. В 1918 году на пути в Америку он начинает работать над оперой «Любовь к трём апельсинам», главный герой которой бродит по свету в поисках возлюбленной (кстати, и сам Прокофьев чуть позже нашёл свою возлюбленную – то была испанская певица Лина Льюбэра, ставшая его женой), а когда всё настойчивее звучал внутренний голос, звавший на родину, композитор написал балет «Блудный сын» (1928), поскольку этот библейский мотив волновал его лично и всерьёз.

Прокофьев всё отчётливее ощущал, как недостаёт ему для полноценного творчества родной «почвы». Будучи весьма сдержанным в своих эмоциональных проявлениях, он несомненно тосковал по близкой ему жизненной среде.

В 1928 году в его дневнике появляется запись: *«Идя домой, думал о России и меня страшно тянуло туда. И в самом деле, какого чёрта я здесь, а не там, где меня ждут и где мне самому гораздо интереснее?»* А далее следует пояснение: *«В моих ушах должна звучать русская речь, я должен говорить с людьми моей плоти и крови, чтобы они вернули мне то, чего мне здесь недостаёт: свои песни, мои песни».*

И при всех опасениях за свою судьбу полуэмигранта, с которым в условиях сталинской диктатуры могли обойтись как угодно, он в 1932 году принимает бесповоротное решение. Характерно его восклицание: *«Я с величайшей радостью возвращаюсь восвояси на советскую землю».*

Разумеется, опасения у него были, и они подпитывались господствующими на Западе представлениями о том, что происходило в государстве *«диктатуры пролетариата»*. Характерна запись 1927 года в том же дневнике, когда после долгого отсутствия на родине нужно было впервые пересечь границу: *«Опять приходили мысли – теперь последний момент, когда ещё не поздно повернуть оглобли. Ну хорошо, пускай это очень стыдно, но в конце концов на то можно пойти, если вопрос стоит чуть ли не о жизни».*

И приехав в Москву, он внимательно всматривается в облик людей. С одной стороны, *«все в необычайных шапках, тулупах и проч. – словом, та декорация, которая так пугает приезжих иностранцев».* С другой стороны, *«толпа спокойная, добродушная. Это ли те звери, которые ужаснули весь мир?»*

И при всех побочных «противопоказаниях», в главном (то есть в творчестве, которое составляло смысл его жизни) он не ошибся: вернувшись, композитор обрёл «второе дыхание» и создал большую серию своих высших шедевров. Тем не менее, имеет смысл сразу же напомнить об этих «противопоказаниях», которые позже всё-таки настигли его.

Для начала приведём любопытную фактологию, принадлежащую самому композитору. Свою обширнейшую «Автобиографию» он начинает перечнем композиторов, которые в сопоставлении с годом его рождения (1891) совсем недавно почили (Вагнер, Лист, Бородин, Мусоргский), ещё творили (Чайковский, Римский-Корсаков, Скрябин, Рахманинов, Дебюсси, Равель) или готовились стать его старшими современниками (Мясковский, Стравинский), и заканчивает этот перечень следующим образом: *«В России царствовал Александр III, Ленину был двадцать один год, Сталину – одиннадцать».*

По поводу последнего из названных деятелей приходится заметить, что словно по иронии судьбы Прокофьев скончался в один день с ним. По иронии, поскольку сталинский режим принёс композитору немало бед и огорчений. Завершающее несчастье было связано как раз с кончиной – в

дни «великого всенародного траура» почти никому не было дела до похорон выдающегося композитора.

А.Шнитке попытался восстановить хронику погребения Прокофьева: *«По почти пустой улице, параллельной бурлящему потоку трагически-истеричной массы, что оплакивала Сталина, двигалась в противоположном направлении небольшая группа людей, неся на плечах гроб величайшего русского композитора того времени»*. Среди этих немногих были композиторы Дмитрий Шостакович, Андрей Волконский, Карэн Хачатурян, Алексей Николаев, Владимир Рубин, Эдисон Денисов.

Прокофьев всегда стремился быть в стороне от политики. Но, конечно же, знал (или, по крайней мере, догадывался) о происходящем в стране – о том, что и к нему подступало всё ближе. В 1939 году за неделю до окончания оперы «Семён Котко» был арестован В.Мейерхольд, с которым композитор детально разрабатывал план будущей постановки. В 1948-м из-за испанского происхождения отправили в ссылку жену Прокофьева. И он ничем не мог помочь близкому человеку, которого швырнули в «Архипелаг Гулаг», как называл эти места А.Солженицын.

В том же 1948 году появилось Постановление ЦК ВКП(б) по вопросам музыкального искусства, и Прокофьев был трижды упомянут в нём как представитель *«формалистического, антинародного направления»*. Рядом с ним в числе композиторов-формалистов назывались имена Д.Шостаковича, Н.Мясковского, А.Хачатуряна – имена именно тех лучших, которые и составляли цвет нашей музыки того времени.

И Прокофьев, которого мы называем гордостью отечественного искусства, вынужден сочинять публичное покаянное письмо, где клеймит якобы присущие своему творчеству *«элементы формализма»* и благодарит партию за то, что она учит его, как надо писать музыку, за *«чёткие указания, помогающие мне в поисках музыкального языка»*.

Правда, текст этот обнаруживает явное «лицедейство», заведомую иронию, порой почти издевательскую, когда в лексике «раскаившегося» мелькают слова и фразы типа *«разоблачение»*, *«зараза»*, *«это совсем не нужно нашему народу»*, *«встряхнувшее до глубины всю нашу композиторскую общественность»*.

Свою лепту в поношение композитора внесла и упомянутая им так называемая общественность. Вот как об этом вспоминал его сын: *«Он был потрясён двуличием некоторых людей – например, Д.Кабалевского. Предали отца и другие: те, что прежде пели ему осанну, потом вдруг поняли, как они ошибались и стали критиковать с тем же рвением, с каким прежде восхваляли. Нужно ли говорить о том, что ещё позже они в очередной раз переменили взгляды и, приостановив травлю, опять стали*

восхищаться... А ведь каждый из них нанёс ему глубокую рану, которая уже не зажила».

Разумеется, подобные удары судьбы не проходят бесследно. После 1948 года жизнь и творчество Прокофьева пошли резко на убыль, внутренне он был надломлен. Из тех же воспоминаний сына: «*Это был уже другой человек, с печальным и безнадёжным взглядом. А ведь он ещё не был старым и должен был быть в расцвете сил*». Действительно, Прокофьеву было тогда всего 57 лет.

* * *

Но вернёмся в 1930-годы, когда возвратившись на родину, композитор испытывал исключительный творческий подъём. Причиной этого подъёма было не только желанное вхождение в естественную национальную «среду обитания», но и столь же чаемый им разворот к новым эстетическим горизонтам. Дело в том, что после пройденного в предыдущее десятилетие пика авангардных исканий и экспрессионистской заострённости время потребовало на выходе в 1930-е коренных перемен – это отчётливо сказалось и в музыке Прокофьева, и у многих других творцов искусства.

В сознании композитора переход к новым принципам перекликался прежде всего с представлениями о «*новой простоте*» художественного высказывания: «*Наступает время простоты в музыке*» (из интервью 1932 года). Простоту он связывал с большей доступностью музыкального языка, что главным образом осуществлялось посредством более широкой опоры на выразительную мелодику: «*Я стремлюсь к большей простоте и мелодичности*» – говорит Прокофьев в другом интервью и убеждённо добавляет, что теперь «*музыка нуждается в более мелодическом стиле, в менее сложном эмоциональном выражении*».

Реально за понятием *новая простота* стояло много большее. Используя по мере необходимости освоенный им арсенал радикальных средств художественной выразительности, Прокофьев всё сильнее склоняется к творческой ассимиляции классического наследия, добиваясь органичного синтеза традиционного и современного. В частности он переходит к характерным для классики широким музыкальным построениям, к цельным и завершённым формам (например, в балете возвращается к номерной структуре).

Образный строй музыки Прокофьева становится неизмеримо более уравновешенным и смягчённым, и теперь в его музыку полноправно и неотъемлемо входит стихия лирических чувствований, что в частности закономерно вело к возрастанию роли вокальной кантилены. Мир прокофьевского искусства оказывается теперь совершенно реальным, «земным»,

он обретает общезначимый характер – в том числе отныне в музыке композитора ясно обозначились национально-эпические черты, большое место в ней заняла историческая тематика.

Отдельные отступления от этой выверенной и всемерно утверждаемой полноты жизнеощущения с характерным для неё обрётённым «чувством меры» возникали в связи с отображением специфической атмосферы социальных схваток середины 1930-х годов и последовавших затем перипетий военной страды.

Так открывался центральный этап прокофьевского творчества, который как раз и охватывает время с середины 1930-х по начало 1940-х годов, когда кроме тех шедевров, которые будут рассмотрены в данной статье, создавались кантата «Александр Невский» (1938) и первые из военных сонат для фортепиано – Шестая (1940) и Седьмая (1942).

Но, разумеется, отмеченные устремления не возникли в некоем готовом качестве, они утверждались в ходе творческого поиска, который особенно интенсивно протекал в первой половине 1930-х годов. И это шло в незримых параллелях с процессом активного формирования тех принципов, которые стали определяющими для отечественного социума ближайших десятилетий.

Совершенно замечательно то и другое представлено в **«Кантате к XX-летию Октября»**. Её замысел возник у Прокофьева сразу после возвращения в Советский Союз. Непосредственно соприкоснувшись с новой реальностью, он задумал монументальное полотно, в котором можно было бы воссоздать целостную панораму развития революционного движения, реконструируя поэтапное движение от зарниц коммунистической идеи на Западе до её воплощения в жизнь в России, включая момент принятия в 1936 году социалистической Конституции СССР.

При этом его не устраивал проторённый путь литературных сценариев. Он, который и в своих операх отвергал традиционный стихотворный слог, искал для оратории о Революции нечто адекватное в вербальном отношении. Так возникла дерзкая мысль опереться на тексты тех, кого именovali классиками марксизма-ленинизма, к которым в 1930-е годы, помимо Маркса, Энгельса, Ленина, был причислен и *«вождь народов»*.

И стоит подчеркнуть: композитор подбирал фрагменты, изложенные, как он полагал, *«таким образным, ярким и убедительным языком»*, что ему тем более казалось бессмысленным перекладывать их на поэтический лад.

Задуманное Прокофьев начал осуществлять с неподдельным энтузиазмом, воодушевляемый тем, что делалось на родине, увиденной им после многих лет эмиграции. Выполнив монтаж документально-публицисти-

ческой прозы, он добился одобрения руководителей советского искусства, в 1935 году получил заказ Всесоюзного радио и летом 1937-го закончил работу над этим проектом, невероятным по смелости и оригинальности.

Таким образом, процесс создания произведения охватил весь период первой половины и середины 1930-х годов, когда в стране в остром противоборстве различных позиций складывались контуры жизненного уклада и государственной системы «сталинской эпохи». Данное обстоятельство определило существенную переакцентировку вербальной канвы в её музыкальной реализации, актуализируя сюжет применительно к происходившим на глазах композитора конкретным событиям.

* * *

Судя по уровню конфликтности образно-драматургического профиля ряда произведений, для СССР 1930-х годов была характерна сложная политическая обстановка, особенно накалившаяся к середине десятилетия, когда в стране кипели настоящие идеологические битвы. И оказалось, что это можно было передать даже в формате так называемого госзаказа, но пользуясь языком аллюзий.

«Кантата к XX-летию Октября» в этом отношении очень показательна. Линия социальной драмы последовательно разворачивается здесь поначалу в оркестровых I, III и V частях. В первых двух из них (Вступление – с эпиграфом *«Призрак коммунизма бродит по Европе»* и Интерлюдия I) конфликтное напряжение связано с противопоставлением образов зла и вызываемых им страданий народных.

Под злом подразумевалось с плакатной гротесковостью обрисованное чудовище капитализма, патологически хищная, устрашающая личина которого передаётся буквально через рык низкой меди под предводительством тубы. В этом одиозно-агрессивном образе при желании можно уловить намёк на антигуманную сущность активно развивавшейся в «стране Советов» практики репрессий.

Постепенно складывающаяся ситуация противоборства особенно ощутима в V части (Интерлюдия II), и звучащие здесь призывные кличи и грозные сполохи уже непосредственно предвещают взрыв яростных баталлий в следующей, наиболее развёрнутой и динамичной VI части произведения, основанной на текстах из статей и писем Ленина, относящихся ко времени октябрьских событий 1917 года.

Почти два десятилетия назад под непосредственным впечатлением от этих событий композитор запечатлел стихию грандиозной ломки мира в кантате «Семеро их». Но то была полуфантастическая метафора и стилистически то была совершенно иная музыка.

Теперь, обозначая данную часть «Октябрьской кантаты» словом «*Революция*», Прокофьев всем строем художественного высказывания явно актуализирует вербальную канву, проецируя её на реалии середины 1930-х годов.

Это поистине «шквальная» кульминация произведения, и композитор вводит максимально возможные исполнительские ресурсы: два хора (профессиональный и самодеятельный), четверной состав симфонического оркестра, военно-духовой и шумовой оркестры, а также ансамбль аккордеонов (баянов). По замыслу композитора, общее число музыкантов должно было достигать пятисот человек.

Начальные эпизоды данной части, составляющие её пролог, передают ситуацию собирания сил и решены преимущественно в психологическом плане. В зыбкой, полупризрачной атмосфере насторожённого затишья зарождается диалог колеблющихся (женские голоса) и радикалов (мужской хор).

Вторые настаивают на решительном, немедленном перевороте и, в отличие от робких констатаций первых («*кризис назрел*»), императивно требуют незамедлительно одолеть «капиталистическое чудовище», абсолютно уверенные в том, что «*победа восстания обеспечена*». И их твёрдый, волевой настрой одерживает верх в горячих дебатах *pro et contra*.

Последующее действие разворачивается в виде грандиозной панорамы стремительно сменяющих друг друга батальных сцен. Этой событийной динамике соответствует обилие ярких тем, сцепленных в единый поток идущими от кинематографа монтажными приёмами кадровой драматургии. Исключительный накал противоборства, его поистине огнедышащее клокотание подхлёстывается горячей пульсацией зажигательных ритмов и «мотором» однотактовых *ostinati*.

Атмосфера уличных боёв воссоздаётся средствами виртуознейшей звукописи: молниеобразные пассажи, сигнальность, порой непосредственно идущая от пронзительно-острого выстукивания морзянки (на малосекундовых созвучиях), цепная реакция перекличек хоровых групп и прямые «съёмки с натуры» (вой сирен и изобразительные эффекты ружейной перестрелки, треска пулемётов, оружейной канонады).

Стремясь подчеркнуть воспроизводимый дух массовки, композитор вводит гармошечные наигрыши. Плакатную заострённость образности подкрепляют бросаемые в гущу людской толпы зажигательные агитационные лозунги (от лица вождя, с использованием микрофона): «*Мы отнимем весь хлеб и все сапоги у капиталистов. Мы оставим им корки, мы оденем их в лапти...*»

В своей музыке Прокофьев явно актуализирует описываемые события двадцатилетней давности, с захватывающим темпераментом передавая вздыбленную атмосферу и кипение ожесточённых схваток середины 1930-х годов. Вероятно, он воспринимал происходящие тогда в стране партийные чистки, борьбу с «врагами народа» и государственный террор как некую необходимость.

Композитор отстраняется от оценок (позитив – негатив), не вникает в подоплёку – ему важно было в этой драматической фреске воспроизвести общую атмосферу времени с её остротой и высочайшей напряжённостью.

При всей значимости конфликтно-драматических сцен основной акцент в кантате проставлен не столько на мотивах борьбы, сколько на картинах мирной жизни (в том числе по объёму – этому посвящены шесть частей из десяти). В конечном счёте, определяющей идеей произведения становится преодоление социальных противоречий и «негатива» первой половины 1930-х годов с вхождением в русло уравновешенности, стабилизации, гармоничности и оптимального тонуса жизненных проявлений, света и ясности.

Таким образом, революционная тематика с привычным для неё пафосом ниспровержения и разрушения истолковывается в кантате преимущественно в ракурсе позитивно-утверждающих и созидательных начал.

Как линия социальной драмы кульминировала в VI части, так и для данной образной сферы ключевой становится II часть («Философы») – своего рода «вершина-источник», поскольку её музыка наиболее выразительна, и суть выраженного в ней затем проецируется на остальные части аналогичной направленности.

На фоне неспешного (*Andante assai*), но неутомимо-деятельного репетиционного движения (оркестр и мужской хор, в непрерывной пульсации восьмых скандирующий слово «*философы*») женские голоса в широких длительностях интонируют необычайно красивый, привольный и величавый распев знаменитого резюме «*Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтоб изменить его*» («Тезисы о Людвиге Фейербахе» Маркса).

Незамирающий фоновый ритм наполняет пластику мелодической линии, и это сопряжение двух взаимодополняющих фактурных пластов (мерная поступь верхнего и неустанный «рабочий мотор» нижнего) создаёт удивительное полнозвучие.

Кроме того, впечатляющая объёмность образа в немалой степени определяется также богатейшей ладогармонической светотенью в чисто

прокофьевской расширенной диатонике (условно: *C–G–F–Des–d–A–B–H–C*). Так складывается вдохновенный гимн, утверждающий дух созидания, несущий в себе спокойствие и уверенность.

Многообразно варьируя этот образ созидательной деятельности в следующих частях, композитор привносит в него сурово-деловитый настрой, тон твёрдой непреклонности, усиливая значимость декламационного интонирования (IV часть «Мы идём тесной кучкой...» и VIII-я «Клятва»), либо в опоре на светлую лироэпiku акцентирует черты мягкой умиротворённости и даже чувство достигнутого благоденствия (VII часть «Победа») или, наконец, выводит к состояниям всеобщего радостного подъёма, расцвечивая его торжественно-праздничной славицей (IX-я – инструментальная «Симфония» и X-я «Конституция»).

В любом случае всеми силами утверждалось то, что несла в себе ленинская фраза из VII части *«Нам нужна мерная поступь железных батальонов пролетариата»*, так отвечавшая духу второй половины 1930-х годов.

Важным составным элементом подобной настроенности была коллективистская сплочённость, и Прокофьев всемерно утверждает это, категорически отказываясь от сольных номеров. Народные массы у него не просто главное, а единственное действующее лицо. Облику этого коллективного героя в «Кантате к XX-летию Октября» отвечают фресковая манера письма и широкое использование плакатных приёмов картинно-зримого изображения.

Находясь по складу разрабатываемой проблематики в одном ряду с такими произведениями середины 1930-х годов, как Четвёртая симфония Д.Шостаковича и Фортепианный концерт А.Хачатуряна, «Кантата к XX-летию Октября» выдвинула чрезвычайно своеобразный вариант трактовки главенствующей темы тех лет: жизненный поиск и преодоление острой противоречивости на пути к конечному утверждению позитивных ценностей реального существования.

Остаётся добавить, что при всём соответствии запросам своего времени этот звуковой монумент был воспринят руководящими инстанциями как эксперимент, обречённый на неудачу, в том числе отпугивало и «кощунственное» обращение к текстам *«классиков марксизма-ленинизма»*. Произведение впервые прозвучало только три десятилетия спустя. Исполненное с огромным успехом, оно воочию подтверждало булгаковское *«Рукописи не горят»*.

* * *

Благополучнее сложилась судьба другого прокофьевского произведения, также имевшего прямое отношение к столь поощрявшейся тогда

тематике. Имеется в виду опера «**Семён Котко**» (1939), написанная по повести В.Катаева «Я сын трудового народа», рассказывающей об одном из эпизодов Гражданской войны.

Отдельные моменты этого произведения воспринимаются как определённая уступка господствующим в отечественном искусстве того времени идеологическим установкам. М.Тараканов в своих последних материалах о Прокофьеве, отмечая конформизм его отдельных работ советского периода, без околичностей квалифицирует «Семена Котко» как конъюнктурное сочинение.

Признавая долю справедливости в столь жёсткой оценке, тем не менее необходимо заметить, что всё-таки пресловутые «соцзаказы» подобным образом не выполняются. И не случайно у этой оперы нашлись горячие поклонники – так, для С.Рихтера, резко порицавшего склонность Прокофьева к компромиссам, «Семён Котко» был в числе самых ценных им произведений.

Начнем с того, что события Гражданской войны на Украине раскрываются здесь с житейских позиций, в видении рядовой крестьянской массы, и выдающееся завоевание композитора состоит в поразительно выпуклом и достоверном запечатлении народных характеров.

Как никогда ни до, ни после он демонстрирует здесь чуткое проникновение в особенности крестьянской психологии и соответствующего уклада, сочными красками живописуя колорит сельской жизни – именно в этой опере самым непосредственным образом отразились впечатления детства, проведенного Прокофьевым в украинском имении Сонцовка.

Он создаёт целую галерею разнообразных типов, раскрывая их внутренний мир объёмно, в тонкой психологической нюансировке, порой в сложном взаимодействии противоречивых стремлений. Ярким свидетельством реалистически полнокровной обрисовки образов можно считать фигуры основных антиподов.

Ременюк (председатель сельсовета, затем командир партизанского отряда), как правило, неотрывен от своего окружения, сродни односельчанам, изъясняется на их «наречии», с живой непосредственностью, без какой-либо выпренности.

Ткаченко (бывший фельдфебель, состоятельный хозяин) изображен без малейшей пародированности и тем более плакатного гротеска, но от бесхитростных, открытых натур положительных героев его отличает угрюмый, тяжелый нрав и язвительная, недобрая ироничность.

Ведущим средством приближения к народной музыкальной речи становится претворение людского говора – через гибкий речитатив, иногда почти напрямую воспроизводящий специфику разговорного диалога,

но чаще распевный. Своеобразие интонационности, «пересыпанной» просторечно-грубоватыми оборотами, опирается на своеобразие диалекта смешанной русско-украинской лексики прозаического текста.

С той же целью воссоздания народного духа Прокофьев впервые для себя широко вводит фольклорные цитаты и по их подобию создаёт ряд собственных мелодий. Свою лепту в ощущение подлинности происходящего на сцене вносит и по-шекспировски органичное сопряжение драматического и комедийного, возвышенного и жанрово-характеристического.

Полюсы этого сложного, многосоставного симбиоза составляют, с одной стороны, тщательно выписанный бытовой фон, как выражение обыденного течения повседневной жизни, и группа тем эпического звучания, величаво-суровых, словно пришедших из толщи веков, а с другой стороны – трагедийные страницы бедствий и противостоящее этому неистощимое жизнелюбие, корнящееся в цельности и душевном здоровье народного мироощущения.

К слову, на второй из отмеченных оппозиций лежит отчетливый отпечаток реалий 1930-х годов: мрачная тень массового террора, насилия (через образ гайдамаков и немцев) и несмотря ни на что – ярко оптимистический настрой, а также твердыня человеческого прямодушия и доброты, отстаиваемая в столкновении с чуждыми проявлениями.

Живой поток жизни, переданный в «Семёне Котко», базируется на тематической работе исключительной тонкости и на той удивительно свободной организации оперного действия, которая создаёт впечатление максимальной достоверности изображения (закономерно, что именно с этим сценическим опытом связано появление специальной работы М.Сабининой «“Семен Котко” и проблемы оперной драматургии Прокофьева»).

Новаторское музыкально-драматургическое мастерство композитора кульминирует в эпизодах, основанных на совмещении двух и даже трёх планов действия – подобный монтаж событий, происходящих одновременно, как бы независимо друг от друга, даёт полный эффект жизненности.

С точки зрения убедительности воздействия оперы не менее важен и эффект совсем иного рода – чисто эмоциональный. Автор рисует своих героев с теплотой, доброй улыбкой, искренней симпатией, поэтизируя их облик, что в частности находит себя в щедром мелодизме, особенно обаятельном в лирических страницах (их череду начинает «лейттема родного края», открывающая оперу, а одну из вершин представляет оркестровый ноктюрн из III действия).

Итак, «народная опера» как совершенно новый жанровый вид прокофьевского творчества, позднее отозвавшийся в «Войне и мире» и в «По-

вести о настоящем человеке». В панораме аналогичных опусов историко-революционной тематики 1930-х годов «Семён Котко» выделился неординарным, живым и жизненно убедительным решением.

Поэтому вполне справедлива следующая оценка: *«По своему художественному уровню и мастерству опера Прокофьева значительно превосходила все остальные советские оперы того времени на современную тему... Новаторская драматургия и своеобразие музыкального языка “Семёна Котко” сделали это произведение выдающимся явлением»* (Н.Туманина).

* * *

При всех своих идеологических наслоениях опера «Семён Котко» наглядно отображала преодоление той напряжённости и противоречивости, которая была свойственна социуму «страны Советов» середины 1930-х годов. О том, что ещё всего несколько лет назад положение вещей было именно таково, красноречиво свидетельствует балет **«Ромео и Джульетта»** (1936).

Замысел этой музыкальной драмы сложился гораздо шире и масштабнее, чем создание хореографической повести о любви юных веронцев. Конечная суть произведения состоит в том, чтобы показать, сколь опасна атмосфера вражды и ненависти для человеческого существования как такового.

Уже сама по себе подобная постановка вопроса представлялась для балетного жанра изначально неосуществимой, что поначалу вызвало сопротивление артистической среды, в кругу которой получил хождение каламбур *«Нет повести печальнее на свете, чем музыка Прокофьева в балете»*. Прима Большого театра Г.Уланова, будущая великолепная исполнительница партии Джульетты, отказывалась танцевать, так что мировая премьера балета состоялась не на родине, а в Чехословакии (Брно).

При всей непривычности и новизне музыки, композитор в определённой степени отдал дань традициям жанра. Это касается главным образом эпизодов светской жизни с её ритуалами, церемониями, шествиями.

Подобный антураж призван обставить действие условно-историческими «декорациями», отсылающими в далёкое прошлое, чему служат приёмы стилизации (в номерах с соответствующими подзаголовками – Мадригал, Менуэт или Гавот, заимствованный из «Классической симфонии» самого Прокофьева). Однако чуткий слух может уловить в картинной пышности этих сцен очертания тяжеловесного парадного официоза, характерного для сталинского ампира или неоклассики Третьего рейха.

Приведённая параллель отнюдь не случайна. Определяющие акценты, проставленные в балетной интерпретации шекспировского сюжета, исходят именно из контекста времени создания данной партитуры, то есть 1930-х годов. Главный из этих акцентов связан с обрисовкой негативных образов, олицетворяющих антигуманное начало. Оно сконцентрировано в зловещем тандеме двух лейттем – темы вражды и темы танца рыцарей.

Суммарно их характеристика нацелена на воплощение экспансивного натиска сил попрания и подавления. Поэтому уместно использование средств гиперболизации: подчёркнуто резкие и мрачные краски, плакатно-грубые очертания, жёсткий прессинг и холодный блеск нарочито грузной фактуры с главенством низких духовых. В случаях особо фанатичного напора этих сил невольно возникают ассоциации со стальной армадой «коричневой чумы», и тогда кажется, что над происходящим незримо витает знак свастики.

Вместе с тем подобная образность не лишена впечатляющей силы и своеобразной импозантности. Это прежде всего относится к теме рыцарей (экспонируется в № 13 «Танец рыцарей»). Она наделена парадоксальной двойственностью: безусловно притягательная в эстетическом отношении (недаром данная сцена в числе популярнейших образцов симфонической музыки) и негативная по своей этической сути.

Неотразимый интонационный рельеф, внешнее благородство линий и властная поступь говорят о сильной «харизме», но в сочетании с открыто воинственным, словно ошетиनिвшимся характером (отсекающие «жесты» кадансов, хлещущие удары малого барабана) производят угрожающее впечатление чётко организованной армады террора.

И даже сама смерть у персонажей такого рода становится продолжением кровавого ристалища – погребение Тибальда (финал II акта) обретает облик «чёрного реквиема» с буквально скрежещущим скандированием диссонирующих звучностей и фанатично вдалбливающей фиксацией остигатной формулы.

Художественный парадокс иного рода несёт в себе тематический материал сцены «Приказ герцога» (№ 7) с его прямой реминисценцией во Вступлении к III действию. Казалось бы, по сюжету перед нами властитель, ратующий за мирную жизнь города, стремящийся прекратить клановую рознь. Однако Прокофьев, очевидно, непроизвольно наделил его музыкой, говорящей совсем о другом.

Благодаря гиперболизму низвергающихся звуковых глыб (напластования невероятно массивных резко диссонирующих кластеров) складывается ощущение фатальной неотвратимости, нависающей над человеческими судьбами. Встающая за этой громадой некая верховная воля и

непререкаемый внеличный императив вместе со следующей затем реакцией мертвенного оцепенения зримо ассоциируются с представлениями о диктате времён тоталитаризма.

* * *

Столь устрашающим угрозам в балете «Ромео и Джульетта» противопоставлены лиризм высоких чувств и несравненное жизнелюбие.

Первая из этих образных сфер, естественно, обращена к главным героям. И важно, что именно она ставится во главу угла драматургии, составляя преобладающий объём материала, открывая повествование лирическим зачином Вступления с присоединяемой к нему первой сценой («Ромео») и завершая развитие сюжета Эпилогом (две последние сцены), основанном на лирических темах.

Образы этого ряда всецело являются средоточием гуманных начал, олицетворяя самые отрадные мгновения жизни, жажду нежности, счастья, добра. Отсюда главенствующий светлый, умиротворённо-благодатный тон, опорой которому служат ровная, покойная ритмическая пульсация, плавность и мягкость очертаний обаятельнейшего мелодизма, господство диатоники и прозрачная гармонизация, а также выбор инструментария (теплота струнных и целомудренная чистота звучания высоких деревянных).

Неизменно сохраняя поэтичность, одухотворённость и возвышенность лирического высказывания, композитор раскрывает через широкий круг тем и их преобразований многообразный спектр состояний – от хрупкой тонкости мечтательной отрешённости до всплесков горячей, полнокровной экспрессии, а с середины балета в облике Джульетты появляются черты смелости, решимости и возрастает роль разного рода психологических нюансов.

Свое особое место в данной сфере занимает лироэпика образа патера Лоренцо и связанных с ним сцен. Свойственные всей лирической сфере возвышенность и одухотворённость разворачиваются здесь в плоскость неких идеальных измерений. Величавый покой и равновесие духа, благодать душевной гармонии, жизненная умудрённость, ласковость отеческого чувства – всё в фигуре этого миротворца исполнено покоряющей силы, что поддержано хоральным складом фактуры и «матовой» лучезарностью оркестровых красок.

Другим сильнейшим противовесом разгулу антигуманизма служит в «Ромео и Джульетте» Прокофьева блистательно претворённый дух жизнелюбия, раскрываемый главным образом в народных сценах. То, что практически отсутствует в литературном первоисточнике, становится в

балете не просто широко выписанным красочным фоном, а важнейшим пластом содержания.

Совершенно очевидно, что в этом на эстетику произведения наложили свою печать 1930-е годы, которые вошли в художественную летопись как время поразительного оптимизма. Помимо всего прочего, в ряде номеров чувствуется прямое воздействие столь характерных для того периода праздничных шествий и демонстраций (к примеру, в среднем эпизоде № 24 это подаётся как наплыв кадра в кино).

Именно в отношении народных сцен особенно уместно воспользоваться выражением *«живая жизнь»* (В.Вересаев). Действительно, перед нами само воплощение жизни, причём не только окружающей существование главных героев, но жизни как таковой, вполне самоценной.

Это жизнь, бурлящая на улицах и площадях (примечательно название номера, которым открывается данная линия – «Улица просыпается»). Царит карнавальная атмосфера, заражающая своим горячим темпераментом, в ней всё дышит светом, бодростью, задором, радостью (показательны заголовки сцен типа «Народное веселье продолжается»).

Подобное цветение жизни композитор передаёт с неистощимой фантазией, щедро рассыпая всё новые и новые темы, вводя многоликое разноцветье сочных красок, нередко с деятельным напором (как, например, в тарантелле-марше № 22), и широко используя открытое звучание трубы, сообщающее особую звонкость и нарядность.

Жанрово-бытовые сцены могут представлять в смягчённых формах скерцозности и с буффонно-плакатной заострённостью (допустим, почти гротесковое комикование в № 25 «Танец с мандолинами» явно восходит к «вывертам» русского скоморошества). Этот жанризм чаще всего передаёт «шумство» толпы, но столь же великолепны и его индивидуальные преломления, связанные прежде всего с образом Меркуцио.

В подобных ему неунывающих натурах особый шарм обаяния связан с полной раскованностью проявлений, что выражается в необычайной живости и лёгкости, в склонности к шалости, озорству, добродушному подтруниванию (из образцов – № 12 «Маски»). И если смерть Тибальда (упомянутый выше «чёрный реквием») превращается в зловещее ристалище, то «Меркуцио умирает» (название № 34) светло, насвистывая любимую мелодию, с флёром баловства и усмешкой на устах.

* * *

Столь поразительное жизнелюбие и красота возвышенных лирических чувств неизменно наталкиваются в балете «Ромео и Джульетта» на разного рода посягательства, на царящую вокруг атмосферу вражды и

насилия (выражаясь словами известной песни, «*Вихри враждебные веют над нами, тёмные силы нас злобно гнетут*»).

Конфликт этих образных сфер предопределён их сильнейшим контрастом («две вещи несовместные»). Неуклонно набухая (начиная с № 5 «Ссора» и № 6 «Бой»), узел противостояния с предельной драматической силой стягивается в последних сценах II действия (№№ 32–36).

Становясь сгустком накала розни, ссор, стычек, столкновений, эта кульминационная зона собирает в единый пучок все основные лейттемы с их активной трансформацией в соответствии с разворотом ситуации. Тема вражды и тема рыцарей здесь по максимуму концентрируют в себе неукротимую злобу и жестокость, исходя в своей агрессивной вздыбленности бешеными наскоками (грубая, ревушая низкая медь).

Противостоящая сторона (тема Меркуцио, тема улицы, а затем и тематизм Ромео) поначалу стремится удержать дух весёлой скерцозности, но по мере развития событий возникают вскипания благородной патетики и появляются блики трагического гротеска («простуженный» тембр фагота).

Среди других составляющих смыслового ядра – попытки умиротворения (темы патера Лоренцо и Джульетты) и витающий над происходящим фантом смерти.

Этот конгломерат образов и состояний ввергается в стихию батальных схваток, неистовство которых доводится до апогея в № 35 («Ромео решает мстить за смерть Меркуцио»), где виртуознейшее письмо вихревого *Prestissimo* вызывает ассоциации с экстазом яростного самосжигания.

Только что прозвучавшее слово *самосжигание* употреблено не случайно. Концепция прокофьевского балета нацелена на глубинную мысль, состоящую в том, что бескомпромиссное противоборство различных жизненных сил в конечном счёте может привести к весьма печальному результату, а именно – к их взаимоуничтожению. Доказательству этой мысли посвящено всё III действие.

В самом деле, после гибели Тибальда, как главного антагониста, «негатив» заявляет о себе только отдельными отголосками, во многом утрачивая угрожающую воинственность. Но во многом мертвеет, становится полупризрачной и «живая жизнь». Гаснет свет бытия, остаётся только зыбкая, эфемерная тень прежних радостей.

В этом отношении очень симптоматичен характер «Утренней серенады» (№ 48) как причудливой парафразы-перевёртыша того, с чего начинались утехы праздничной толпы (№ 2 «Улица просыпается»): кукольно-механистичное скерцо пяцев-манекенов с налётом малеровского гротеска, по сути приближающееся к *danse macabre*.

Что касается сферы лирических образов, то они как бы блёкнут, ис- таивают, становятся чрезмерно хрупкими, приобретая подчас болезнен- ный излом. С появлением многократно возникающей монотонно- остинатной темы напитка, предложенного патером Лоренцо как спаси- тельный обман, приходит оцепенение, застылость, а наползающий злове- щий контрапункт тубы пророчит роковую неизбежность несчастья.

Музыка трёх последних сцен несёт с собой траурные констатации и тающие в дымке времени воспоминания о былом блаженстве. В этих *lamenti* слышится робкая надежда на возможность выживания и тихая мольба во что бы то ни стало хранить тепло человеческих душ.

Следовательно, в отличие от Шекспира (примирение враждующих семей над искупляющей жертвой юных возлюбленных), Прокофьев не да- ёт утешительного вывода, скорее просто фиксируя самоистребление жиз- ни, когда иссякают силы, стремления, желания.

Сказанное выводит музыку балета «Ромео и Джульетта» за пределы столь чтимого в 1930-е годы канона «оптимистической трагедии». По всей видимости, разверзшаяся тогда бездна мракобесия побудила композитора быть осторожным в своих прогнозах, что отчасти позволяет проводить параллель к вопрошающей неопределённости «многоточия» коды Четвёр- той симфонии Шостаковича, законченной в том же 1936 году.

Однако в остальном прокофьевский балет более сопоставим со сле- дующей симфонией того же композитора. Он в одном ряду с ней по про- блематике (конфликт гуманных начал с враждебными им силами), худо- жественной ценности (из высших шедевров композитора, его центральное произведение 1930-х годов) и подлинной классичности.

Двум последним из отмеченных постулатов отвечают законченная кристалличность композиции, исключительная яркость, пластичность, зримость и впечатляющая сила образов, поистине неисчерпаемое мелоди- ческое богатство, а также безупречно выверенная симфоничность музы- кальной драматургии, на которой базируется гибко дифференцированная и широко разветвлённая система жизненных отношений, связей и проти- воречий.

* * *

Партитура балета «Ромео и Джульетта» давала весьма неутешитель- ный ответ на ключевой вопрос того времени, состоящий в смертоносном столкновении гуманизма и антигуманизма. Тем не менее, если брать 1930-е годы в целом, жизненные силы одерживали верх, и именно эта ли- ния была для творчества Прокофьева магистральной, а значимость её неуклонно нарастала.

Вот, допустим, вехи начального этапа: музыка к кинофильму «Поручик Киже» (1934) – сочные жанрово-характеристические картинки национального быта, близкие к лубочным образам Б.Кустодиева; фортепианный цикл «Детская музыка» (1935) с особой очевидностью преподносит эстетическое кредо тех лет – ясность, простота, демократизм, гармоничность, прямые связи с классическими традициями; чудесная симфоническая сказка «Петя и Волк» (1936) – опять-таки в призме детского мировосприятия и в параллель А.Гайдари и Л.Кассилю излучает флюиды света, доброты, безусловной веры в лучшее.

Завершила траекторию оптимизма рассматриваемого десятилетия «Дуэнья» (другое название – «Обручение в монастыре», 1940). Она написана двадцатилетием позже аналогичной по жанру оперы-буфф «Любовь к трём апельсинам», и это во многом совсем иной мир, что говорит о кардинальных переменах жизнеощущения композитора.

Прокофьев не утратил молодости духа, но теперь он более всего стал ценить его равновесие и гармоничность, а также реальное богатство окружающего мира. Сбалансированность концепции начинается с её жанрового облика, который можно обозначить формулой *лирическая комедия*. Комическое и лирическое сосуществуют здесь на паритетных началах, равно как и соотношение обыденного и возвышенного.

С одной стороны, это типичная комедия характеров и положений, наполненная сочным жанризмом и чисто буффонными перипетиями. Она только внешне нацелена против стяжательства, а потому сатира перерождается в юмор, чаще всего мягкий и добродушный, без какой-либо напряжённости и «колючести». И то, что характеристические персонажи хитрят, ловчат и брюзжат, выливается просто в смехотворные интриги и занятные бытовые дразги.

С другой стороны, это светлый лиризм, воспевание любви, романтика чувств молодых влюблённых, которая в орбиту своей поэзии втягивает и остальных персонажей оперы. Лирическое начало развернулось в «Дуэнье» широко, полнокровно и, хочется сказать, благоуханно. Его определяющим видовым признаком становится серенада, выступающая символом любви и счастья (начиная с Серенады Антонио, основная тема которой является важнейшей из целого ряда лейттем и тематических реминисценций оперы).

«Благоухание» более всего исходит от роскошных картин ночной природы, полной неги и ароматов, дополнительное обаяние чему придаёт мягкая испанская «подсветка».

Именно в подобных картинах, пожалуй, и фокусируется притягательная прелесть бытия, его сладостное очарование и манящее чудо (этой

прелести подвластен даже делец Мендоза – см. его «музыку похищения» во II действии).

Характерная для всей оперы тесная связь комического и лирического нашла превосходное отражение в сцене Дуэньи и Мендозы из 4-й картины. Именно Дуэнья (исп. *няня*) и здесь, и для сюжета в целом становится главной пружиной действия. Выдав себя за свою воспитанницу, она сумела заморочить голову богатому торговцу и выйти за него замуж.

В данной сцене мы становимся свидетелями удивительно живого, непосредственного диалога двух людей в возрасте. Дуэнье удаётся ловко одурачить Мендозу, и её хитроумное плутовство замечательно обыгрывается в прихотливых изгибах интонационного рисунка. При всей эффектности буффонных приёмов композитор подаёт их очень тонко, что вкупе с обольстительным кокетством субретки сообщает музыке неотразимое поэтическое обаяние.

В целом же эта опера пребывает в плоскости карнавальной суеты и гимнических изъятий. В атмосферу карнавального действа вводит Вступление, перекидывающее арку к финалу оперы, озвученному в характере тоста-провозглашения. Гимническая нота слышится здесь многократно, своей шумной бравурой энергично подтверждая воспевание утех и радостей жизни.

Собственно радость жизни представлена в различных ипостасях – от утончённо-возвышенных до бурлескно-грубоватых проявлений. К слову, с точки зрения отсутствия сатирического акцента стоит заметить, что пиршественная вакханалия в 8-й картине менее всего выглядит как обличение монашеского чревоугодия.

Всё вместе взятое так или иначе передаёт упоение жизнью, её радостное, праздничное ощущение, способность человека шутить, наслаждаться и быть счастливым (характерна одна из ключевых реплик либретто – *«Как светло на душе»*). Вот что ставит «Дуэнью» в число высших кульминаций в раскрытии неистощимого жизнелюбия, каким оно запечатлено в музыкальном искусстве 1930-х годов.

Важнейшей опорой сказанному служит великолепный в своей пластике, на редкость щедрый распев с его очень широким диапазоном интонационных истоков – от старинного мадригала (партия Дон Карлоса) до современной песни-романса и даже эстрадной музыки (Танец масок).

Можно утверждать, что перед нами самая мелодичная из прокофьевских опер, к чему следует присоединить и такое суждение: *«В смысле концепционной стройности и ювелирной отделки деталей “Дуэнья” не имеет себе равных среди других опер Прокофьева»* (М.Сабина).

Надо думать, не последнюю роль в создании этого шедевра сыграли обстоятельства личной биографии композитора, связанные с его чувства-

ми к М.Мендельсон, ставшей впоследствии его женой и постоянным либреттистом (их первой совместной работой как раз и была «Дуэнья»).

* * *

Если удавалось закрыть глаза на трагические «издержки» социалистического строительства, то к концу 1930-х годов складывалось представление (и оно было безусловно определяющим для большинства людей в нашей стране), что жизнь вошла в русло нормы, обрела стабильность и благополучие.

Как выразился тогда Сталин, *«жить стало лучше, жить стало веселей»*. Это, очевидно, так и было (пусть с какими угодно оговорками), потому что в противном случае не могли бы появиться совершенно искренние по тону и превосходные по художественному материалу произведения Прокофьева, наполненные юмором, светом и радостью.

Появление произведений, подобных «Дуэнье», убедительно свидетельствовало и о другом: помимо удивительного жизнелюбия как такового, мироощущению человека того времени нередко сопутствовала несомненная удовлетворённость сущим. И более того, его могло посещать по-настоящему счастливое состояние духа, что к концу 1930-х годов не раз выливалось в претворение мотивов благоденствия.

Как бы откликом на приведённую выше и ставшую крылатой фразу явилась прокофьевская кантата *«Здравица»* (1939), в которой есть и соответствующий словесный посыл: *«Никогда нам не была жизнь так весела»*.

Её можно считать ещё одним из образцов так называемого госзаказа, потому что она была приурочена к широко отмечавшемуся 60-летию со дня рождения *«великого вождя и учителя всех народов»*. По официальной версии, её текст составлен на основе компиляций из песенного фольклора ряда народов СССР – русского, украинского, белорусского, кумыкского, курдского, марийского и мордовского.

Однако многие справедливо полагают, что это – псевдонародное «творчество», то есть неизвестно кому принадлежащие неуклюжие, слащаво-умилительные поделки к юбилею высокочтимой персоны (*«По-иному светит нам // солнце на земле. Знать оно у Сталина // побыло в Кремле... Этот свет, тепло и солнце // Сталин нам принёс»*).

Столь выпяченному тексту в музыке вполне соответствует набор плакатно-примитивных славословий, нашедших место в эпизодах семи-частного рондо. Современные исследователи во спасение репутации выдающего композитора чаще всего заняты поиском критических подтекстов, но похоже, что это напрасный труд, особенно если иметь в виду те случаи, когда Прокофьев действительно хотел излить своё саркастическое отно-

шение к политическому режиму (см., к примеру, финал Симфонии-концерта для виолончели с оркестром, 1952).

От забвения этот конформистский опус спасает только рефрен, ставший истинным художественным откровением. И как в отношении к упомянутой выше коды Четвёртой симфонии Шостаковича было бы недопустимым упрощением видеть только роковую длань «хозяина» (подобным образом иногда именовали тогда между собой Сталина), так и здесь за славицей вождю стоит неизмеримо большее.

Это образ Родины-России, пребывающей в полноте своих сил (пользуясь хрестоматийной строкой – «*Ты и обильная...*»), в величавом покое, в необъятной шире и неоглядности далее родного приволья. Светозарный лик образа дополняется теплотой, мягкостью и красотой мелодического распева с его интонационной раскидистостью и близостью к песенной, запевно-припевной структуре.

Полный спектр оркестровых красок при главенстве «поющих» струнных, густая фактура с широкими тоническими педалями, на которые накладывается аккордика свободно трактованной диатоники (блики *B, Es, As, Des, d* и *c* в *C-dur*) – всё это создаёт впечатление особой насыщенности, всеохватности лироэпического чувства.

Тому же впечатлению способствует многообразный жанровый синтез: песня, колыбельная, серенада, ода с ведущей ролью признаков гимна, что во всей очевидности открывается в последнем проведении рефрена, вырастающем в апофеоз могучей державы.

* * *

Свидетельством того, насколько отрадным было ощущение жизненной благодати, посетившее страну в конце 1930-х годов, может служить тот великолепный отсвет счастливого состояния духа, который находим в балете «Золушка».

Работа над ним протянулась с 1940 по 1944 год, то есть во многом совпав со временем Великой Отечественной войны и как бы в противовес её неслыханным тяготам. Определённую параллель подобного противостояния можно усмотреть в балете А.Хачатуряна «Гаянэ», исходный вариант которого, созданный в 1939 году (с «демонстративным» заголовком «*Счастье*»), дорабатывался затем вплоть до конца 1942-го.

И как в «Гаянэ», где есть сильнейшие отзвуки воинственного запала (см., к примеру, «Горскую пляску» или знаменитый «Танец с саблями»), так и у Прокофьева в общем контексте лучезарного сказочного сюжета непомерно устрашающим представляется дважды возникающий эпизод боя часов, отбивающих свой роковой ритм и нависающих своей громадой как прямая угроза жизни.

В остальном «Золушка» продолжает пребывание в гавани благоденствия, достигнутой в конце 1930-х годов, во многом являя собой аналог опере «Дуэнья» по части получившей тогда широкое хождение жанровой ветви *лирическая комедия*.

Действительно, всё здесь разворачивается прежде всего как игровое действо в театрально зримых, красочных образах. Господствует стихия жизненных утех и радостей, что определяет, в сущности, беспроблемный настрой произведения.

Это предстаёт преимущественно во всевозможных преломлениях скерцозности: от озорства, шутки и разного рода юмористических деталей до отнюдь не акцентированной иронично-гротесковой трактовки жанрово-бытового материала, подчас с пародийными штрихами (у Мачехи и сестёр Золушки).

Комедийное выступает здесь как выражение живости и весёлости молодого нрава, ярким олицетворением которого становится фигура Принца с его галопами и задорно-экспансивной лейттемой. Импульсивной энергии непоседливой юности сопутствует возвышенно-романтическая поэтика светлых лирических грёз, изредка оттеняемых опечаленностью затянувшегося ожидания их исполнения («тема обиженной Золушки»).

Эти мечтания о счастье полнокровно предстают в сказочных видениях добрых фей, в притягательное пластике нескольких *Adagio*, в пленительном изяществе трёх вальсов и в великолепном *Amoroso*, которое обрамляет повествование роскошной аркой от оркестрового Вступления к эпилогу.

Итак, балет-сказка, балет-игра, балет-скерцо, балет-празднество, балет-феерия. Слагаемые этой череды в равной мере правомерных обозначений в разных гранях отмечают то, что прокофьевская «Золушка» воспевает свет и радость бытия, утверждая мысль о непременном торжестве добра и справедливости.

И вовсе не случайно свою чудесную хореографическую поэму композитор создавал в истинно классическом роде – и по духу, и по формам. Так сложилось одно из его самых гармоничных творений, прежде всего предпосланных, подобно «Щелкунчику» Чайковского, юношеской аудитории...

Как видим, за музыкой Прокофьева, созданной в 1930-е годы встаёт неоднозначная, многосложная картина жизни страны.

С одной стороны, это действительно была самая настоящая *Большевизия* во главе с ВКП(б) – такова аббревиатура названия Всесоюзной Коммунистической партии *большевиков*, партии единственной и всесильной, много сделавшей для страны, но и позволившей произрастать омерзительному монстру, каким был тоталитаризм сталинского образца.

Однако, с другой стороны, судя по произведениям Прокофьева, наряду с этой *Большевизией* продолжала существовать коренная Россия, отнюдь не утратившая драгоценных качеств своего национального менталитета.

Именно эти извечные качества позволили стране выстоять в самой страшной войне, которая была уже не за горами. И Сергей Прокофьев первым в отечественной музыке предупредил о ней, дав полнометражный сценарий нашествия, подневолья и освобождения.

То была кантата «Александр Невский», созданная на материале одноимённого фильма 1938 года. Она пророчила о времени, когда далеко на задний план должны будут отойти все внутренние противоречия и единственной целью станет *«всё для фронта, всё для победы»*. Но это уже другая эпоха и другая глава творческой биографии композитора.



Военная эпопея Дмитрия Шостаковича

Говоря о творческой эволюции Дмитрия Дмитриевича Шостаковича (1906–1975), можно со всей уверенностью утверждать, что её эпицентр приходится на военные годы. Достаточно взглянуть на ведущий жанр его многообразного наследия: симфонии №№ 1–5 до войны и №№ 10–15 после неё, а в центре симфоний военного времени высится самое грандиозное создание композитора – его Восьмая.

Итак, симфонии №№ 6–9. Есть весомые основания для того, чтобы рассматривать их как *тетралогию*, поскольку к общеизвестной *триаде* военных симфоний (Седьмая, Восьмая, Девятая) следует присоединить и его **Шестую**.

Она создавалась в 1939 году, когда пламя Второй мировой войны разгоралось как на западе, так и на востоке Европы. На западе фашистская Италия уже в 1935-м захватила Эфиопию, а позднее Албанию, в 1938-м нацистская Германия оккупировала Австрию (так называемый аншлюс), затем Чехословакию.

Одновременно с официальным началом Второй мировой войны (вступление немецких войск в Польшу) на востоке осенью 1939-го происходило присоединение к СССР путём аннексии территорий Западной Украины и Западной Белоруссии, затем Эстонии, Латвии и Литвы, Бессарабии и Северной Буковины, а также шла начатая нашей страной советско-финляндская война.

Так что у большого художника с его обострённой чуткостью к происходящему было множество мотиваций, чтобы на этапе уже начавшейся Второй мировой зафиксировать нарастающее размежевание тех категорий, которые соотносятся с представлениями о мире и войне.

Как раз в этом и видится основная художественная идея Шестой симфонии, что непосредственно отразилось в непривычной, даже парадоксальной циклической структуре этого произведения: углублённо-философское сонатное *Largo*, которому противопоставлены два бурлескных скерцо.

В I части Шостакович, как никогда до этого, предстал выдающимся художником-мыслителем, располагающим несравненным мастерством бесконечного дления-развёртывания медитативного процесса – с его

подъёмами и спадами, с омрачениями и высветлениями, во множестве граней и оттенков. Но всё это при условии сохранения внутреннего единства, так что может возникнуть впечатление монотематической концепции.

Сменяющие друг друга «*дума за думой*» исполнены столь глубокой сосредоточенности и высокого напряжения, что разворачивающийся здесь сублимированный интеллектуальный поток воспринимается как поистине «*тяжёлый путь познания*», если воспользоваться подзаголовком романа Л.Фейхтвангера «Гойя». В таком истолковании укрепляют и избранная тональность (традиционно трагический *h-moll*), и господствующе сумрачный колорит, и жанровый модус скорбного монолога.

При всём том неизменно поддерживается дух возвышенности и красоты, величавости и классического благородства, что подкреплено включением в интонационную ткань бахианских риторических фигур.

Это огромное пространство взыскующей человеческой мысли приходится оценивать в контексте времени как исключительно сложную, психологизированную поэму трудных раздумий на пороге больших исторических испытаний. Её пронизывает серьёзнейшая озабоченность и опасения за судьбы гуманизма.

Симптоматично завершение части: зыбкое, полупризрачное затухание в туманно-растекающихся звучностях передаёт ситуацию тревожной неведомости, когда сознание пытается заглянуть за горизонты Времени.

Следующие затем два скерцо могут произвести впечатление нарядной, праздничной музыки, полной задора, юмора, беззаботного веселья, к чему особенно располагают «порхающие» фиоритуры солирующей флейты (II часть) и легковесные ритмы галопа (финал).

Вслушиваясь внимательнее, приходится почувствовать в проносящейся карнавальной суете нечто чрезмерно шумное, нарочито пёстрое, шутовское – это та самая «*оперетка жизни*», по поводу которой иронизировал один из персонажей пьесы М.Булгакова «Дни Турбиных».

Более того, каждый раз в ходе развития обнажаются черты гипертрофированного возбуждения, громыхающей бравуры, самодовольного фанфаронства, парадной шумихи и силового «нахрапа», так что приметы нарастающей «военизированности» становятся совершенно отчётливыми (в партитуре прямым репрезентантом всего этого является экспансия тяжёлой «меди»).

То был своего рода танец на пороховой бочке, и можно по достоинству оценить обрисованный композитором образ «гарцующего» воинства, если припомним триумфальное шествие «военного сапога» на исходном витке Второй мировой, когда удавалось с лёгкостью, почти играючи покорять территорию за территорией.

И точно так же следует оценить правомерность драматургического решения этой «странной» трёхчастной симфонии: выражаясь языком классика, мир гуманизма (I часть) и мир, обуянный угаром милитаризма (остальные части), предстают как *«две вещи несовместные»*.

* * *

Как известно, **Седьмая симфония** написана в самом начале Великой Отечественной войны в осаждённом Ленинграде и получила название **«Ленинградская»** (на партитуре начертано *«Посвящается городу Ленинграду»*). Это отнюдь не означает, что место её действия ограничено городом на Неве. Напротив, звучание данного произведения в крайних I и IV частях выводит в огромные пространства страны в целом, что дополняется его исключительно большой временной протяжённостью (около полутора часов).

Уже эти «параметры» говорят, что перед нами подлинный эпос — эпос чрезвычайно монументальный, драматический эпос военных лет. И его глубинный пафос состоит в следующем: воссоздаётся не только эпопея войны двух народов — в конкретике их непримиримого столкновения разрабатывается ключевая для XX века проблема гуманизма, извечного антагонизма сил Зла и Добра, получившая в прошедшем столетии заострённо-конфликтное выражение.

Сам Шостакович, много высказывавшийся по поводу своего детища, вслед за сакраментально поданной формулой *«поэма о борьбе и грядущей победе»* определял идейно-образный смысл симфонии всеобъемлюще: *«Это война культуры и света против тьмы и мракобесия, война правды и гуманизма против волчьей морали убийц»*.

Кроме того, между строк в подобных тирадах композитора можно прочесть и то, что имело касательство к ситуации в самой Советской стране, с особенно чёрным для неё 37-м годом. По некоторым сведениям, он приступил к написанию симфонии ещё до начала войны — в таком случае более широкой могла быть адресованность его убеждения, что ход истории *«должен неизбежно привести к гибели тирании и зла, к торжеству свободы и человечности»*.

Некоторое соответствие с приведёнными словами можно уловить, пожалуй, только в отношении знаменитого «эпизода нашествия», разворачивающегося в центре I части. Шостакович создавал его по композиционной модели, предложенной в «Болеро» Мориса Равеля.

Между прочим, это популярнейшее произведение, написанное в 1928 году, пророчествовало Европе уже начавшуюся эскалацию милитаристского бума тоталитарных режимов с зародышами в итальянских «фаши» и мюнхенских «коричневых рубашках» — громогласно-устрашающее

заклучение вариаций на мелодию *ostinato* с абсолютной недвусмысленностью предрекало, во что выльются впоследствии кажущиеся поначалу невинными забавы «нового порядка».

Шостакович прекрасно сознавал именно этот смысловой потенциал художественной идеи, предложенной французским композитором, и превратил её очень по-своему. В том числе, он до предела обнажил «эффект оборотня»: во что перерождается исходный образ – внешне безобидный, почти игрушечный «маршик» (в качестве основы взят тематизм из оперетты Ф. Легара «Весёлая вдова»).

Путём неуклонного темброво-фактурного развёртывания серии вариаций воспроизводится неукоснительно выдержанная эскалация массивованного напора, и уже примерно к середине вариационного цикла для слушателя становится очевидным, что на него, под всё более оглушительный треск и грохот ударных, безжалостно надвигается армада вооружённых полчищ, превосходно отлаженная машина подавления и уничтожения.

И с каждой из последующих вариаций этот, кажущийся неостановимым поток агрессии приобретает всё более чудовищную колоссальность, откровенно зловещую окрашенность и отвратительную личину.

Ещё раз образ врага возникает в среднем разделе следующей части – в не менее негативном, но ином повороте. Похоже, что здесь изображён досуг пришлых вояк с их фанфаронской бравадой, солдафонской крикливостью, циничной развязностью. Всё это подано посредством колюче-угловатых интонаций, механических ритмов и пронзительных тембров (особенно выделен кларнет *Es* с его фиглярским мотивом).

Вероятно, для того, чтобы указать национальную принадлежность этого сброда, композитор позволил себе «посягнуть» на одну из святынь музыкального искусства: в качестве «аккомпанирующих» вводятся памятные всем альбертиевы басы *Adagio* «Лунной сонаты» Бетховена (причём, в той же тональности *cis-moll!*).

Посредством сильнейшего искажения классического прообраза Шостакович констатировал тот прискорбный факт, что фашистская военщина произрастала на почве извращения великих традиций Германии.

Данный эпизод уже не может вызывать никаких ассоциаций с тоталитаризмом отечественного образца, и всем остальным своим материалом Седьмая симфония безусловно более всего и прежде всего сопряжена с событиями начала Великой Отечественной войны, что сюжетно представлено с поразительной зримостью и наглядностью, почти плакатно.

* * *

Симфония открывается картиной благоденствия мирных дней жизни страны. Но следует отметить подтекст, чутко вносимый композитором в

звучание темы главной партии. Излагаемая в светлом и ясном *C-dur*, она наделена гимнически-величальными чертами и олицетворяет созидательные усилия, кипящие на просторах большой земли.

И вместе с тем, в её пружинящей энергии заложена потенция «боевого» настроения, а в присущей ей батальной характерности присутствует готовность к отпору. Поэтому на неё закономерно возлагается функция сопротивления вражескому нашествию, а в репризе – патетика всенародных страданий и осмыслений обрушившегося бедствия.

Аналогичную метаморфозу претерпевает в репризе и тема побочной партии: мягкий, умиротворяющий лиризм её проведения в экспозиции преобразуется теперь в эпитафию солирующего фагота.

Грандиозное симфоническое полотно I части первоначально задумывалось автором в качестве самостоятельного программного произведения. Развернув замысел в четырёхчастную композицию, он справедливо посчитал необходимым ответить на I часть столь же могучей фреской финала. Его сюжет основан на движении от мрака и подавленности, от скорби и тяжёлых раздумий к борьбе, ратному ристалищу и через них – к вере в неизбежную победу справедливости. При этом примечательны два момента.

Батальная токката даёт новый поворот в освещении военной темы, который можно обозначить формулой *война – это работа*. А общая панорама финала заключена в обрамляющую её смысловую арку: в начале – симптоматичный пейзажный образ *предраассветного* тумана (предвосхищающая грядущее возрождение жизни), в конце – мощно, непререкаемо «включиваемый» апофеоз грядущей победы.

Надо признать, что то был оптимизм незнания истинного размаха предстоящих бедствий и очень нескорого завершения только что начавшейся войны, неслыханной по жестокости и принесённым неисчислимым жертвам.

Между I частью и финалом, как двумя исполинскими сказами о войне, находятся части-отстранения. И как раз они в той или иной степени соотнесены с образом города на Неве. Здесь уместно напомнить, что вне всяких сомнений именно он являлся для композитора исходным импульсом создания симфонии.

Вот слова, публично произнесённые тогда Шостаковичем: *«Высоким подъёмом, небывалым патриотизмом дышит сейчас, в суровые дни войны, наш прекрасный город Ленинград. Лютый враг человечества – гитлеровская стая разбойников – пытается лишить его свободы, счастья и радости. Но тщетны попытки этих злодеев. Ленинградцы, от мала до велика, преисполнены решимости отдать все свои силы, всю свою энергию, весь свой опыт делу защиты великого города»*.

В основных разделах II части можно уловить петербургские флюиды, идущие от белых ночей. Лиризованное скерцо предстаёт здесь в зыбких контурах интермеццо с характерным для него эффектом *между (интер)*, своеобразным «зависанием» состояния духа и души.

Однажды композитор обмолвился, что эта музыка напоминает ему сновидение. И действительно, всё здесь несколько призрачное, блуждающее, предстающее в «неверном» свете.

И если это отдохновение, то в согласии с условиями военного времени оно наполнено ощущениями насторожённости, затаённости, даже робости и боязливости. Такого рода особенности более всего ощутимы в репризе, после пережитого вторжения чуждых сил, о котором говорилось выше.

Следующая часть неизмеримо отчётливее по своей семантической сути. Это воспоминание о великом городе его царственно спокойных времён. Композитор добивается иллюзии пространственной перспективы сменяющих друг друга экспланад с их декоративно-архитектурными очертаниями, созвучными представлениям о петербургском ампире.

Посредством этой великолепной «декорации» музыка выводит к высоким обобщениям общечеловеческого свойства. Хоралы духовых, имитирующих органное звучание, и возвышенная пластика мелоса струнных торжественной патетикой «бахианства» и общим неоклассическим складом призваны напомнить о вечных истинах Разума и Красоты, о величии человеческого духа.

Возможно, не случайно эта часть, непосредственно отсылающая к родному городу композитора, оказалась из четырёх последних в цикле самой протяжённой по времени. И столь же не случайно созерцание великолепных достопримечательностей при мысли о возможности их уничтожения вызывает в *Allegro* среднего раздела вспышку благородного гнева, клочкотание эмоций сопротивления, переходящего в священную битву с силами зла.

* * *

Седьмая симфония стала первым звеном драматической эпопеи, непосредственно связанной с событиями Великой Отечественной войны. Центром этой эпопеи справедливо считается, пожалуй, самое выдающееся творение композитора в данном жанре – **Восьмая симфония**, написанная в кульминационный год военных событий (1943), осмысленных в философско-трагедийном плане.

Разворот в подобную плоскость был обусловлен осознанием происшедшего за время, минувшее после завершения предыдущей симфонии: непредставимая дотоле чудовищность злодеяний милитаризованной орды, безмерность понесённых жертв и разрушений и вместе с тем неслыханное мужество народов, поднявшихся на борьбу с фашистским порабощением.

Вот жизненная почва, на которой вызревала по-новому понимаемая художественная концепция непримиримого конфликта гуманизма и противостоящих ему сил зла, жестокости, человеконенавистничества. Именно эти силы оказываются для данного произведения фактором, определяющим конфликтное напряжение и формирующим сюжетный остов симфонического повествования.

Их исходным сгустком становится образность первой из двух кульминаций, возникающих на стадии разработки начальной части. В жанровом отношении это, казалось бы, всего-навсего примитивный марш, но за его примитивизмом кроется устрашающе-варварская энергия тотального попраения всего и вся.

Она в общей иступлённости характера, в яростно топочущем ритме, в рёве медных духовых и в специфической «тупости» битонального изложения (*b-e*). Отсюда на последующее портретирование негативной стихии проецируются черты откровенно одиозного обличья, бездушная механистичность, комплекс агрессивности, оргия разрушительных и подавляющих воздействий, то есть то, что однозначно воспринимается как разгул военщины.

Иные ракурсы её характерности представлены в следующих двух частях симфонии. Важнейший из них метафорически можно обозначить как *воинство на параде*. По своей жанровой природе это опять-таки марш, но предстающий в крайних разделах II части в очертаниях шествия-выплясывания, а в среднем разделе III-й – в формах «гарцующего» галопа.

И в обоих случаях перед нами разворачивается своего рода «блицкриг» – торжествующий, победоносный, исполненный бравады, помпы, похвальбы. Этой шумной мишуре соответствуют плакатные краски, фанфарный тематизм, приправленный *glissandi*, треск и грохот ударных и уподобление звучанию духового оркестра.

Дух наступательного ажиотажа, пыл воинственного натиска, а также мощь и размах укрупнённых линий, яркий декоративный блеск, заведомая эффектность и внешняя импозантность – всё это способно произвести впечатление и невольно увлечь.

По-своему может показаться забавным комикование в среднем разделе II части, где заливчатый посвист флейты и кларнета *piccolo* сопровождается нарочитым несовпадением гармонических функций и кадансовых формул. Однако при внимательном вслушивании в эту музыку настаёт явное гротескное излом интонационного рисунка и марионеточное фиглярство юмора на солдафонский манер.

И точно так же в остальном материале только что рассмотренных эпизодов демонстрация силы, преподносящая потенциал милитаризма, быстро обнаруживает хищный азарт и зловещую готовность подминать,

крушить, уничтожать, что становится особенно очевидным ввиду эскалации «негатива» в ходе развёртывания II части (посредством неуклонной динамизации и фактурного насыщения).

Симптоматично завершение этой части – растворяющаяся в далях пространства кода, «уходящая в поход». Она закономерно подводит к тому, что в смысловом содержании следующей части, опять-таки выражаясь метафорически, можно обозначить как *военщина в деле*. То, что представлено в основных разделах данной части, относится к числу так называемых злых скерцо Шостаковича, но среди них это, несомненно, самое ужасающее.

Среди возможных ассоциаций на предмет обрисованной здесь картины наиболее точной представляется следующая: *мясорубка войны*. Это то, что провидчески подметила Зинаида Гиппиус ещё в начале Первой мировой (стихотворение «Всё она», 1914).

*И работает машина,
И жуёт, жуёт война...*

Композитор воссоздаёт зримый образ людской бойни, едва ли не с «физиологической» натуральностью имитируя механизм истребления, методично перемалывающий жертву за жертвой.

В качестве основных ресурсов соответствующей изобразительности выступают устрашающая метаморфоза форм *perpetuum mobile*, автоматизм мерно-безостановочной остигатной пульсации, клююще-долбящая токкатность, пронзительные кличи-сигналы деревянных духовых броском на октаву и нону вниз (напоминает воющий свист падающих фугасных бомб), «рёв» высокой меди, тяжёлые удары-*sforzandi* оркестровой массы – всё это на уровне самых элементарных способов воздействия, в основном через средства оголённой фактуры, напрочь лишённой «души и сердца».

* * *

Предчувствие реальности подобного кошмара запрограммировано в Восьмой симфонии изначально, поэтому открывающая её тема-эпиграф исполнена страстной патетики гнева, противления, сурово-скорбного порицания (в её декламационном складе явственно ощутим публицистический жест).

Отсюда протягивается арка к генеральной кульминации всей симфонии, что приходится на стык III и IV частей, соединённых друг с другом приёмом *attacca*. На высшем гребне разгула милитаристских злодеяний возникает тема пассакальи, интонационно связанная с темой-эпиграфом, и в её произнесение мощным унисоном вложен ещё более сильный заряд пафоса протеста и осуждения.

Другой тип реакции на экспансию сил зла – скорбные медитации, которым сознание человека предаётся после обрушившихся на него испытаний. Так, в ответ на драматические события, разворачивающиеся в разработке I части, звучит своего рода эпитафия, при всей кажущейся отстранённости внутренне наполненная эмоцией боли и сострадания. Этот протяжённый монолог английского рожа по своей смысловой функции в точности напоминает аналогичный эпизод в I части Седьмой симфонии, где звучало *solo* фагота.

Данная образная сфера ещё более развёрнутой предстаёт в IV части, следующей после предшествующих ей двух злых скерцо. Пережитые потрясения ввергают в состояние прострации, настолько очевидны симптомы обессиленности, подавленности, опустошённости и оцепенения, настолько слабо и тихо мерцают эфемерные отголоски жизни.

Музыка звучит глухо, потерянно, характерен её ладовый состав с обилием пониженных ступеней, она всё более растекается зыбкими туманами, приобретая призрачно-фантастический колорит и тем самым уводя за порог реального.

Вырастая в мрачный ритуал, сопровождаемый горестными плачами и стенаниями, эта часть в целом воспринимается как реквием по миру, раздавленному машиной войны, поверженному во прах.

При всей «разорванности» сознания разум человеческий продолжает рефлексировать, и предметом тяжёлых раздумий становится здесь невероятная непрочность бытия. Не случайно композитор в очередной раз опирается при этом на излюбленный им трагедийный жанр пассакальи, предстающей в форме 12 вариаций на *basso ostinato*.

Собственно мысль человеческая как таковая самоценно произрастает в обширнейшем «поле» главной партии I части. Представляя взыскующий человеческий дух, она имеет вполне конкретную адресованность – это, конечно же, Великая Отечественная, поскольку интонационное ядро темы непосредственно связано с «эпизодом нашествия» из Седьмой симфонии. И очень важно, что напряжённейшие витания интеллекта, осознающего и анализирующего происходящее, сопряжены с проникновенной человечностью, согреты теплом сопереживания и сострадания бедам людским.

Помимо множества смысловых и эмоциональных оттенков, которыми наделён этот бескрайний поток осмыслений, обращает на себя внимание амбивалентность психологического спектра: музыка звучит одновременно хрупко и мужественно, её наполняет гнетущий сумрак трагических констатаций, но вместе с тем ищущий разум всеми силами тянется к свету, а затаённого отчаянию сопутствует вера в то, что в конечном счёте верх одержат добрые начала жизни.

К отмеченным выше граням гуманистической сферы (гневный протест, скорбь, мыслительный процесс) оазисом душевной отрады присоединяется лиризм побочной партии I части. Будучи одним из художественных откровений Шостаковича, этот тематизм пленяет своей возвышенной красотой, поэтичностью и тонко претворённой национальной почвенностью (распевность, опора на тоническую квинту, размер 5/4).

И всё-таки он никогда не звучит открыто, свободно, широко, привольно. Печать военного времени сказывается в еле слышном произнесении, в некой невесомости парящей мечты о мире и тишине, в общей чуть анемичной заторможенности движения, за которой угадываются сомнения в исполнении благих пожеланий.

В целом, образы гуманистического плана наделены высоким благородством и глубокой одухотворённостью, олицетворяя лучшее, что есть в человеческой натуре. Они выступают в качестве абсолютного антипода силам зла и разрушения, чему по-своему служит резко выраженное тембровое расслоение: «холоду» деревянных, «рыку» меди и устрашающим *tutti* противопоставлена пластика звучания струнных.

Однако представлено ли взаимодействие этих двух образных сфер в формах конфликта как такового? Их прямого противоборства в Восьмой симфонии практически нет: есть разгул военщины и есть реакция на бесчеловечность исходящего от неё. Лишь в разработочном разделе I части наблюдаются слабые попытки противостоять насилию, что предположительно можно считать за подобие конфликтного столкновения. Причём это сопряжено с ощущением заведомой обречённости.

Вот почему после пронёсшейся бури мир закономерно предстаёт в репризе как поколебленный в своих основах, подвергшийся разрушению и опустошению. И только кода с её растворением в сумрачной тишине даёт зыбко мерцающий свет надежды, робкий намёк на неистребимость жизни.

* * *

Как и в Седьмой симфонии, I часть здесь представляет собой грандиозное, «самодостаточное» полотно, но вместе с тем она оказывается «конспектом» последующего разворота событий с соответствующей конкретизацией обличья Зла во II и III частях и с прямой проекцией происшедшего в её репризе на IV и V части.

При этом особенно примечательно следующее: в только что упомянутой коде I части уже запрограммировано завершение всей симфонии. *Allegretto* финала призвано нарисовать картину постепенного возвращения к жизни из психологических «руин» жесточайшей депрессии предыдущего *Largo*.

Раскрывая стремление отстраниться от пережитого в хороводе светлых образов, музыка, тем не менее, в конечном счёте замирает, истаивая на трезвучии *C-dur* в тихих бликах насторожённых ожиданий лучшего.

В этой хрупкости человеческих упований и в отмеченной выше слабости противления Злу, которое беспрепятственно правит свой пир в центре симфонии (II и III части), прослушивается мысль о том, как беспомощен гуманизм в его столкновении с насилием и жестокостью.

Трагедийность данной концепции обостряется ввиду присущего ей сильнейшего акцента фатальности. С ним связана вся цепь основных кульминаций. Генеральная из них возникает в «точке золотого сечения», на стыке III и IV частей, олицетворяя собой устрашающий знак неотвратимого заклания человечности на алтаре жестокосердия и попрания.

Все остальные кульминации базируются на теме-эпиграфе, которая выполняет в симфонии роль сквозного лейтмотива, и передают роковую катастрофичность бытия XX столетия в различных смысловых градациях: и как обвалы извечного проклятья, нависающего над миром, и как скорбно-пронзительный глас взываний к совести и разуму *homo sapiens*, и как суровое предостережение, напоминающее о всечасно грозящих человеку опасностях, бедствиях и страданиях.

По мысли Шостаковича, трагизм положения вещей усугубляется тем, что в человеческой натуре едва ли не с равным успехом могут корениться как добро, так и зло. Эту нелицеприятную диалектику он вскрывал посредством так называемых тем-оборотней (их далёким прообразом можно считать метаморфозы темы возлюбленной в «Фантастической симфонии» Берлиоза).

В I части Восьмой симфонии полярную трансформацию претерпевает тема главной партии: будучи в экспозиции воплощением страждущей гуманности, она в кульминационной зоне разработки превращается в «поганый пляс» марширующей военщины, свидетельствуя тем самым, как чудовищно может пасть человек (впервые совершенно аналогичный опыт беспощадного изобличения был проделан композитором в I части Пятой симфонии).

Если Седьмая симфония в известной мере воспринимается как «политический документ» Великой Отечественной, то Восьмая является художественно-философским исследованием Второй мировой в целом, смыкаясь своим глобализмом с «предвоенной» Шестой.

И хотя, по словам автора, он стремился «отразить страшную трагедию войны», в своих обобщениях его мысль поднимается к полномасштабному воплощению узловой проблемы бытия, так обострившейся в XX столетии: извечный конфликт гуманизма и противостоящих ему сил.

Восьмая симфония – это не только *центральное* произведение *центрального* для Шостаковича жанра *центрального* периода его творчества. Её с достаточными основаниями можно расценивать как вообще *центральное* его произведение и, возможно, всей музыки XX века, поскольку здесь, как в призме, сходится смысл и суть художественного мышления и стиля самого выдающегося композитора прошлого столетия.

Не случайно, просмотрев партитуру Восьмой симфонии в 1949 году, он, кажется, единственный раз в жизни позволил себе похвалу в собственный адрес: *«Я был поражён достоинствами этого сочинения. Мне показалось, что, сочинив такое, я могу быть горд и спокоен. Я был потрясён тем, что это сочинение сочинил я»* (в письме И.Гликману, который был близким другом композитора).

* * *

Через два года после столь могучего создания творческого духа композитор пишет на окончание войны свою **Девятую симфонию** (1945). Как известно, она вызвала в официальных кругах разочарование – от автора всесветно знаменитой Седьмой ожидали монументально-гражданских форм, гимнических провозглашений, триумфаторских эскапад, фанфарного громогласия.

Вместо этого из-под пера композитора вышла камерная партитура для парного состава оркестра, звучанием чуть больше двадцати минут. И с Седьмой её связывала только отчётливая локальная соотнесённость: действие здесь ограничено пределами собственного Отечества.

Можно предположить, что недовольство критики имело своей подоплёкой и иные резоны. Подобно давней Шестой симфонии, эта тоже отличалась некоторыми «странностями», и за ними угадывались нежелательные подтексты. Однако прежде оценим достоинства «текста», который имел все права на существование и по-своему очень примечательно раскрывал настроения победного года.

Главенствующее из этих настроений позволяет определить жанровый облик данного произведения почти однозначно – *симфония-скерцо*. Именно в таком наклонении выдержана триада частей, на которых базируется арочная композиция: начальная (I), срединная (III) и завершающая (V).

Все они в равной мере наполнены бурлящей пульсацией веселья, юмора, что поддержано стремительной, полётной моторикой и театрально-игровой динамикой с элементами буффонады. Этот ворох жизненной радости и каскад остроумия приобретает в бурлесках III и V частей характер шумной и пёстрой карнавальной суеты, а в коде финала почти галопирует в вихре празднества, победного торжества и массовых манифестаций.

Впечатление подчеркнутой ясности и гармоничности общей картины усиливается здесь благодаря явно классицистской ориентированности. Это особенно заметно в I части, восходящей к гайдновскому симфонизму, включая такой уникальный для практики Шостаковича штрих, как точное повторение экспозиции.

Девятая – без сомнения, самая светлая и лучезарная из симфоний композитора, и её нередко трактуют как произведение бесконфликтное, так что невольно возникает соблазн композиционно представить её как три скерцо, ярко оптимистическая сущность которых оттеняется перемежающимися их двумя напоминаниями о прошедшей военной страде.

II часть поначалу воспринимается как лирическое интермеццо: светлая грусть уединения в мягком покачивании вальсообразного ритма, не без оттенка русской унывости. Но по мере развёртывания усиливаются сумеречные тона, растёт психологическое напряжение, возникают приливы тоскливости, что в конечном итоге выливается в тягостно-опечаленное состояние (с наибольшей явственностью через причетные интонации и в щемящей заключительной каденции флейты).

В резком контрасте к этому проникновенному воспоминанию выступает IV часть, где, выражаясь поэтическим языком, *«память сердца»* репрезентируется *«по долгу службы, а не по душе»*. Обрисованный здесь официальный обряд поминовения павших отталкивает своей показной патетикой и внелично-отчуждённым характером.

Однако следует признать, что атрибутика помпезного ампира воспроизведена превосходно – в плакатной мощи грозных императивов меди и в торжественной помпезности надгробных произнесений. Следует признать и другое: тонкость того налёта пародийности, который автор сообщает этой квази-пассакалье.

Теперь стоит вернуться к ранее рассмотренным скерцозным частям, чтобы выявить те подтексты, которые таятся за жизнерадостным «фасадом». В каждой из этих частей в ходе развития так или иначе набегают сумрачные тени, изложение заметно драматизируется, что особенно касается второй половины III части, где праздничные звучания неуклонно снижаются, подводя к трауру следующей части.

Но более всего настораживает разного рода следы «военщины», внедряемые по нарастающей. В I части с «интеллигентской» скерцозностью тематизма главной партии сопоставлен терпкий «солдатский» юмор побочной, нарочитая грубоватость которого приобретает в репризе площадной, залихватский, едва ли не разнузданный характер.

Бурлеска III части отдаёт военной бравурой не только чрезмерно шумной, но и с привкусом фанфаронской крикливости. Наконец, в финале, как бы наследующем дух предыдущей части-ритуала, на кульминации

прорывается экспансивная, грубо топочущая помпа «официоза» и гротескно гиперболизированное громогласие воинского парада.

Этот эпизод написан словно бы для духового оркестра, и надо отметить, что соответствующий «окрас» вообще характерен для всей симфонии – не случайно здесь солируют только духовые (флейта и флейта пикколо, кларнет, фагот, труба, а в какой-то степени тромбон и туба).

Таким образом, «Симфония Победы» не раз оборачивается присутствием военного кулака, что нужно расценивать как провидческую акцию её автора. Раньше, чем кто-либо, он предчувствовал подспудно вызревающие симптомы нездоровой социальной ситуации второй половины 1940-х годов.

И действительно, только что закончившаяся «горячая война» вскоре перерастёт в «холодную войну», которую будут вести не только против «империалистического Запада», но и против собственного народа. Одна из причин предстоявшей последней волны сталинского террора состояла в следующем: установив в годы Великой Отечественной «солдатский» строй жизни, власть намеревалась сохранить жёсткую систему административно-командного правления и для мирной жизни.

* * *

Понятно, что на отечественном музыкальном «фронте» Д.Шостакович был отнюдь не единственным автором военных симфоний. Из целого «взвода» его соратников можно назвать таких композиторов, как С.Прокофьев (трёхчастная симфоническая сюита «1941 год» и Пятая симфония), А.Хачатурян, Г.Попов, Т.Хренников (у каждого из них это была Вторая симфония), Л.Книппер (Восьмая и Девятая), Л.Половинкин (Седьмая и Восьмая), В.Золотарёв (Шестая), Н.Пейко (Первая), М.Штейнберг (Симфония-рапсодия). В какой-то степени к эпопее Шостаковича приближается серия сочинений того же времени, принадлежащая перу Н.Мясковского (№ 19 – 1939, № 20 и № 21 – 1940, № 22 и 23 – 1941, № 24 – 1943, № 25 – 1945–1946).

Спору нет, всё это замечательно. Однако вне всяких сомнений и то, что именно Дмитрию Шостаковичу суждено было в своей симфонической тетралогии создать самую грандиозную по мысли и всеохватывающую по содержанию летопись Великой Отечественной и Второй мировой.

Значимость сделанного Шостаковичем в годы войны усиливается созданием целого ряда выдающихся произведений в других жанрах, что составило разного рода параллели к рассмотренным выше симфониям. Первую из этих параллелей образуют **Фортепианный квинтет** (1940) и **Фортепианное трио № 2** (1944), репрезентирующие своего рода пролог и эпилог военного времени.

Другую параллель из фонда камерно-инструментальных сочинений военного времени составляет опус, который, подобно Восьмой симфонии, находится в центре хронологической траектории тех лет. Имеется в виду **Вторая фортепианная соната** (1943), где средствами камерной фактуры раскрывается взаимодействие образных сущностей, вырастающее в анти-тезу «война и мир». Глубинная «подпочва» их противостояния видится композитору в возникшей на данном историческом этапе поляризации основных составляющих человеческого сознания.

Музыкально-художественное осмысление этой ситуации как раз и поставлено в центр Второй сонаты Шостаковича, которая в кругу аналогичных сочинений (прежде всего написанные тогда же фортепианные сонаты Прокофьева) выделяется своей заведомо философской направленностью.

Соответственно тому всё здесь предстаёт в призме восприятия интеллигента, чему отвечают отсутствие «экстремизма», присущего тем же сонатам Прокофьева, камерный склад общего звучания, подчёркнуто личностный характер изъяснения, классическая строгость мысли, эмоциональная сдержанность, рационалистичность построений (включая широкое использование полифонических приёмов).

В крайних частях Второй сонаты в различных гранях раскрывается то, что по типу содержания можно обозначить как жизненное движение (вспомним сходные образы из музыкальной классики – от хора-пролога баховских «Страстей по Иоанну» до I части «Неоконченной симфонии» Шуберта). Но это жизненное движение разворачивается в условиях военного времени, печать которого особенно явственна в исходном *Allegro*.

Свойственное ему состояние активного действия и наступательной настроенности сопровождается приливами тревожного возбуждения и вспышками мужественной решимости. Уточняющими жанрово-семантическими знаками происходящего становятся сгустки призывных и фанфарно-сигнальных интонаций, а более всего – пульсация стремительной маршевой ритмики (подобно песне «Священная война», она выдержана в трёхдольном размере).

Но если начальную часть пронизывает ощущение бодрого, уверенного, целеустремлённого движения, то в финале образ интеллигента «в походной шинели» предстаёт в коренной трансформации. Связана она с возникшей на данной фазе музыкального повествования раздвоенностью сознания.

С одной стороны, фиксируется стремление быть «в строю», делаются многократные попытки постепенной активизации энергии преодолений и волевых устремлений. С другой стороны, с неменьшей настойчивостью один за другим следуют откаты в напряжённое биение ищущей мысли, преодолевают сомнения и вопросы, причём с ощутимой нотой ламентозности

(внутренне это заложено в характерно шостаковической теме с пониженными IV и VIII степенями).

Таким образом, в ходе развёртывания вариационного цикла (такова форма данной части) происходят непрерывные колебания между необходимостью действовать и неотступной рефлексией. Симптоматично завершение этого процесса на «многоточии» коды произведения: затихая в блужданиях времени, уходя в сумрак и глухоту неведомости.

Можно понять появление такой концовки, если вспомнить, что соната создавалась на перепутье между двумя военными симфониями – Седьмой с её оптимизмом незнания истинных масштабов войны и Восьмой со свойственным ей осознанием неслыханного трагизма событий Второй мировой.

Происшедшая в финале смена «координат» жизнеощущения и столь выраженная «регрессия» возникает не без воздействия того, что наблюдаем в медленной части, которая в известном роде становится концепционным центром Второй сонаты и средоточием свойственной ей философичности.

Глубокое погружение в таинство интеллектуальной жизни человеческого духа сопряжено здесь с определённой отвлечённостью, эзотеричностью и зашифрованностью высказывания. Мир *ego* предстаёт замкнутым в себе, отрешённым от земных тревог и необходимостей, посредством самосозерцания утверждающим нетленность духовных ценностей, их недосыгаемость для воздействий извне.

Тем не менее, этой чисто «внутренней» музыке присущ элегический тон, проникающий подчас оттенок «зябкости» и насторожённости, а также болезненная хрупкость мерцаний субъективно-психологической «нирваны», чему отвечают предельная заторможенность темпоритма, рафинированность истончённых звучаний, пастельность почти монохромных красок и до бестелесности прозрачная фактура.

* * *

Подлинным шедевром творчества Шостаковича военных лет стали **«Шесть романсов на слова английских поэтов»** (1942). И это несмотря на то, что композитор выполнял своего рода «соцзаказ». Дело в том, что ситуация второго года Великой Отечественной войны настоятельно требовала открытия «второго фронта». Союзниками должны были выступить прежде всего Великобритания и США, то есть англоязычные страны. Побудить их к активным действиям, пробудить необходимые чувства дружелюбия – вот что являлось побудительной причиной возникновения этого цикла.

Преддверием к нему в творчестве Шостаковича послужила музыка к спектаклю БДТ «Король Лир» (1941), где выделилась именно вокальная часть – баллада и песни шута, в которых за сатирическим «текстом» хо-

рошо прослушивается «подтекст» сострадания к человеку в его горестях и невзгодах.

Отголоском-послесловием к рассматриваемому циклу стала серия сделанных в 1944 году обработок под названием «Восемь английских и американских народных песен на тексты Р.Бёрнса и других поэтов» (в переводах С.Маршака).

Итак, «Шесть романсов на слова английских поэтов» для баса и фортепиано (редакция с большим симфоническим оркестром – 1943, с камерным оркестром – 1971). Повествование ведётся от лица человека из народа, но при всей простоте высказывания (в том числе в опоре на строфическую форму) его облик наделён глубиной и объёмностью.

Приметы переживаемого исторического этапа несомненны. Они вполне отчётливы в господствующих здесь сумрачно-тревожных медитациях трёх монологов: № 1 «Сыну» (У.Рэли – Б.Пастернак), № 2 «В полях» (Р.Бёрнс – С.Маршак) и № 5 «Сонет № 66» (У.Шекспир – Б.Пастернак). В различных гранях преподносятся томительные раздумья о несовершенстве мира, и мерцает печаль бытия, вырванного из своего естественного течения. При всём том удерживается объективность и сдержанность тона, говорящая о мужественном жизнелюбии.

Совсем иначе атмосфера времени передаётся в № 3 «Макферсон перед казнью» (С.Бёрнс – С.Маршак) и № 6 «Королевский поход» (слова народные – С.Маршак), которые сродни военным скерцо инструментальных произведений Шостаковича. В этих ярких бурлесках обрисована внешняя бравада солдатских походов, бесшабашная удалость вояк, азарт игр со смертью, когда, согласно присловью, «море по колено». Используемый здесь весёлый гротеск с примесью русской скоморошины служит олицетворением насмешки над страхами и опасностями.

Особняком стоит в данном цикле № 4 «Дженни» (Р.Бёрнс – С.Маршак). Эта чудесная зарисовка, напоминающая «музыкальную шкатулку», уводит в эмпирею сокровенных грёз. В её нежных, звончато-питtoresкных красках заключена притягательная поэтика жизни, её манящее волшебство, возносящее над тяготами и юдолью бренного существования.

Проделанный выше обзор сочинений Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, относящихся к военному времени, призван убедить в том, что именно на эти годы приходится кульминационный фазис творческой эволюции композитора. Важнейшая для него и предельно заострившаяся тогда проблема смертоносного столкновения гуманизма с противостоящими ему силами вызвала к жизни вершинные творения нашего великого соотечественника.



«Лебединые песни» трёх выдающихся симфонистов

В XX столетии Россия дала миру целую плеяду крупных симфонистов: Николай Мясковский, Сергей Прокофьев, Дмитрий Шостакович, Родион Щедрин, Сергей Слонимский, Альфред Шнитке, Борис Тищенко (имена приведены по хронологии). Открывали эту плеяду Николай Яковлевич Мясковский (1881–1950), Сергей Сергеевич Прокофьев (1891–1953), и Дмитрий Дмитриевич Шостакович (1906–1975). У каждого из них последнюю симфонию с полным правом можно именовать «лебединой песней».

Двадцать седьмая Мясковского (1949) и Седьмая Прокофьева (1952) написаны с небольшим временным интервалом, незадолго до кончины их авторов, и это были последние законченные их сочинения. Созвучности этих произведений, несомненно, способствовало общеизвестное: при всей разнице в возрасте и по складу характера Мясковский и Прокофьев на протяжении всей своей жизни были близки между собой как ни с кем другим.

Роднило созданные ими прощальные симфонии и то обстоятельство, что создавались они в тождественной исторической обстановке. Совсем недавно, в 1948 году, на гребне последней волны сталинского террора Мясковский и Прокофьев, наряду с Шостаковичем и Хачатуряном, были объявлены формалистами и космополитами, что ставило их в положение изгоев. Как ни мужались тогда Мясковский и Прокофьев, но тот вопиющий факт, что композиторы, составлявшие цвет советской музыки, оказались «вне закона», несомненно ускорил их уход из жизни.

Сергей Сергеевич в силу свойственной ему натуры пытался отшутиться по адресу злокозненного партийного постановления (см. об этом в начале очерка «Сергей Прокофьев: возвращение в Большевизию»).

Хуже обстояло дело в случае Николая Яковлевича, который воспринял партийное постановление 1948 года совершенно всерьёз. Д.Д.Шостакович рассказывал в узком кругу: «Знаете, я был у Николая Яковлевича буквально накануне его смерти, дня за два, он лежал страшно исхудалый, бледный, слабый, и вдруг спрашивает тихим-тихим голосом: “Я вот лежу и думаю, неужели всё, чему я учил и что делал – антинародно?”».

Тем не менее, содержание последних симфоний Мясковского и Прокофьева во многом поднимается над перипетиями «локальных войн», воз-

нося к обобщениям о самом важном и непреходящем, что можно расценивать как творческий подвиг обоих композиторов. В этом убеждает и при-
сущее каждому из них стремление писать «до дней последних донца», то
есть словно бы наперекор «роковому» 1948-му.

Николай Яковлевич, помимо увенчавшей его творческую жизнь
Двадцать седьмой симфонии, в 1948 году создал для оркестра Двадцать
шестую (на древнерусские темы), Дивертисмент и вторую редакцию
Увертюры, относящейся к 1909 году, а также Вторую виолончельную со-
нату и две тетради Полифонических набросков для фортепиано. В год
Двадцать седьмой появились превосходный Тринадцатый квартет – луч-
ший из его струнных квартетов, а также триада фортепианных сонат (№ 7
C-dur, № 8 *d-moll* и № 9 *F-dur*). А в оставшиеся месяцы 1950-го компози-
тор был занят переработкой ранних романсов, уточнением партитур и пе-
реложений двух последних симфоний и приведением в порядок личного
архива. К слову, это был тот исключительно редкий случай, когда после
смерти творца искусства не приходилось ничего разбирать, поскольку во
всём был наведён идеальный порядок.

Более протяжённым после 1948 года оказался финишный виток тра-
ектории творческого пути Сергея Сергеевича. Будучи в последние годы
жизни тяжело больным, композитор не считал для себя мыслимым сни-
жение творческой активности. В главном для себя музыкально-
театральном жанре он осуществил вторую редакцию оперы-эпопеи «Вой-
на и мир» (1946–1952), написал оперу «Повесть о настоящем человеке»
(1947–1948) и свой последний балет «Сказ о каменном цветке», работая
также над оперой «Далёкие моря» (с 1948-го).

Кроме того, тогда же создавались вокально-симфоническая сюита
«Зимний костёр», два Пушкинских вальса и Виолончельная соната (все
1949), оратория «На страже мира» (1950) и оркестровая поэма «Встреча
Волги с Доном» (1951). В год смерти на рабочем столе композитора лежа-
ли десятая по счёту фортепианная соната, соната для виолончели *solo* и
два концертино – для виолончели с оркестром и для двух фортепиано и
струнного оркестра.

К сожалению, приходится признать, что в целом все перечисленные
из сочинений рубежа 1950-х годов не могли претендовать на тот уровень
вдохновения, который отличал прежние шедевры. Общепризнанное ис-
ключение составила Седьмая симфония (1951–1952) – последнее закончен-
ное произведение композитора. Впоследствии она была по праву удостоена
высшей награды тех лет – Ленинской премии (кстати, это было первое
произведение музыкального искусства, отмеченное подобным образом).

Седьмой симфонии непосредственно предшествовала Симфония-концерт для виолончели с оркестром, законченная несколько раньше, но в том же 1952 году. К этой своей серьёзной творческой удаче Прокофьев шёл долгое время. Замысел и первые «пробы пера» относятся ещё к концу 1920-х. В 1938-м композитор предпринял кардинальную переработку материала – так возник Первый концерт. С 1947-го началась новая коренная его переработка, а после исполнения в 1952 году в качестве Второго концерта композитор сразу же сделал последнюю версию, теперь уже с окончательным наименованием: Симфония-концерт для виолончели с оркестром.

Эта капитальная партитура, став одним из двух завершающих взлётов творческого гения Прокофьева, интересна и сама по себе, но очень важно и то, что в ней намечены моменты, существенные для Седьмой симфонии. По сути и типу художественного высказывания оба произведения можно обозначить как повесть о жизни, причём повесть господствующе лирического наклонения. Этот лиризм хорошо ощутим в смягчённости общего тона и в широте мелодического распева. И ещё общее – в заметной традиционности средств выразительности, в явном развороте к классическим критериям формы и интонационного абриса.

При всём том сразу же отметим то, от чего Прокофьев заведомо отказался в Седьмой симфонии ради абсолютно классической выверенности своего прощального опуса. В Симфонии-концерте ещё присутствуют штрихи, идущие от локуса и дискомфорта существования в условиях сталинского тоталитаризма. В ходе повествования не раз возникают вторжения тревожно-угрожающих образов и прослушивается императивный глас диктата. А в среднем разделе финала совершенно неожиданно появляется явная карикатура на так называемый советский образ жизни.

В этом разделе Прокофьев словно бы в ответ на разгул ждановщины послевоенных лет вводит в структуру «высокого» академического жанра сугубо прикладной, сниженный материал – песню «Будьте здоровы» на слова А.Русака, «поэтику» которых составляют пожелания типа *«Чтоб сало в кладовке // Всё время водилось... Чтоб двор от скотины // От разной ломился... Чтоб куры возами // Вам яйца носили»*.

Анекдотический тон столь примитивного изделия сразу же вызвал тогда к жизни пародийный текст фольклорного происхождения.

*Так будьте здоровы,
Живите богато,
Насколько позволит вам
Ваша зарплата.
А если зарплата вам*

*Жить не позволит,
Ну, что ж, не живите,
Никто не неволит.*

Вероятнее всего, Прокофьев знал этот текст, и, конечно же, его не мог не раздражать тот факт, что по исходной словесной канве написано целых две песни апологетов «социалистического благоденствия» – И.Любана и В.Захарова. Композитор остановился на более популярной мелодии Любана и подверг её настолько издевательски-гротескной деформации, что силу его язвительного сарказма не смогли бы почувствовать разве только глухие.

Ничего подобного не могло быть в Седьмой симфонии, где композитор всемерно поднимается над подобным «мусором» и «злостью дня» к надсуетному и безусловно позитивному.

* * *

Итак, «лебединые» Двадцать седьмая Николая Мясковского (1949) и Седьмая Сергея Прокофьева (1952). Что есть общего и что есть различного между ними? Начнём с различий.

Вероятно, в силу непосредственной близости к пресловутому 1948-му в первой из них доминирует драматическая образность. Она составляет основу крайних частей (I и III), и вторжение бурной патетики с чертами батальности в центре II части подтверждает её определяющую значимость.

Многое символизирует здесь сама по себе титульная тональность *c-moll*, которой отвечает грозовой колорит и тревожная взволнованность повествования о времени суровых испытаний, всевозможных коллизий и перипетий жизненной борьбы. В I части тон всему задаёт порывистая тема главной партии, и свойственная ей вихревая пульсация ещё большей концентрированности достигает в основном тематизме финала.

За смятенной взбудораженностью этого материала таится мысль о нескончаемом лихолетье, которое сопутствовало существованию поколений, живших в первой половине XX века – чего стоили для нашего соотечественника хотя бы две мировые войны, три русские революции и Гражданская война!

В отличие от симфонии-драмы Мясковского, Прокофьев создавал свою Седьмую на определённой дистанции от пика идеологической облавы конца 1940-х годов. Не потому ли наплывы тревог, осложняющие напряжения и напоминания о стихии жизненных столкновений возникают здесь достаточно эпизодически. Хотя в качестве некоторой «компенсации» наблюдается то, что начисто отсутствует у старшего современника –

настораживающие brutальные элементы (воинственные «наскоки» нарочито прямолинейных мотивов с их пронзительным звучанием).

Они живо ассоциируются с гоподствовавшей тогда системой грубого администрирования, бесцеремонно посягавшей на существование человека, и воспринимаются как отголоски предыдущей Шестой симфонии, которую можно считать самым значительным музыкальным памятником «холодной войны», обернувшейся после Великой Отечественной против собственного народа.

В остальном Седьмую отличает практически отсутствие конфликтности как таковой, явный курс на преодоление дисгармонии с утверждением позиций уравновешенности и безусловной гуманности.

По-разному в «лебединых» симфониях Мясковского и Прокофьева осуществляется и выход из сферы жизненных треволнений. Траектория этого выхода пролегает в Двадцать седьмой от сгущённого сумрака вступления I части, в котором констатируется непомерность тягот существования, сквозь тревоги и грозы сурового времени к свету и безусловному утверждению веры в лучшее.

Ярко выраженная волевая устремлённость к обретению подобного результата находит себя в твёрдой поступи маршевой темы финала. В передаваемом через неё ощущении всенародной мощи композитору видится оплот позитивных основ бытия, что подтверждается метаморфозой этого тематизма в коде, когда на его основе воссоздаётся праздничное шествие грандиозного размаха.

Таково резюме «серьёзного, взрослого» Николая Яковлевича. Сергей Сергеевич, как известно, по типу своей ментальности всегда тяготел к образам детства, юности, молодости, потому пафос его жизнеутверждения и в Седьмой прежде всего связан с соответствующей настроенностью, на которую у его старшего друга и современника нет ни малейшего намёка. Это либо кружение утех жизни в радостном вихре «школьного» вальса (II часть), либо озорное праздничное веселье в «пионерских» тонах и скачуще-галопирующих ритмах искромётного скерцо (финал).

То и другое отмечено отменным расположением духа, задором, игровой настроенностью с чертами театрализации, передавая через сферу отдохновений светлую романтику жизни. Эта романтика в совершенно особом качестве предстаёт в тематизме заключительной партии I части, значимость которого подчеркнута тем, что с учётом его реминисценции в коде финала он проводится четырежды.

В хрустальной звончатости его звучания в равной мере заключены и вечная загадка сущего мира, его непостижимая тайна и волшебство, и манящая сказка жизни, её чудо, неизъяснимое очарование и непреходящая притягательность. Забегая вперёд, заметим: вероятно, наследуя подобный опыт

Прокофьева, и Шостакович трактует детски-сказочное начало в коде своей Пятнадцатой симфонии в совершенно аналогичной смысловой функции.

* * *

Как можно было заметить, различия между Двадцать седьмой и Седьмой внутренне содержали в себе потенцию определённой общности – общности прежде всего концепционной. Но были у рассматриваемых произведений и признаки общности совершенно отчётливые. Важнейший из них связан с благостным чувством сопричастности к родной природе. И у Мясковского, и у Прокофьева это отнюдь не так называемые «лирические отступления» и не просто пейзажная лирика.

То, что в обоих сочинениях разворачивается главным образом в оазисах проникновенной созерцательности медленных частей, становится средоточием сокровенного души человеческой, её просветлённого умиротворения и присущей ей красоты мысли и эмоции. Отсюда широкое песенное дыхание мелоса, трепетная теплота пения струнных и целомудренная чистота «пастушьих» тембров (начиная с гобоя и английского рожка).

С привольем родной природы в образную ткань «лебединых песен» Мясковского и Прокофьева необходимой составной частью входило чувство Отечества как коренной опоры существования всех и каждого. Россия для обоих композиторов в их последней зрелости, несмотря на все превратности и невзгоды, в главном сохраняла свой светлый и чистый лик, свою возвышенную красоту и гордое величие.

Особенно полновесно это представлено в Седьмой симфонии, где могуче-эпическое звучание гимнической темы побочной партии I части с её апофеозом в коде финала выступает символом Родины как нетленной ценности и незыблемой твердыни.

Разумеется, общее между Двадцать седьмой и Седьмой состоит и в том, что заявлено в заголовке данной статьи. Подводя итоги пройденного пути, каждый из композиторов, неизбежно приносил в своё произведение нечто «закатное», прощальное.

У Мясковского это сказалось в характерных для его творчества музыкально-художественных обобщениях, касающихся свойственного ему жанра симфонии-драмы и магистральной для него темы судеб русской интеллигенции в столь нелёгкие для неё времена.

У Прокофьева обращает на себя внимание особого рода опечаленность лирико-драматической главной партии, причём этот элегический тон приобретает подчас откровенно ностальгический отпечаток, что закономерно выливается в коду-прощание I части, а затем в истаяюще-угасающие звучания последних тактов симфонии. Контрастирующие с этим образы непосед-

ливой юности (преимущественно во II и IV частях) как бы иллюстрируют расхожее присловье «*Король умер, да здравствует король!*»

Каждое из рассматриваемых произведений по складу своему можно определить как повесть о жизни. В Двадцать седьмой это особенно очевидно ввиду того, что автору удалось воспроизвести сам процесс жизненного движения – в тревогах, борениях и преодолениях. Причём путь человеческий пролегает в некоем «море жизни» с его непрерывной изменчивостью, с его приливами и отливами, вскипаниями и опаданиями, грозowymi завихрениями и штормовыми накатами.

Обе симфонии справедливо относят к вершинам творчества Мясковского и Прокофьева. Помимо яркой выразительности интонационного рельефа, их отличает подлинная классичность композиторского письма. Самым непосредственным образом это ощутимо в преемственности с высокими традициями музыки прошлого, особенно заметными в Двадцать седьмой, где легко прослеживаются связи с наследием Брамса и Брукнера, Чайковского и Танеева.

Но самое существенное по части классичности состоит в достигнутой чистоте и прояснённости стиля, в полной выверенности образного строя, его гармоничности, возвышенности и благородстве, в законченной стройности и соразмерности пропорций, в отточенности и совершенстве форм.

* * *

Двумя десятилетиями позже рассмотренных выше симфоний Николая Мясковского и Сергея Прокофьева создавалась Пятнадцатая симфония Дмитрия Шостаковича (1971). Продвигаясь к ней, композитор с поистине математической точностью спроектировал «архитектуру» главного для себя жанра, поставив во главу угла принцип триадности.

В самом деле, триада ранних симфоний, появившихся с двухгодовым интервалом – это юность композитора (Первая симфония, 1925) и его взгляд на «юность» категорически обновлённой страны в срезе её социума (Вторая «Октябрь» и Третья «Первомайская», 1927 и 1929).

Следующая триада приходится на вторую половину 1930-х годов и знаменует могучий взлёт гения Шостаковича, когда он поднялся к высотам осмысления глобальной проблематики, и его подчёркнуто классическая Пятая (1937) предстаёт в окружении «аклассических» трёхчастных Четвёртой (1936) и Шестой (1939).

В триаде первой половины 1940-х со всей полнотой и опять-таки с неукоснительной периодичностью (1941, 1943, 1945) обрисованы этапы военной эпопеи с центром в Восьмой симфонии, где с подлинно философской глубиной освещается ключевой для XX века вопрос столкновения гуманизма с противостоящими ему силами.

Следующая триада столь же поэтапно (на этот раз с интервалом в четыре года – 1953, 1957, 1961) очерчивает траекторию перемен, происходивших во времена «оттепели» на путях преодоления сталинизма.

И завершающая триада, вводя в новую фазу интенсивных «*симфонических исканий*», после частичных претворений «вечной темы» жизни и смерти в вокальных Тринадцатой (1962) и Четырнадцатой (1969) симфониях суммировала её разработку в «чистых» инструментальных формах Пятнадцатой (1971).

Итоговая значимость этой «лебединой песни» Шостаковича обнаруживается и ещё по ряду направлений. Если начать с формальных факторов, то, памятуя чрезвычайно свободные взаимоотношения композитора с канонами сонатно-симфонического цикла, находим здесь очередной виток возвращения к традиционной структуре, но возвращения, как это было, скажем, в Первой и Пятой симфониях, в её оригинальнейшей смысловой метаморфозе.

Далее. Шостакович, как никто другой из композиторов XX века, прошёл все «круги ада» отечественного тоталитаризма, поскольку ещё задолго до ждановщины первым принял идеологический удар сталинского режима в разгромных статьях газеты «Правды» 1936 года. Следовательно, он имел полное право локализовать свои симфонические повествования на болевых точках происходящего в «стране Советов», однако постоянно поднимался к краугольным проблемам глобального масштаба. И Пятнадцатая симфония достойно увенчала созданную им полувековую музыкальную летопись мира философским осмыслением «последней истины» человеческого существования.

Так же, как было это прежде у Бетховена и Чайковского, глубинно присущее композитору качество всепроникающего симфонизма выступало в его творениях в неременном сопряжении с ясностью и покоряющей рельефностью художественной мысли.

Временами в целях абсолютной «коммуникации» он прибегал к программным пояснениям, но и там, где они отсутствуют, слушатель не испытывает никаких затруднений в адекватном восприятии авторского замысла. Пятнадцатая симфония даёт в этом отношении особенно наглядный пример.

* * *

Действительно, при всей высокой обобщённости в последней симфонии Шостаковича перед нами разворачивается совершенно осязаемый конкретный сюжет. При этом возникает соблазн сослаться на его истолкование, данное самим композитором: *«Первая часть – детство. Игрушечный магазин, множество безделушек, полная безоблачность... Следующие*

части симфонии – это Жизнь, её бури и радости, страдания и находки. Жизнь, прожитая от начала и до конца».

И есть другой соблазн – обнаружить фабулу последовательного жизненного цикла. Тогда I часть предстаёт как карнавал беззаботного времяпровождения, менее всего озабоченный неизбежностью конца. II-я говорит о том, что каждого неумолимо настигает пора исхода, и тогда приходится творить погребальные обряды. III-я – *danse macabre* вокруг души, отлетевшей в потусторонний мир. И финал даёт взгляд на жизненный путь человека как бы *post factum*, с позиций благоприобретённого мудрого знания о цикле земного существования.

Однако за этими сюжетами просматривается нечто большее, определяющее суть видения поздним Шостаковичем коренных материй человеческого бытия. Есть внешнее, снующее по поверхности жизни – то, чем живут многие, но вряд ли достойное человека (I и III части). И есть внутреннее, глубинное, одухотворённо-возвышенное, оцениваемое как единственно подлинная жизнь (II и IV части).

Внешнее совершенно по-разному обрисовано в двух скерцо, одинаково обозначенных темповым указанием *Allegretto*. Первое из них может увлечь своей пёстрой нарядностью, шумной и простодушной радостью, ничем не замутнённой радужностью настроения, что передаётся через маскарадный жанризм инструментального театра-буфф (лихие посвисты флейты, добродушное ворчание фагота, скоморошина солирующей скрипки, выступкивание ксилофона, треск ударных и т.п.). Но в этой мельтешащей круговерти удовольствий невольно обращают на себя внимание черты некой марионеточности, суматошливости скачуще-припрыгивающей ритмики, бравады и громогласного фанфаронства, вертлявого фиглярства.

Многократное включение галопа из оперы Д.Россини «Вильгельм Телль», да ещё в антураже звучания духового оркестра, довершает впечатление проносящегося перед нами бездумного хоровода праздной мишуры, зряшной суеты или, пользуясь фразой из «Белой гвардии» М.Булгакова, «оперетки жизни» – жизни, конечно же, не желающей ничего знать о роковой черте.

Второе *Allegretto* – всё та же «суета сует», но переключающая наше восприятие на изнанку жизни, на её гримасы. Эта зловещая бурлеска обращена к теневым сторонам существования, будь то столь ненавистные композитору мещанские толки-пересуды или бесовщина всяческих химер, возникающих в человеческом сообществе. Отсюда неприкрытый гротеск ирреально-фантастического выплясывания с его хищным, саркастическим оскалом, интонационным «кривлянием» и пронзительностью звучаний.

Прямо противоположный концепт Пятнадцатой симфонии обращён к вещам онтологически значимым, претендующим на безусловную, аксиома-

тическую истинность. В величественном *Adagio* II части воссозданная ситуационная канва совершенно однозначна: «у гробовой доски», на пороге смерти и собственно кончина человека – данный процесс зафиксирован во всей полноте и осязаемости. Но музыка поднимается над этой конкретикой и постулирует два важнейших момента – признать величие Смерти (хотя бы в силу её неотвратимости) и утвердить величие человеческого духа.

Первое передаётся через торжественные, отчуждённо-надличные хоралы медных, звучащие как приговор, через призрачно-холодные аккорды деревянных как знаки оцепенения и исчезновения жизни, а также через траурный ритуал фатальной окрашенности, в котором выделены «надгробные эпитафии» тромбона.

Изложение второго постулата Шостакович поручил солирующей виолончели. Её насыщенный, глубокий тон как нельзя лучше отвечает выражению скорбных исповедальных раздумий, исполненных проникновеннейшей человечности. Другие струнные подключаются, чтобы поддержать солиста, в том числе делая попытки противления неизбежному, но в конце концов вместе с виолончелью вынужденные смириться с неумолимостью вердиктов судьбы.

От начала до конца неукоснительно проведённая дифференциация тембров (духовые – струнные) и жанровой системы (строгие хоралы – экспрессивные медитации) обеспечивает II части предельную конкретность музыкальных образов. Это же, вкупе с их высоким благородством, присуще и финалу. Его основная тема представляет собой неожиданный жанровый симбиоз: элегия-серенада. Секстовый зачин темы идёт от типичных образцов русской романсной культуры XIX века и в соединении с нежным, ласковым тоном воспевания порождает настроение просветлённой печали, даруя неизъяснимую душевную отраду.

В силу своего склада эта тема олицетворяет течение жизни – жизни истинной, которая знает пределы возможного, знает о всечасно подстерегающих опасностях и угрозах, но знает и о неуничтожимости бытия. И в ходе развития этой тихой, грустной темы удаётся преодолевать подводные рифы предписаний извне, удаётся идти своим путём.

А на её пути грозным предупреждением троекратно встаёт лейтмотив судьбы из вагнеровской тетралогии (композитору она была очень важна как памятный для слушателя семантический знак), и на устрашающей генеральной кульминации симфонии к нему присоединяется автоцитата – мотив нашествия из Седьмой симфонии, олицетворяющий в данном случае образ тотально подавляющих воздействий, которые многократно обрушивались на живущих в XX столетии.

Кода симфонии не только демонстрирует мужественное принятие подобных фатальностей и не только толерантно принимает в расчёт всяче-

ское в этом мире (здесь в ткань вплетаются отголоски «потешного» тематизма I части), но и приносит совершенно неожиданный катарсис. О нём уже упоминалось в связи с детски-сказочной образностью в коде Седьмой симфонии С.Прокофьева, а у самого Д.Шостаковича нечто подобное предвосхищалось пятилетием раньше, в коде Второго виолончельного концерта (1966).

Р.Щедрин отмечал «*воистину гипнотическую силу воздействия издаваемых тактов заключения*». Действительно, экзотические узоры ударных (главным образом *celesta piccolo* и *silofono*) ткут дивную звончато-хрустальную, волшеббно-загадочную сказку бытия, говоря о чуде жизни, неизменно манящей и бесконечно притягательной несмотря ни на что...

* * *

После создания Пятнадцатой симфонии Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу суждено было прожить ещё четыре года и потому естественно, что после неё аналогичные мотивы посещали его вновь и вновь. С наибольшей отчётливостью они заявили о себе в самых последних сочинениях – то были Вокальная сюита на стихи Микеланджело (1974) и Альтовая соната (1975).

Но вернёмся к рассмотренным симфоническим «лебединым песням», чтобы высказать несколько общих соображений. Двадцать седьмая Николая Мясковского, Седьмая Сергея Прокофьева и Пятнадцатая Дмитрия Шостаковича преподносят итоговые раздумья о жизни, исходящие от тех, кто много пережил и испытал, будучи очевидцем и участником бурной истории XX века.

Приближаясь к последней черте и осуществляя завершающий обзор виденного и осмысленного ими, три выдающихся композитора каждый по-своему сумел разработать кардинальные ракурсы общечеловеческого содержания. При этом ими руководила посещающая к концу жизни особая мудрость видения бытия, что в частности сказывается в полной прояснённости художественной мысли и в высшей простоте её изъяснения.

Все названные «прощальные» симфонии прочитываются как повести о жизни, нередко с непосредственным запечатлением идеи жизненного пути и с лежащей на них зримой или незримой печатью заката. При всём том их музыку отличает высветленный колорит, говорящий о безусловной вере в жизнь, вере в лучшее.

Обязательное свойство этих произведений – принципиальная классичность всех компонентов композиции (у Шостаковича это подкреплено техникой коллажа).

И последнее: все три симфонии стали вершинными созданиями как для самих авторов, так и для отечественной музыки в целом.



«Звёздное» десятилетие Георгия Свиридова

1935 год был ознаменован для Георгия Васильевича Свиридова (1915–1998), тогда ещё студента музыкального техникума, появлением вокального цикла «Шесть романсов на слова А.С.Пушкина». В преддверии 100-летия со времени гибели великого поэта, музыкальных произведений на его тексты было написано огромное множество, но, как выяснилось, лучшее принадлежало перу неизвестного 19-летнего юноши, что стало серьёзной заявкой на гениальность его дарования.

Казалось бы, в «Шести романсах...» обретоно всё необходимое для индивидуального почерка Свиридова и оставалось только идти вперёд, раздвигая найденное вширь и вглубь. Но вместо этого он начинает длительный поиск в иных направлениях – поиск, затянувшийся почти на целых два десятилетия.

Преимущественно поиск этот проходил в сфере инструментальных жанров. Композитор работал тогда в данной сфере ярко, интересно, что вообще свойственно его манере. Особенно выделяются произведения военных лет с их жёсткой и суровой стилистикой, отразившей атмосферу батальных схваток и напряжённого психологизма, что с наибольшей концентрированностью представлено в Фортепианной сонате (1944).

Однако при всей впечатляющей силе этих сочинений, им часто недоставало отчётливой авторской индивидуальности, легко узнаваемого свиридовского почерка.

К примеру, его Фортепианное трио явственно напоминает написанное за год до него произведение того же жанра и примерно той же направленности – Фортепианное трио Шостаковича (1944). Именно у Д.Д.Шостаковича он завершил своё композиторское образование в Ленинградской консерватории, довольно долго находясь под его художественным влиянием.

Окончательное обретение своего стиля и своей жанровой системы произошло у Свиридова в середине 1950-х годов. Ровно двадцатилетие спустя после «Шести романсов на слова А.С.Пушкина» он создаёт другой выдающийся вокальный цикл – **«Песни на слова Роберта Бёрнса»** (1955).

Его первые исполнения произвели ошеломляющее впечатление. Исключительный резонанс вызвали свежесть художественного решения, по-

коряющая адекватность поэтическому источнику и необычайно талантливое воплощение темы, которая находилась тогда на переднем крае отечественного искусства: рядовой современник, человек из народа.

Этой теме отвечал принципиальный демократизм музыкального языка, что высвечено обозначением жанра *«Песни...»*. Однако простота выразительных средств сочетается здесь с объёмностью обрисовки воссоздаваемых типажей, что находит себя в многообразии и глубине мыслей и чувств, в нравственной чистоте и в высоких этических принципах людей из низовой среды.

Широкий спектр граней положительного народного характера складывается в ходе развёртывания цепи контрастных портретов и зарисовок. Среди портретов – старик (№ 3 «Джон Андерсон») и деревенский юноша (№ 4 «Робин»), а также то, что непосредственно заявлено в заголовках отдельных номеров (№ 2 «Возвращение солдата», № 5 «Горский парень»).

Весьма контрастны разнохарактерные зарисовки, раскрывающие всевозможные ракурсы народного жизнеощущения. Так, в двух последних частях цикла соседствуют поэзия лирических чувств (№ 8 «Прощай» с его мягкой, плавной кантиленой, передающей настроение нежной мечтательности) и социально-обличительные мотивы (№ 9 «Честная бедность» с его ораторски-публицистическим зарядом и гневной отповедью в адрес власти предержащих).

Сильнейший контраст образуют номера предыдущей пары, находящейся в «точке золотого сечения». Первый из них (№ 6 «Финдлей») – мастерски разыгранная жанровая сценка, которая сплошь искрится неотразимо сочным, терпким юмором и представляет собой своеобразнейший вокальный «театр одного актёра», где посредством изобретательного «раздвоения» голоса передаётся буффонный диалог мужчины и женщины.

И сразу же следует драматическая кульминация цикла (№ 7 «Всю землю тьмой заволокло»), поражающая амбивалентностью запечатлённого состояния: разгульное веселье застольной на грани трагизма как попытка утопить в чарке вина горе вечной нужды бедняка, стон отчаяния и рвущаяся изнутри мрачная мятежно-бунтарская нота.

Формируя всесторонний образ человека из народа, Свиридов не ставил перед собой задачу воссоздания шотландского колорита. По этой части в «Песнях на стихи Роберта Бёрнса» встречаются только отдельные штрихи (например, волыночный бурдон в № 2). Композитор стремился придать циклу общечеловеческое звучание, опираясь прежде всего на близкие направленности данного произведения традиции вокальной музыки Шуберта и Мусоргского (в том числе исходя в распеве из естественной речевой интонации).

При всём том Свиридов неукоснительно следует за шотландским поэтом в отношении того, что составляло пафос его творчества: возвеличение человека из народа, воспевание таких его духовных устоев, как мужество и прямодушие, стойкость духа и честность, верность и любовь.

Прославляя тех, на ком, как говорится, земля держится, композитор широко вводит ресурсы эпической выразительности, будь то величая заторможенность движения (№ 3), могучий размах и громогласие утверждаемых императивов чести и совести (№ 9) или даже заведомый гиперболизм мощной первозданной силы (№ 5).

Всё это утверждалось в опоре на такие качества народной природы, как душевное здоровье и её неискоренимое жизнелюбие. Однако оптимизм героя свиридовского цикла отнюдь не прямолинеен. Поэтому воспроизводимые здесь раздумья несут в себе выношенную мудрость понимания мироустройства, они прошли горнило испытаний.

И не случайно именно с этого начинается цикл (№ 1 «Осень»), где передаётся трезвое осознание реалий, порождающих неизбежную противоречивость человеческого бытия:

- бренность единичной жизни и нескончаемость жизни всеобщей;
- весенние упования и осеннее запустение;
- стремление к счастью, красоте и тусклая, безотрадная действительность;
- надежды, грёзы и разочарования, горечь несбыточности;
- разного рода печальные констатации и порыв к свету, неугасимая вера в лучшее.

Но, учитывая столь сложную вибрацию рефлексий, есть все основания утверждать, что определяющим модусом художественного высказывания здесь остаются отвечающие облику персонажей данного произведения ясность и простота. Эти свойства их жизнеощущения потребовали апелляции к фольклорным истокам, к безыскусности ритмики и натуральных ладов, а порой к самым элементарным и даже грубоватым мелодическим оборотам.

«Тотальной» жанровой основой становится песня, однако представлена она чрезвычайно разнообразно: марш, баллада, рассказ, гимн, поэма. И, подобно тому, как все другие компоненты выразительности при внешней простоте обнаруживают внутреннее богатство, так и строфическая форма, как правило, предстаёт динамизированной, что делает её способной воплотить любое содержание.

Для примера можно сослаться на повороты музыкально-поэтического повествования в № 2. Эти повороты открывают всё новые и новые грани в облике участника только что отгремевшей войны.

Внешне композитор самым непосредственным образом опирается на куплетную форму походной песни с чеканно-рубленным контуром вокальной линии и с простейшим, неизменно «выстукивающим» маршевым ритмом бодрого шага в партии фортепиано, но, гибко следуя за словесной канвой, он привносит в это вроде бы однотипное изложение множество ракурсов, в сущности преодолевая музыкальную строфику, благодаря чему в конечном результате складывается поразительно многооттеночный портрет.

* * *

«Песни на слова Роберта Бёрнса» открыли совершенно особую фазу в творческой биографии Свиридова: вторая половина 1950-х годов стала «звёздным часом» композитора – на данном отрезке времени по ряду позиций он оказался несомненным лидером отечественной музыки (это говорится с учётом того факта, что рядом с полной творческой отдачей работал его учитель Д.Д.Шостакович).

Именно Свиридову удалось с наибольшей силой выразить царивший тогда в стране дух подъёма, раскрепощения и социального энтузиазма, возникший во времена так называемой «оттепели» (недолгий период, связанный с именем Хрущёва, когда преодолевался культ личности Сталина и ослаб диктат жёстких идеологических установлений).

Эта атмосфера больших надежд и ожиданий, процесс «распрямления» человеческих душ, мощный всенародный прилив сил породил в искусстве ярко выраженную эпическую настроенность, и Свиридов утверждал её как никто другой. Примечательно, что это удавалось ему даже в фактуре камерных сочинений – таких, скажем, как вокальная миниатюра «Ворон к ворону» и «Рыбаки на Ладоге», написанных в 1958 году, где благодаря исполинскому рельефу обрётён поистине богатырский размах.

Конкретизируем сказанное на примере песни **«Рыбаки на Ладоге»**. Прежде следует оговорить авторское обозначение жанра. Разумеется, как и в случае «Песен на слова Роберта Бёрнса», это отнюдь не привычная для нас простая куплетная форма, а форма очень свободная по изложению. И словом этим композитор, помимо демократичности художественного изъяснения, стремился подчеркнуть его сугубо русскую национальную природу.

Что касается эпического начала, то используются здесь всего-навсего голос и фортепиано, а в тексте А.Прокофьева нет ничего исключительного (речь идёт об обыкновенных человеческих трудах – ловля рыбы). Тем не менее, в музыке передано ощущение беспредельной мощи.

Максимальная укрупнённость вокального интонирования и мазка фортепианной фактуры (охват всех регистров, аккордовые глыбы, гулкий

и грузный колокольный перезвон) выводят звучание в масштаб грандиозного действия, символизируя громаду общенародной жизни.

Воспринимая эту «песню», необходимо заодно отметить преимущественное тяготение Свиридова к тембру баса как коренного, «кряжистого» русского голоса с его особой весомостью и фундаментальной основательностью (вспомним оперы Глинки и Мусоргского).

А в тех случаях, когда композитор включал ресурсы хора и оркестра, его музыка поднималась к выражению общенародных деяний и устремлений. Фресковая манера письма, исключительный размах звуковых линий позволили воплотить гордое, могучее, величественное в отдельном человеке и в народе, взятом как целое (словно напоминая хрестоматийное: «Человек – это звучит гордо»). С наибольшей впечатляющей силой передать подобное удалось в двух ораториях второй половины 1950-х годов.

Первая из них – **«Поэма памяти Сергея Есенина»** (1956), где в полной мере открылось гениальное дарование Свиридова в его ярко выраженной народно-национальной сути. Столь яркому творческому самопроявлению в данном случае сопутствовал необычайный всплеск вдохновения: в основе своей произведение было написано всего за две недели.

По особенностям жанровой структуры оно содержит признаки вокального цикла (с этого начинались подступы к сочинению), кантаты и вокально-симфонической поэмы, но в конечном счёте масштаб и заведомо эпический контур формы дают все основания для обозначения его ораторией.

При кажущейся простоте «Поэма...» по внутреннему своему строю стоит в ряду глубинно-философских концепций, обнаруживая по меньшей мере четыре слоя содержания. Первый из них связан с фигурой поэта, а другие – поданный в трёх измерениях образ России: с одной стороны, в ситуации начала XX века; с другой стороны, поднимая повествование в выси надвременных измерений; и в третьих, наоборот, локализуя данное повествование проекцией на жизнь страны середины столетия, то есть на время создания произведения.

Первый из этих уровней концепции имеет принадлежность собственно к композитору в основном постольку, поскольку именно он осуществлял соответствующую подборку стихотворений. Когда «Поэму...» воспринимают в призме есенинских текстов, идейный каркас произведения определяют в таких ракурсах, как судьба поэта в переломную эпоху, поэт и Родина, поэт и Революция.

Личностный план в оратории, конечно же, присутствует, подчёркнут введением тенора *solo* и самим названием («... памяти Сергея Есенина»), но в музыкальном воплощении он неизбежно деперсонализирован, приобретая сугубо обобщённый смысл. А в силу того, что в ряде частей произведения повествование ведётся от лица большой человеческой массы, то

в лучшем случае этот содержательный пласт предпочтительно трактовать следующим образом: личность поэтического толка и громада общенародных событий.

Второй слой содержания «Поэмы...» также в определённой степени следует «по тексту», но в данном случае роль композитора неизмеримо активнее – он выступает отнюдь не как иллюстратор стихотворной канвы, а как её истолкователь, многое привносящий от себя и тем самым создающий качественно новое творение.

С данной точки зрения, вслушиваясь в музыкально-поэтическое целое прежде всего с позиций его звукового наполнения, находим в качестве главной проблемы драму России начала XX века, находящейся на коренном историческом переломе, в движении от прежнего уклада к новым жизненным горизонтам. Композиционно это воссоздаётся посредством резко выраженного размежевания старого, изживаемого и нарождающегося, несущего в себе перспективу.

Образ Руси, «сходящей со сцены», разворачивается в три фазы. В экспозиции (I часть – «Край ты мой, заброшенный») сразу же устанавливается неизменный тип воплощения этой сферы в чисто эмоциональном, лироэпическом ключе, что позволяет с максимальной обострённостью передать настроение горькой и неизбывной печали прощания, глубоко русской заунывно-стонущей тоскливости, характеризующей состояние потерянности, обессиленности, душевной депрессии.

Помимо оттенка сумрачной раздумчивости, неотступно сопровождающей ламентозное повествование, в разных пунктах его акцентируются ещё две образные грани: настроение мягкой грусти, неземной, возносящейся ввысь меланхолии и, напротив, состояние скорбной обречённости с приливами щемящей, пронзительной тоски.

Эти две образные грани становятся основополагающими соответственно в III и IX частях. Строй музыки III части («В том краю») определяет особая, «унывная» меланхолия – грусть русской души, затерянной в природном запустении.

Здесь острота печали несколько вуалируется, чтобы с предельной силой, буквально смертельным приступом нахлынуть на завершающей фазе развития образа старой Руси (IX часть – «Я последний поэт деревни»), где с наибольшей интенсивностью разрабатывается вторая из отмеченных образных граней. Общая для всей сферы горестно-тоскливая настроенность достигает теперь открыто пессимистического выражения: подавленность, жгучая горечь безысходности, ощущение всеобщей опустошённости, гнетущее впечатление погребальной тризны.

Истинно философское постижение идеи кардинального социального перелома состоит в «Поэме...» в частности в том, что новая Русь подни-

мается как бы из самых глубин природы, словно зарождаясь во всеобщей жизненной материи (II, V и VI части), затем её облик конкретно-исторически раскрывается в VII и VIII частях, а в финале вновь возносится к высотам великих мятежей, понимаемых как вечная стихия.

В VII и VIII частях в двух гранях представлено грозное вторжение молодых, восходящих сил в реально-объективное бытие начала XX века и их могучее утверждение. Смысл VII части («1919 год») – новый мир, рождающийся в чреве неизбежных бедствий и пепелищ; поток бунтарски-экспансивной народной силы запечатлён здесь бушующим язычески шумно, диковато, угрожающе. Иной образный поворот даёт VIII часть («Крестьянские ребята»): праздничное буйство народной энергии, ступающей с размашистой удалью и боевитой весёлостью.

* * *

Ситуация слома времён инкрустирована в главенствующую по объёму и значимости сферу извечно-национального, непреходящего, которая не ограничивается половиной всего объёма оратории и простирает своё влияние на отмеченные выше образные линии, дополняя их конкретность большей или меньшей по интенсивности вневременной окраской, внося в их содержание дух нетленной идеи сосуществования двух неразрывных начал – старости, отмирания и молодости, обновления.

Так, в I части дано не только воплощение образа уходящей Руси, но и нечто неизбывное в национальном характере: истово-элегическая заунывность, своеобразная эпическая меланхолия. В III-й то же настроение обрисовано в соединении с пейзажными ассоциациями, отражая ещё одну своеобразную черту русской натуры – глубоко меланхоличное ощущение Родины, тоскливо-щемящее чувство любви к отчему краю.

Вечностные акценты хорошо ощутимы и в сфере восходящей Руси.

В VII части пафос всеобщих катастроф воссоздаётся с непреложностью закономерности объективно необходимых, периодически повторяющихся явлений исторического перелома, поэтому их воплощение осуществляется не в искажённо-экспрессионистском, а в величаво-эпическом тоне, при этом вневременное звучание обеспечивается стилевым синтезом варваристски-языческих и отчётливо современных элементов.

В следующей части разбитный частушечный поток парадоксальным образом опирается на архаичную интонационную основу, что и этой музыкальной картине придаёт характер надвременного социального празднества.

Наконец, вечностное начало в обоих конкретно-исторических образных сферах проявляется в заметной объективистской тенденции, которая реализуется и благодаря фольклорной насыщенности музыкальной лексики, и за счёт безраздельного господства эпического, всенародного, об-

щезнечного. В наибольшей степени объективистский тонус, как одно из средств воплощения нескончаемости и незыблемости сущностных жизненных явлений, характерен для главенствующей сферы, которая раскрывается в двух мирных картинах (IV и V-я, объединённая с VI частью) и в двух воинственных фресках (II, X).

В IV части («Молотьба») воспроизводится процесс вечного труда, предстающий благодаря обобщающе-идеальным формам скорее в виде обряда созидательной жизнедеятельности вообще. Автор очень точен, «не отыскав» разных названий и «неудобно» обозначив V и VI части одинаковым образом («Ночь под Ивана Купала»), чем подчеркнул неразрывность воссоздаваемого явления – таинство зарождения жизни в лоне животворящей природы.

Если V–VI части, составляющие поэтический центр оратории, рисуют в подсознательно-фантастическом ключе слияние с природой и рождение из неё человеческого, то II-я («Поёт зима») служит в концепции своего рода пантеистическим импульсом-первоначалом, олицетворяющим властный, неудержимый «экспансионизм» молодой, безграничной силы.

Её контур складывается из могучих, укрупнённо-титанических призывов-кличей монолита мужских голосов и мощных гимнических ответов-утверждений женского хора. Этот исполинский рельеф, врезанный в непрерывное бурление клокочущего фона, передаёт атмосферу героического порыва и разлома колоссальных природных материй.

X часть («Небо – как колокол») становится финальной прежде всего потому, что в ней пафос надвременных категорий доводится до предела. Здесь раскрывается для данной концепции последняя из вечных истин – нескончаемость, безграничность и нетленность жизни.

Осуществляется это утверждение в характере гимна-славения колоссальной мощи, безмерно титанического, поистине планетарного размаха, в чём композитор отталкивался от несравненной поэтической метафоры есенинского стиха, придавая происходящему в России всечеловеческую значимость.

В музыке «Поэмы...» при всей значимости извечно-исконного явлению просматриваются и проекции на актуальную социально-историческую ситуацию России середины 1950-х годов. Для соответствующих аллюзий на революционные веяния начала века были достаточные основания. В приближении к финишу «сталинской эпохи» возникло расхождение психологических установок и типов мировосприятия. В оратории Свиридова это получило художественное выражение через поляризацию двух образных сфер.

Первая из них связана с настроениями «слабости», глубокой меланхолии, наболевшей горечи, печали, тоскливости, скорби – за ними в ко-

нечном счёте стояла былая скованность, закрепощённость и приниженность человека времён тоталитаризма.

Характерное для этой лироэпики состояние подавленности осложняется и обостряется тем, что за прошедшие десятилетия Советской власти были в корне подорваны основы векового крестьянского уклада. Явью становилось то, о чём пророчествовал *«последний поэт деревни»*: *«Скоро явится железный гость»*.

Вторая образная сфера, как она может быть истолкована с точки зрения перекличек с событиями начала XX столетия – это и есть героико-драматический эпос. В «Поэме...» он нацелен на всемерное утверждение мужественного, могучего в народе и человеке.

Если довериться художественному видению композитора, неисчислимое людское множество вставало в мощном развороте энергии, с исполненным размахом, исполненное оптимизма и воодушевления. Надо признать, что и в действительности тот этап был кульминационным в социальной истории Советского Союза.

Гордый, раскрепощённый человеческий дух, устремлённый вперёд, вдаль и ввысь, способный к грандиозным дерзаниям и готовый для их осуществления пройти через горнило суровых испытаний и драматических преодолений – вот на что был нацелен конечный пафос Свиридовского творения.

* * *

«Патетическая оратория» (1959) может также, на первый взгляд, произвести впечатление открыто демократического в своей простоте и доступности музыкального полотна. Но и здесь в полной мере сказалась способность Свиридова к самому широкому охвату и глубинному художественному исследованию избранной темы.

Однако поэтико-философское осмысление Революции сложилось в «Патетической оратории» во многом иначе, чем в «Поэме памяти Сергея Есенина». Если в «Поэме» сделан весьма сильный акцент на образе уходящей Руси, то в «Патетической» он практически целиком перемещается в сферу обновляющейся России.

Наконец, раскрытие идеи революционных образований осуществляется в «Патетической» в совершенно иных образных ракурсах, которые можно определить как действенно-ораторская сфера, медитативная линия и величальное начало. Причём, облик этой оратории формирует доминирующая опора на различные аспекты действенно-ораторской сферы, которая активно воздействует на медитативную линию и величальный слой, что обеспечивает диалектику гибкого взаимодействия воссозданных в оратории образов и состояний.

Эта диалектичность внутренне присуща и ведущей образной сфере, отражаясь в непрерывном переплетении действенного и ораторского проявлений. В I части («Марш») она начинается, казалось бы, с формального, но очень важного для стиля Свиридова момента – свободной и оригинальной трактовки формы: трёхчастная с кодой оказывается в то же время строфической, «запевно-припевной».

В «запевах» солирующий бас определяется в роли трибуна, и ораторское начало с первых же тактов выявляется с исключительной мощью. Истинно революционный темперамент страстных, открыто публицистических обращений состоит не только в обнажённо-мятежном духе вызова, не только в гиперболизированно-укрупнённой призывной декламационности и героическом титанизме, но и в особом строе оптимистического драматизма, когда колоссальное напряжение жизненного преодоления, могучий богатырский разворот социального разлома соседствует с абсолютной уверенностью в исходе борьбы.

«Припевы» трактуются как действие, возникающее в ответ на призыв «запевов». Голос масс, монолитная воля бойцов Революции зафиксированы здесь средствами хоровой песни. Чеканные, рубленые, плакатно-выпрямленные интонации, тяжёлые, «стальные» маршевые ритмы, суровая строгость «ощетинившихся» гармоний, массивное оркестрово-хоровое *tutti* – всё это осязаемо рисует грозное шествие сомкнутых повстанческих колонн, их грандиозное неумолимо-наступательное движение.

I часть выступает в качестве своего рода программы оратории, экспозиции её героической сферы, соединяющей в себе ораторское и действенное начала. В других частях диалектика их взаимодействия раскрывается в иных ракурсах.

Так, во II части («Рассказ о бегстве Врангеля») меняется метод воплощения, основанный здесь на сопряжении сил действия и контрдействия, что реализуется путём сопоставления двух стилевых планов. Первый – обряд отпевания, стилизованный в характере «ветхозаветной» панихиды, причём имитация архаично-православной заупокойной молитвы интонационно и акустически выполнена таким образом, что создаётся впечатление не столько звучания, идущего из-под сводов храма, сколько голосов, как бы доносящихся «с того света».

План прямо противоположный выражен в двух гранях: с одной стороны, победно-лучезарные фанфары несомненно позитивного и именно красноармейского склада, с другой – играющее чрезвычайно важную роль насмешливое отношение рассказчика, который набрасывает картину всеобщей паники в стане белогвардейцев с иронией, комедийным оттенком и карикатурными штрихами.

Но там, где рассказ переходит к личности генерала, сарказм и карикатурность уступают место глубокому психологизму. Врангель – белый, враг, но он и русский, утрачивающий Родину. Поэтому композитор вслед за поэтом воссоздаёт здесь высокую человеческую драму и при всей сдержанности повествования находит возможности внести в него проникновенную ноту, выявить авторское сопереживание. Затаённый трагизм происходящего только единожды взрывается патетическим всплеском, в котором обнажается смертельная тоска по уходящей Отчизне, пронзительный крик души, катастрофа личности.

Действенно-ораторская сфера, раскрытая в двух первых частях в конфликтно-драматическом плане, в последующем развёртывании оратории воплощается уже не самостоятельно, а в различных сопряжениях с медитативной линией (IV и VI части) и величальным слоем (III, V и VII части).

В IV части («Наша земля») встречаем ещё одно по-свиридовски оригинальное истолкование строфической формы. Каждая из строф открывается своего рода оркестровым «припевом», в котором сконденсировано музыкально-поэтическое ощущение Родины – необычайно чистое и возвышенное. Это ощущение возникает на основе превосходно воссозданной пейзажности.

Композитор обращается здесь к своеобразно трактованной импрессионистичности: окружающее видится как бы сквозь трепет земных испарений, в дымке вибрирующего воздуха. За этим чудесным русским пленэром встаёт нежный и хрупкий образ восторженной души, сливающейся в мечтательном упоении с отчим краем.

В VI части («Разговор с товарищем Лениным») воздействие действенно-ораторской сферы ограничивается только второй стороной (ораторской). Этот *quasi*-диалог (с «портретом на стене») оказывается на деле монологом-размышлением о судьбах Революции и время от времени переходит в пламенно-публицистическое ораторское обращение. Данная часть становится кульминацией раздумий героя оратории, и медитативность обретает здесь подлинно философское звучание.

* * *

Третий, величально-гимнический план произведения также выступает в постоянном переплетении с действенно-ораторской сферой. Действенное начало наиболее активно проецируется на V часть («Город-сад»). Интонационно-гармонический фонд ведущей темы этой части очень близок к тематизму «припевов» I части. Но как всё переосмыслено! Там – глобальный разворот социального противоборства, экспансивно-вздыбленный марш Революции, устанавливающей новый жизненный строй.

Здесь – суетный бег трудовых будней, мельтешение дней в их повторяющейся череде, почти обычная людская работа.

Однако цель этой созидательной жизнедеятельности, высокая идея, поддерживающая тружеников нового типа, настолько значима, что постепенное раскручивание энергетического потока, общее фактурно-динамическое нарастание, передающее дух одержимости и энтузиазма, приводит в конце каждого из двух разделов, составляющих данную часть, к прорывам из настоящего, прозаического в будущее, несказанно желанное.

В отличие от действенной V части, в III и VII частях наиболее ощутимо влияние ораторского начала. В III части («Героям Перекопской битвы»), соединяясь с величальностью, оно формирует весьма своеобразный вид здравицы в честь Красной Армии.

С одной стороны, это суровость, сдержанность, мужественность тона: в духе красноармейских песен, преобладающая опора на партию мужского хора, а также особый величаво-размашистый склад интонирования, создающий впечатление «орлиного пения», необычайная широта и «просторность» напева, всенародность проявления (запев мужской группы подхватывается всем хором), что дополняется краской звонкой победы (блестящие фанфарные реплики высокой меди).

С другой стороны, это внутренний лиризм, задушевная теплота и нежность, идущая от лироэпической песенности, приволье плавного распева, отмеченное даже графически – размером 3/2. Так рождается могучий и в то же время глубоко проникновенный гимн в честь свершивших воинский подвиг.

Если в III части ораторское начало проступало сквозь величальность незримо, завуалированно, то в финале («Солнце и поэт») оно проявляет себя в открытых и действенных формах. Аркой к I части здесь вновь в полный рост поднимается величественная фигура Поэта, трибуна-глашатая, обращающегося к миру с ораторской речью, основанной на необычайно весомых интонациях.

Эпилоговая функция VII части состоит и в том, что здесь в равной пропорции соединяются столь характерные для оратории повествовательность, медитативность и героическая действенность, выраженная в форме активного ораторского призыва – всё это под эгидой величальности, которая по классической традиции финалов обобщающих художественных концепций выливается в радостное празднество всенародного жизнеутверждения.

Есть произведения искусства, которые отражают самое главное и существенное для своего исторического периода. В них как в призме сходятся важнейшие проблемы, узловые темы времени и они концентрированно, всеохватно разрешаются. К числу таких обобщающе-концентрирующих

концепций музыкального искусства второй половины 1950-х годов несомненно принадлежит и «Патетическая оратория» Свиридова.

Наибольший интерес с точки зрения определения черт обобщающей концепции представляют части, в которых Революция возносится на уровень вечных и всеобщих явлений. Характерно, что именно такими номерами Свиридов обрамляет монументальное повествование, создавая глобально-надвременные пролог и эпилог Революции.

В «Марше» возникает ощущение вселенского разлома. словно бы весь мир повергается в грандиозно-конфликтную оптимистическую катастрофу, в которой рождается победный шаг Революции. Ораторские кличи и утверждения Поэта – воззвание ко всей планете, в маршевых монолитах оркестрово-хоровой массы – поступь самой Истории.

Этот космизм подхватывается в празднестве финала. Отталкиваясь от фантастической метафоры Маяковского, композитор выносит ликующее действо на необычайно широкие, поистине планетарные просторы и создаёт вневременной обряд славления Революции в масштабах всего человечества с вознесением её в запредельные миры.

Трудно представить, что произведение, ставшее одним из высших достижений отечественного музыкального искусства XX века, возникло «само по себе», сугубо «по соизволению» творческого гения Георгия Свиридова. Тем более, что это не лирический опус, а сочинение монументального жанра, принадлежащее сфере социума. Оно изначально воспринималось как явление большого гражданского искусства, получило широчайший резонанс и сразу же было удостоено высшей тогда награды – Ленинской премии.

Следовательно, можно утверждать, что появление данной оратории во многом инспирировано соответствующими импульсами, исходящими извне, из актуального состояния страны тех лет, и Свиридов сумел отреагировать на них вдохновенно как никто другой.

Актуализируя тему Революции в приложении к ситуации конца 1950-х годов, он мобилизовал все мыслимые ресурсы своего искусства, чтобы запечатлеть свойственные переживаемому историческому этапу исключительную мощь, грандиозный размах, титанизм дерзаний и созидательных устремлений. Пафосу победоносных свершений сопутствовал дух раскрепощения: через образы прошлого могучая страна и могучий человек представляли в свободном развороте своих сил, в сурово-мужественном, величественном облике.

Громада великой державы, находящейся на высоком подъёме, в максимуме своих возможностей – вот что прежде всего стояло за этой музыкой. В призме событий начала века (поэтическая канва) здесь был вопло-

щён могучий монолит Советского Союза конца 1950-х годов в его победоносной поступи.

* * *

Вскоре после завершения «Патетической оратории» композитор пишет кантату **«Нет! Не верим!»** (1960, нередко фигурирует под названием «Песня о Ленине»), где предвещалось крушение того державного монолита, о котором только что говорилось.

По форме своей кантата представляет собой скромную с точки зрения масштабов композицию неконтрастного строения. И эта неконтрастность – один из факторов, придающих вокально-симфонической фреске впечатляющую цельность, определяющих её полную сосредоточенность на обрисовке состояния народа перед лицом всеобщей трагедии.

Характерно, что композитор изменил первую строку в использованном стихотворении В.Маяковского «Мы не верим» (*«Темью истемня январский день»* вместо *«Темью истемня весенний день»*), тем самым переместив смысл повествования с болезни Ленина (стихотворение написано в апреле 1923 года) на его смерть (январь 1924-го) и, таким образом, доводя до предела силу переживаемого.

Важная особенность кантаты состоит в соединении двух, казалось бы, противоположных состояний.

С одной стороны – глубокая, безмерная скорбь без единого отклонения от этого всепоглощающего чувства (от начала до конца музыка пронизана тяжеловесно-мерным, фатально-надличным ритмом траурной поступи).

С другой стороны – при всём скорбном настрое и даже болевом ощущении сохраняется тонус мужественного стоицизма, и величаво-горестной патетике придан внутренний динамизм, мятежное противление, выраженные в сквозной линии гневно-протестующих кличей хора *«Нет! Не верим!»*

В результате взаимодействия столь различных начал рождается своеобразнейший эмоциональный симбиоз: всенародное трагическое чувство, обжигающее пламенностью выражения, почти яростное в своём порыве, но в то же время прочно закованное в сурово-эпический гранит «железной» революционной дисциплины.

Внутренний смысл трагедийного звучания кантаты видится в следующем. На выходе в 1960-е годы, когда исподволь начиналось всеохватывающее брожение умов и в советском обществе ширились оппозиционные настроения, Георгий Свиридов интуитивно чувствовал, что приближается закат державы, выпестованной в 1930–1950-е годы. Формально ей предстояло существовать ещё целое тридцатилетие, но уже не могло быть бы-

лого всенародного монолита, оптимистической настроенности и грандиозности свершений.

Поколение Свиридова, прожившее три десятилетия в условиях «сталинской эпохи», имевшей свои импозантные и сильные стороны, подчас болезненно переживало симптомы надвигавшегося кризиса. Тем не менее, это прощание наполнено в кантате сознанием того, что уходящее время было для страны великим, могучим, грандиозным и несмотря ни на что вера в коммунистическую идею ещё жива. Вот почему траур перерастает в коде в поистине всепобеждающий гимнический апофеоз.

Как можно было убедиться, рассмотренные сочинения композитора были выполнены в столь отвечающих духу времени формах героико-драматического эпоса, который со времён Бетховена выдвинулся как высший художественный сплав социальной направленности.

Героико-драматический эпос Свиридова – это всемерная укрупнённость общего штриха, широкий размах линий и массивность фактуры, что позволяет передать могучее в облике народа и отдельно взятого человека, это счастливое сочетание монументальности и лаконизма, это мощный волевой посыл и гражданственно-публицистический нерв, это суровость и высокое внутреннее напряжение, пронизывающие даже эпизоды победоносного ликования.

Удельный вес героико-эпического начала мог варьироваться, по-разному складывалось его взаимодействие с другими образными компонентами, но оно обязательно подчиняло себе всё остальное, определяясь в качестве стержневого фактора и непременно выступая на первый план в узловых пунктах идейно-художественной структуры.

Классическим эталоном в данном отношении может служить «Патетическая оратория» – венец и кульминация героического эпоса в творчестве Свиридова и во всей отечественной музыке середины XX века.

* * *

Поставив в кантате «Нет! Не верим!» печальный диагноз уходящему периоду «страны Советов», Свиридов, разумеется, не сомневался в том, что *«конец прекрасной эпохи»* (ироничное выражение И.Бродского) отнюдь не означает некоего конца вообще. Государство выходило на следующий виток своей эволюции, и своеобразие этого витка состояло в скрытом конфликте: формально сохранялся прежний социально-политический уклад, но внутренне происходили большие перемены в миропредставлениях и в нравственно-психологической основе.

И композитор внёс свой весомый вклад в художественное осмысление этих перемен, не раз «задавая тон» по той или иной линии развёрты-

вания музыкального процесса. Сделанное им в первой половине 1960-х годов продолжило траекторию его «звёздного» десятилетия.

В свою очередь, присущая Свиридову чуткость к веяниям времени повлекла за собой закономерное и весьма радикальное преобразование его художественной системы. Причём в ряде случаев он был способен дать более яркое претворение новых веяний, основными носителями которых были тогда молодые авторы, составившие следующее поколение отечественных композиторов.

Одна из самых ярких творческих инициатив была выдвинута Свиридовым в русле возникшего в 1960-е годы чрезвычайно представительного художественного направления, которое получило название *«новая фольклорная волна»* и ставило перед собой цель с подчёркнутой свежестью и остротой выявить самобытное, неповторимое в облике своего народа.

Именно Свиридову удалось создать произведение, ставшее знаковым для фольклорного движения той поры – **«Курские песни»** (1963, на материале песен, записанных на родине композитора). Вслед за ними, а подчас и в подражание им, появилось множество всевозможных «песен», в том числе на иной национальной почве: в Грузии – «Гурийские песни» и «Мегрельские песни» Отара Тактакишвили, в Эстонии – «Мужские песни», «Кихнуские песни» и «Эстонские календарные песни» Вельо Тормиса, в Дагестане – «Лакские песни» Ширвани Чалаева и т.д.

Согласно сюжетной канве народных текстов, подобранных композитором, в «Курских песнях» прослеживается судьба крестьянки от девичьих лет к замужеству, материнской доле и неурядицам семейной жизни. Однако Свиридов в определённом роде поднимается над вербальным рядом к фундаментальным музыкально-художественным обобщениям, которые касаются коренной сущности человеческого бытия.

Прежде всего имеется в виду заложенный природой естественный контраст мужского и женского начал. Раскрывая этот контраст в призме народного мирозерцания, композитор предельно заостряет соответствующие характеристики, доводя их сопоставление практически до поляризации.

Драматургически данная идея реализуется посредством прямого «столкновения» контрастных ипостасей в парах частей: I – II, IV – V, VI – VII. Причём с движением от начала к концу произведения степень контраста нарастает.

Женские песни – «тихие», в медленном движении и преимущественно в прозрачной фактуре. Лиризм соответствующих частей покоится на распеве с мягкой пластикой очертаний и их «округлостью». Нежность, ласковость, теплота тона зримо и незримо связана с колыбельными. Пропеваемые с интимной доверительностью, эти песни несут в себе поэтику манящей притягательности женственности как таковой.

Кроме того, на I и VI частях («Зелёный дубок» и «Соловей мой смутный») лежит волшебная печать той особой истомы и того потаённо-загадочного, что идёт от чародейства девических гаданий и ворожбы. Причём во второй из этих частей переданные в тексте раздумья о мытарствах замужней женщины (её жизнь уподобляется неволе соловья в золочёной клетке) замещаются в музыкальном истолковании грёзами о «воле вольной».

Своё несовпадение со словом есть и в IV части («Ой, горе, горе»): речь идёт о молодухе, которой уже *«не придётся больше гулять»*, а предстоит *«дitia малое колыхать»*, музыка же разыгрывает девичник или деревенские посиделки с частушками-припевками и «подтанцовкой» бала-лаечного трезвона.

Мужские песни – «громогласные», в стремительных темпах, с грузной фактурой и форсированной динамикой. Упругий, размашистый ритм, угловатые интонационные обороты, острые тембровые краски, полифункциональные наслоения и аккордовые «кляксы» – всё это служит обрисовке грубовато-прямолинейного «мужицкого норова» с характерной для него зычной, гортанной манерой говора, и властной, грозной поступью. Но самое важное коренится в идущем от молодецких и «разбойных» песен выражении недюжинной силы, удали, не знающей удержу, и шумной раскованности вплоть до бесшабашного разгула.

И опять приходится констатировать разноречие текста и музыки. Веснянка II части с обращением к малой нежной пташке («Ты воспой, жавороночек») обернулась лихим пронзительным посвистом настоящего «соловья-разбойника» (высокие деревянные и труба), причём этот оркестровый мотив-*ostinato* повторяется в различных комбинациях 62 раза.

В V части («Купил Ванька себе косу») рассуждения о неверности мужа переросли в сценку народной сходки с горячими пересудами и руганью (переключки *solo*, групп хора и *tutti*), когда приходится, что называется, «брать на горло», так что конфликтный накал завершается мятежным резюме: «Сукин сын Ванька!» с обрывом на септимере лада.

Происходящая в этих частях эскалация воинственных побуждений приводит к тому, что празднество финала («За речкою, за быстрою») превращается в игрище-выплясывание, буйство которого приобретает открыто фовистские формы – это язычески-скифское бушевание опирается в коде на насыщение вертикали почти до двенадцатитоновости.

Тем самым в «Курских песнях» отчётливо заявляет о себе свойственный радикальным течениям фольклоризма XX века парадоксальный синтез «архаика–модерн». «Модерн» более всего ощутим в терпких гармонических напластованиях кластерного типа, а также в колористических

исканиях, соприкасающихся с сонорикой (любование звуком как таковым или сказочная звончатость, усиливающая эффект заповедного).

Что касается «архаики», то наиболее очевидна она в ладовой организации, поскольку даже на фоне своеобразия ряда ладов народной музыки и пентатоники совершенно особая роль принадлежит в этой кантате «дикувинной» конструкции из четырёх целых тонов – этот увеличенный тетрахорд лидийского наклонения воспринимается как некий пралад и он становится интонационной лейтструктурой цикла, придавая ему колорит экзотической свежести и первозданности.

«Язычество» рассматриваемой партитуры состоит и в активном вовлечении обрядовых элементов. В различном выражении они присутствуют в каждой из частей, но особенно выпукло представлены в III-й («В городе звоны звонют»), которая является единственной «общей песней», сводящей в целое столь категорически сопоставляемые ипостаси национальной природы – мужское и женское начала.

По внешности здесь община совместно творит молитву (отдельные мелодические обороты, действительно, ведут своё происхождение от духовного стиха и церковной псалмодии), однако по сути перед нами разворачивается магическое действо, отсылающее к далёким первоисточкам народного бытия. Способ разработки краткой попевки на основе вариантной многоповторности напоминает шаманское заговаривание, а глухие, таинственно-ирреальные удары колокола сопровождают почти колдовской ритуал, рисуя в своей сумрачной красочности «дремучие» потёмки души.

Следовательно, приходится в очередной раз наблюдать определённое несоответствие звукового образа песенному тексту (церемония свадебного венчания).

В «оправдание» композитора необходимо заметить следующее. При всей обычно отличавшей Свиридова исключительной чуткости к слову, в данном произведении его не столько занимали внешние контуры вербального ряда, сколько волновали принципы собственно музыкально-художественной поэтики, что позволило ему вскрыть глубинные особенности народно-национального духа и создать одну из самых драгоценных жемчужин русского искусства.

В русле «новой фольклорной волны» позднее возникло несколько других сочинений Георгия Свиридова, из которых особенно показательна **«Русская песня»** (1965). Подобно «Курским песням», перед нами ещё один превосходный образец свободного творчества по канве фольклорного источника (в данном случае в опоре на протяжную «Подле речки на бережку»), но в более скромном фактурном оформлении (только голос и фортепиано) и в совершенно ином ракурсе преображения исходного материала.

Это иное можно обозначить понятиями *фольклорный изыск* или *фольклорный эстетизм*. Ощутимее всего эстетизация представлена в затейливо-узорчатой орнаментике партии фортепиано, своеобразие которой начинается с необычного синтеза колокольных звонов и имитаций птичьего клёкота. Столь же прихотлива лирика, преподносимая голосом:

– то затаённо-интимная, то шумная, полыхающая сполохами открытых эмоций;

– то целомудренная, то чувственная;

– то задушевная, то с сильным привкусом иронии.

В этой непрерывной смене настроений таится и сложная игра психологических оттенков, и витийственность писаний «высокого слога», и признаки «украшенного стиля» русского декора. Как бы через призму подобных ассоциаций композитор любит извивами национальной натуры, попутно трансформируя песню в особую разновидность «народного романса».

* * *

Как видим, в своих фольклорных сочинениях Свиридов преподносил народно-национальные архетипы в ярко выраженном романтическом ключе. Сказанное подводит нас к серьёзнейшей интерпретологической проблеме, до сих пор остающейся дискуссионной.

Дело в том, что понятие *романтизм* традиционно соотносят с художественной культурой XIX века, хотя точнее и с наибольшей определёностью оно составляет принадлежность искусства в основном первой половины этого столетия. Однако уже давно установлено, что романтизм как творческий метод обнаруживает себя практически на любом этапе мирового художественного процесса, причём время от времени и с определённой периодичностью он выдвигается на передний план.

Подобное с достаточными основаниями можно отметить и на исторической фазе второй половины XX века, когда со всей отчётливостью проявлялось действие таких базовых принципов романтизма, как тяготение к экстремальному (исключительному) и обострение контрастов с их поляризацией, доводимой до уровня антитез.

Георгий Свиридов, который длительное время (с середины 1930-х до конца 1950-х годов) придерживался в целом достаточно объективной, уравновешенной манеры письма, на выходе в 1960-е осуществляет весьма резкую переориентацию своей эстетической платформы.

И если он делал это, минуя соблазны художественного радикализма (тем более в варианте авангардистских крайностей), тем не менее подчёркнутая новизна его творческих проектов была совершенно очевидной, что базировалось на доминанте импульсивно-взрывных художественных реше-

ний и на отчётливо выраженных субъективных предпочтениях. Вот несколько конкретных примеров заведомо романтической идентификации.

Одна из таких тенденций состояла в выдвижении урбанистической стихии, что было связано с очередным витком бурного развития индустриальной эры. И самый яркий звуковой символ мощного самоутверждения НТР (научно-техническая революция 1960-х годов) принадлежит Свиридову – это центральный образ его музыки к фильму с симптоматичным названием **«Время, вперёд!»** (1966).

Попытаемся конспективно зафиксировать определяющие параметры данного образа. Основной материал отличается исключительной, взрывчатой импульсивностью. Он базируется на «ударных» ритмоформулах, излагаемых краткими, нарочито «рванными» фразами. Острота ритма частично идёт от танцевальных фигур «Румбы» – таково название данного номера в сюите из музыки к этому фильму. Звучание «металла» медных инструментов – подчёркнуто жёсткое, скрежещущее, пронзительное. Резкие удары *tutti* создают впечатление буквально выстреливающих акцентов оркестровой массы.

Всемерная сосредоточенность и целеустремлённость звукового потока, его экспансивность и сверхмощный силовой напор рождают ощущение kloкочущей энергетической магмы. В её яростном, огнедышащем динамизме чувствуется драматизированный пульс индустриального созидания, предстающего как своего рода грозная битва труда и находящегося на грани сомосжигания.

Попутно возникают ассоциации с бешено мчащимся локомотивом современной цивилизации, бушующей «высоковольтными» напряжениями и разрядами. Наряду с передачей общего, интернационального, здесь присутствуют и флюиды «советского» (в призывно-публицистических тирадах фанфарного эпизода).

И наряду с подобным отмечаем тенденцию прямо противоположного свойства. Вместе с молодыми коллегами по «русофильству» 1960-х годов Георгий Свиридов широко раздвигал горизонты представлений о границах и проявлениях национального. Осуществлялось это в том числе и путём обращения к тому, что прежде в искусстве казалось сомнительным или даже недопустимым с точки зрения строгого академического вкуса.

К примеру, в актив профессионального творчества вовлекалось идущее от слободского и мещанского обихода – то, что тогда ещё гнездились в современном быту. И композитор при сохранении «подлинности» жанрового прототипа умел раскрыть его внутренние ресурсы с большой художественной силой.

Убедительной иллюстрацией этому может послужить «Романс» – один из «шлягеров» знаменитой музыки к фильму **«Метель»** (1965). Жан-

ровым прототипом в данном случае стал так называемый жестокий романс, преподносимый со всей откровенностью.

Передаётся абсолютно открытая эмоция, и «жар-пыл» страстного признания наполнен соответствующими ситуации экспрессивными «придыханиями». Что называется, играя на сердечных струнах и пронимая душу, композитор силой гения как бы убеждает нас, что в жизни встречается и такое, ничем не стесняемое выражение чувств, и оно имеет право на существование.

* * *

А рядом с подобным выражением открытой чувственности и едва ли не демонстративного сентиментализма и в противоположность этому — целомудренная чистота по-детски наивного и незамутнённого жизнеощущения. Именно рядом, поскольку имеется в виду кантата «Снег идёт» на стихи Бориса Пастернака, написанная в том же 1965 году, что и музыка к фильму «Метель».

Насколько в Романсе были точно схвачены «жгуче-душещипательные» настроения взрослых, настолько здесь убедительно обрисована игровая атмосфера детских лет с соответствующим отпечатком непосредственности и озорства. И, к примеру, в III части всё это воспроизводится средствами куплетной песенки хора мальчиков с весёлым ритурнелем забавно высвистывающей «дудочки» (флейта пикколо). Так из самого элементарного рождается подлинная поэзия чуда жизни с его безыскусной прелестью.

Но в контексте романтического мирочувствия даже в рамках этой «маленькой кантаты» (авторское обозначение) возможно возникновение омрачающей антитезы. В соотношении с крайними частями средняя, наиболее продолжительная (по времени звучания она чуть ли не вдвое протяжённее остальных, вместе взятых), с её блёклым, потухшим колоритом «траурного» *h-moll*, гнетёт своей сумрачной раздумчивостью, передавая тягучую обыденность существования «без солнца».

Тем не менее, в силу исключительно яркой образности крайних частей определяющим впечатлением от кантаты «Снег идёт» остаётся искрящаяся радость жизни и лучезарное сияние света.

Но в те же годы Свиридов способен был и на запечатление крошечного мрака бытия. Когда-то Александр Блок в страшную минуту жизни написал стихотворение «Голос из хора». Написал и ужасе отшатнулся, но не отрёкся — потому что прозрел истину грозящей перспективы жизни человечества. Вот несколько строк из этого пророчества.

*И век последний, ужасней всех,
Увидим и вы, и я.
Всё небо скроет гнусный грех,
На всех устах застынет смех,
Тоска небытия...*

Свиридов мог положить на музыку и такое, и фатальность стихов умножить силой своей музыки. Вслед за Блоком перед ним словно бы разверзлись бездны трагизма в его последней грани – как устрашающий апокалипсис человеческой цивилизации.

Так воспринимается одноимённый вокальный монолог (1964), пронизанный интонациями стоны-крика, передающими нестерпимую душевную муку, безысходное отчаяние, бездонный пессимизм. Столь сгущённую экспрессию вокала усугубляют аккордовые глыбы фортепиано с их набатным звучанием погребальных колоколов.

Вот какими представляли предельно разведённые между собой образные сущности и поистине поляризованные контрасты. Примеры подобных противостояний были приведены из музыки Свиридова первой половины 1960-х годов, когда в его творчестве этого этапа «бури и натиска», как и у ряда других композиторов, такого рода направленность была особенно явной.

Уже начиная с «Поэмы памяти Сергея Есенина» определилась художественно-историческая миссия Свиридова сильнее и значительнее, чем кто-либо, раскрывать в музыкальных образах суть национально-русского начала. Ярким примером подобного миссионерства может служить партитура, завершавшая траекторию «звёздного» десятилетия. Речь идёт об оркестровой композиции под названием **«Маленький триптих»** (1964), написанной по музыке к фильму «Русский лес».

В её первых частях резко сопоставлены две коренные сущности извечной российской ментальности. С одной стороны, кроткое, смиренное, покорное и даже согбенное, с неизбывной печалью-тоской в молитвенном взоре. С другой – крутой, грозный, тяжёлый, «самочинный» нор с силой беспредельной, не знающей удержу, идущей на разлом. И как бы вознося над этими крайностями, финал выводит к единению всего и вся в высях сокровенного.

Здесь сливаются вроде бы «несовместные» образные ипостаси:

– громкая, взывающая, истовая звонница и «ситцевая» прелесть ландшафта среднерусской полосы, которому вторит *«синий плат небес»* (как выразился Есенин, один из любимых поэтов Свиридова);

– горячее биение праздничной славicy и чувство щемящей, но сладкой ностальгии по «нездешнему»;

– характерно национальная нарядность затейливой цветистости (бряцание «колокольцев», которые сродни декору старинных народных промыслов) и ударный, «битовый» пульс сопровождающих голосов, идущий от современной фонки.

Так складывается многомерный, полихромный симбиоз, вырастающий в ёмкий символ Отечества.

* * *

После середины 1960-х годов Георгию Свиридову предстоял ещё длительный жизненный и творческий путь протяжённостью в треть столетия – путь, отмеченный новыми вехами.

Одна из них состояла в следующем. К концу 1970-х годов в художественной системе Свиридова намечается перелом в направлении более объективного видения внутреннего мира человека и его жизненных связей. При этом важной стороной происходившей переориентации стало то, что от имевших место трагических прозрений он переходит к утверждению света и гармонии бытия.

Данный процесс вызвал к жизни примечательное течение, получившее название *неоромантизм*. Оно коренным образом отличалось от художественной платформы романтических тенденций, под эгидой которых развивалось творчество 1960–1970-х годов. Там – максимализм и «экстремальность» устремлений, тяготение к радикализму, что подчёркивалось широким использованием новейших средств выразительности. Здесь – лирическая настроенность, мягкость и теплота тона, зримые и опосредованные связи с различными стилями музыки XIX века (неоромантические веяния явственнее всего сказались в хоровом концерте «Пушкинский венок», 1978).

И параллельно этому развивалась линия, которой суждено было стать магистральной в позднем творчестве композитора. После ряда предварительных опытов (включая музыку к драме «Царь Фёдор Иоаннович») он становится с середины 1980-х годов одним из ведущих зачинателей возрождения духовных жанров, что было увенчано созданием грандиозного цикла «Песнопения и молитвы».

Тем не менее, всё более оказываясь к этому времени общепризнанным патриархом отечественного искусства, Георгий Васильевич уже не мог претендовать на роль безусловного лидера, и тот «массированный обстрел» шедеврами, которым было отмечено его творчество с середины 1950-х до середины 1960-х годов, вошёл в анналы художественной летописи в статусе высокой легенды.



Из плеяды «шестидесятников» (Сергей Слонимский)

В художественной истории России 60-е годы громко заявили о себе дважды и оба раза на волне коренного обновления миропредставлений.

В XIX столетии это было связано преимущественно с крестьянской реформой, подъёмом разночинной среды и народническим движением, а результировало центральным этапом творчества двух титанов литературы – Фёдора Достоевского и Льва Толстого, живописью передвижников во главе с Крамским и Репиным, музыкой Чайковского и основных представителей «Могучей кучки».

В XX столетии 60-е годы выдвинулись на гребне предшествовавшей им «оттепели», причём главным образом в формах раскрепощения самосознания творческой интеллигенции – то есть не столько в каких-либо внешних проявлениях, сколько в её внутренней жизни.

И что касается музыкального искусства, то основные импульсы исходили от молодых композиторов, представлявших различные регионы многонационального сообщества тех лет: Андрей Эшпай, Эдисон Денисов, Авет Тертерян, Вельо Тормис, София Губайдулина, Сергей Слонимский, Родион Щедрин, Альфред Шнитке, Елена Гохман, Гия Канчели, Арво Пярт, Валентин Сильвестров. Борис Тищенко, Валерий Гаврилин и другие (имена приведены по хронологии рождения).

Именно о них Д.Шостакович в одном из своих выступлений сказал: *«У нас очень сильная, крепкая, пытливая молодёжь. Мне думается, что никогда ещё советская музыка не располагала таким многочисленным талантливым пополнением во всех почти наших республиках».*

Это поколение с самого начала оказалось очень инициативным в разработке новых идейно-тематических пластов, в обновлении музыкальной драматургии, композиционных форм и жанров, в развитии интонационного словаря и других средств художественной выразительности.

Опираясь на достижения русской и советской музыкальной классики, молодые композиторы вместе с тем активно расширяли круг своих музыкальных представлений. Они осваивали стилистику «русских» произведений И.Стравинского, бартоковские принципы претворения фольклора,

черты «новой простоты» К.Орфа, технологию нововенской школы и более поздних систем мировой музыки.

В центре этой плеяды находились Слонимский, Щедрин и Шнитке, составившие её творческое ядро. Остановимся на первой из названных фигур и на конкретных примерах очертим амплитуду типичных исканий «шестидесятников» на исходной фазе их эволюции, то есть в 1960–1970-е годы.

Причём речь пойдёт только об одной грани разносторонней деятельности Сергея Михайловича Слонимского (род. 1932) – композиторской. Можно напомнить, что он известен также как автор музыковедческих трудов (главный из них – книга «Симфонии Прокофьева»), пианист (выступающий в основном с исполнением собственных сочинений), педагог (профессор Ленинградской консерватории по классу композиции). Много сил отдаёт Слонимский собиранию фольклора, публицистике, музыкально-общественной деятельности.

Ощущение творческой самостоятельности пришло к нему с завершением импозантно-красочной «Карнавальной увертюры» (1957) и закрепились в процессе создания Первой симфонии (1958).

Чувство особой окрылённости испытал он, приступив к разработке «нового русского стиля», когда вслед за вокальным циклом «Песни вольницы» (1959, оркестровая редакция – 1961) последовали Соната для скрипки *solo* (1960), Фортепианная соната (1962), кантата «Голос из хора» (1964), опера «Виринея» (1967). Здесь им был выдвинут комплекс ярких и оригинальных художественных идей, связанных прежде всего с раскрытием неизведанных ранее граней национального характера.

Одновременно пробуждается у композитора пытливый интерес к новейшим звуковым техникам: в вокальных композициях «Польские строфы» (1963), «Прощание с другом» (1966), «Монологи» (1967), в инструментальных ансамблях «Диалоги» (1964, для квинтета духовых), «Антифоны» (1968, для струнного квартета), в Концерте-буфф (1964, для камерного оркестра).

В последующие годы более поздняя по «времени рождения» и преимущественно экспериментальная линия нашла продолжение в камерной опере «Мастер и Маргарита» (1973), в новых сериях инструментальных опусов типа «Колористической фантазии» (1972, для фортепиано) или *Solo espressivo* (1975, для гобоя).

Тем не менее для 1970-х характерно явное предпочтение, отдаваемое традиционным формам выражения, не без оттенка некоторого академизма: таковы вокальные сборники «Десять стихотворения А.Ахматовой» и «Четыре стихотворения О.Мандельштама» (оба 1974), сочинения для хора *a cappella* «Четыре русские песни» (1974) и «Тихий Дон» (1977), «Симфонический мотет» (1976) и Вторая симфония (1977).

В числе факторов, обогащавших стиль, выступали и инациональные источники – например, условно-античный в балете «Икар» (1971), старофранцузский в вокально-инструментальной сюите «Песни трубадуров» (1975), шотландский в опере «Мария Стюарт» (1978).

Отметим также роль свежо трактованной детской тематики (вокально-инструментальный цикл «Весёлые песни», 1971) и активно используемых эстрадно-джазовых элементов (Концерт для бит-группы и симфонического оркестра, 1973).

В этой схематично прочерченной эволюции можно было бы отметить ещё немало внутренних вех и зигзагов. Но хотя и немало событий и перемен произошло в творческой судьбе Слонимского за 1960–1970-е годы, однако были в его художественной натуре важные, постоянно действующие силы, определяющие неизменные свойства его искусства. Остановимся на них подробнее.

* * *

Для современного композитора феномен национального, как известно, осознаётся и реализуется во взаимодействии двух традиций – фольклорной и отечественной профессиональной.

Связи искусства Сергея Слонимского с классикой прослеживаются без труда. Они идут почти исключительно по линии петербургской школы, представленной именами Мусоргского, Римского-Корсакова, отчасти Глазунова. Обнаруживают себя эти связи в широком диапазоне: от созвучности отдельных этико-эстетических критериев (особенно в трактовке народно-национального начала) до прямой схожести некоторых образов. Достаточно сослаться на тематизм антракта «Метель» в опере «Виринея» (от хора «Расходилась, разгулялась» из «Бориса Годунова») и на эпизоды парящего Икара в последней картине балета (от корсаковских «птичьих» сцен).

Близки композитору и истоки более позднего происхождения, в частности некоторые пласты творчества Стравинского и Прокофьева. Влияние метода Стравинского сказывалось в непринуждённо гибком претворении особенностей народно-песенного мышления и, кроме того, в преломлении элементов русского скоморошества (Концерт-буфф). Прокофьевское поначалу заявляло о себе sporadически и более всего в разработке характеристической сферы, позже – всё отчётливей в эпически-монументальной образности (Вторая симфония).

Слонимскому в высшей степени присуще осознанное стремление быть национальным художником. Тщательное изучение фольклорных сборников, а главное – многократные поездки в сельские районы страны с целью услышать русские песни в их живом и, что особенно важно, совре-

менном звучании – всё это позволило композитору глубже понять основы народной музыкальной культуры.

Обращаясь в своём творчестве к народному материалу, Слонимский тяготеет, с одной стороны, к архаическим пластам фольклора (например, календарные песни), с другой – к новым его формам (например, частушка и слободская лирика). Традиционные песенные жанры активно переосмысливаются композитором, приобретая в его произведениях иной облик. В большей степени это касается протяжной песни, в меньшей – плясовой и молодецкой.

Отношение Слонимского к фольклору избирательно и в отношении локуса: его влечёт преимущественно к песенным пластам северо-западных областей России. Даже выходя на другие музыкальные «диалекты», композитор привносит в них характерные для этих пластов черты. Так, хоровой концерт «Тихий Дон» (по роману М.Шолохова) основан на типичных оборотах старинных казачьих песен. Однако в центре его использованы текст и интонации песни, записанной композитором на Псковщине.

Именно в фольклоре Северо-Запада нашёл он особый колорит, которым в равной степени отмечены языческие заклинания и частушка недавних дней, грозные молодецкие плясовые и горестный женский причет. Воспринято всё это было не из вторых рук: с детства впитывалось с пением Матрёны Александровны Никитиной, которая долго жила в доме Слонимских (её памяти композитор посвятил несколько произведений), а затем усваивалось в многочисленных поездках по краю.

Нередко опираясь в своих сочинениях на народные тексты, композитор почти исключает прямое цитирование фольклорных мелодий и практикует, как правило, использование лишь отдельных народно-песенных оборотов и приёмов. В любом его произведении без труда можно найти интонационные аналогии и совпадения с мелодиями и попевками народных песен самых разных жанров – прежде всего семицких, купальских, веснянок, жатвенных.

Кроме того, он вводит в профессиональный обиход приёмы народного интонирования: вокальные *glissandi* вверх и вниз, ритмоинтонационные импровизации исполнителя, интонирование с применением нетемперированных и ультрахроматических систем и многое другое.

На этой основе разворачивается авторски самостоятельное творчество по законам фольклора – как это представлено, к примеру, в соответствующих образцах музыки Бартока и Стравинского.

Возьмём «женские» номера «Песен вольницы», этого первого истинно оригинального произведения Слонимского. Ни на мгновение не возникает сомнения в том, что запечатлены здесь народные прообразы. Но при этом – никакого намёка на прямолинейный перенос элементов кре-

стьянского обихода. И какой утончённо-изысканной, напряжённой предстала здесь лирическая экспрессия!

Итак, наиболее ценные и яркие особенности стиля Слонимского были связаны с творческим развитием фольклорно-классической основы. Важнейшее качество его музыкального языка – гибкость, изменчивость интонирования – ведёт своё происхождение от вариантной, импровизационной народно-певческой манеры. Метроритмическая организация тяготеет к тактам свободного строения, ко всякого рода иррегулярным и многосоставным комбинациям (см. начало «Лесной сцены» из балета «Икар» или хор «В дожде и солнце» из «Двух северных пейзажей», 1969).

При «сцеплении» попевочного материала, помимо интенсивного варьирования ладовых наклонений, постоянно происходит непринуждённая смена тонических устоев – в этом скольжении опорного тона и состоит широко используемый Слонимским принцип модальности. Ладогармоническая палитра отличается непрерывной вибрацией мажоро-минорной светотени (практически на любой из ступеней звукоряда) и выразительным колорированием трезвучной основы (типичные примеры легко найти в первой части «Голоса из хора»).

Главное же состоит в следующем. Композитор рассматривает русскую музыкальную речь как систему универсальную, поскольку в ней скрещиваются, по его выражению, Север и Юг, Восток и Запад: недаром любит он повторять блоковское «*Нам внятно всё...*». Отсюда органичность индивидуального претворения очерченного выше фольклорно-классического комплекса средств в любых иных тематических сферах.

Например, в некоторых страницах древневосточной лирики (камерная кантата «Песнь песней», 1975) и греческой мифологии («Икар»), в опытах реконструкции различных моделей западноевропейского музыкально-поэтического творчества («Песни трубадуров», опера «Мария Стюарт») или в отражении рефлексий современного интеллектуализма (Соната для скрипки *solo*) и сугубо «городских» чувствований (вокальный цикл «Лирические строфы», 1964).

Всё это гарантирует безошибочную узнаваемость стиля композитора, позволяет легко улавливать «тембр» Слонимского в многоголосном блистательном хоре музыкантов его поколения.

* * *

В своей доминирующей части искусство Сергея Слонимского – это искусство активного жизнеутверждения.

Сказанное отнюдь не означает, что композитор не задаётся трудными вопросами, избегает «болевых точек» человеческого бытия – достаточно напомнить вокальную сцену «Прощание с другом» или блоковские

романсы-исповеди (1981). Более того, его основные концепции подчеркнута проблемны, насыщены драматическими коллизиями. Но присмотримся к типичным исходам этих коллизий.

Социально-историческая ситуация начала века, раскрываемая в кантате «Голос из хора», трагична. Узел противоречий стягивается к предпоследней части и, кажется, невозможно противостоять яростному натиску цинизма, неверия, варварства. Однако завершающее слово остаётся за верой в свет и разум – в тихих, умиротворяющих звучаниях Эпилога многократно напоминает истина «*Мир прекрасен*».

Наиболее содержательные партитуры 1970-х годов – такие, как «Драматическая песнь» (1973), «Симфонический мотет» и Вторая симфония – наполнены сумрачными медитациями, отнюдь не однозначными исканиями, вспышками напряжённого противоборства. Но всякий раз, как нечто абсолютно необходимое, возвышаются над ними обширные коды. Не скупясь на звуковое время и выразительные ресурсы, автор с чрезвычайной настойчивостью утверждает в русских интонациях мощных величальных *tutti* желанную ясность и твёрдость духа.

В опере «Виринея» соединены оба варианта заключений – «тихий» и «громкий». Развязка социального конфликта происходит в шестой картине и венчающей её антракт – героико-революционный апофеоз. А следующее за ним завершение личной драмы (гибель Виринеи) осмысливается как просветлённый катарсис.

Показательно завершение «Марии Стюарт»: подлинным финалом становится не эпизод эшафота, а развёрнутая сцена Грустного скальда с хором, где примечательны строки: «*Пускай проходят короли // Но вечен дух моей земли...*» Медлительно-величавое движение в мажорном ладу с пентатонной основой воспринимается как эпический гимн неумирающей жизни – именно он и закрепляется как итог музыкального повествования («*Выходят люди на поля. Живёт шотландская земля!*»).

Особый аспект позитивного мироощущения раскрыт в той сфере творчества Сергея Слонимского, которую можно назвать дионисийской (воспользуемся заголовком «Дионисийского танца», одного из наиболее впечатляющих номеров «Икара»). В её разработке выявляются самые яркие и терпкие краски музыкального языка композитора, живость и остроумие его фантазии, особая сочность жанрового колорита, подлинно театральная броскость.

Амплитуда образов данной сферы очень широка: причудливо-звончатый сказочный мир (в первых трёх из «Хореографических миниатюр», 1963), картины массовых празднеств (в целой серии опусов, начиная с «Карнавальная увертюры»), зарисовки современного городского досуга (Концерт для бит-группы с оркестром), юмористические сценки

(в числе лучших образцов – «Проходящая красotka» из упомянутых «Хореографических миниатюр»).

Примыкает к данной образной сфере линия, связанная с претворением жанра частушки (бойко-размашистые ритмы чётных номеров «Шести романсов на стихи А.Ахматовой», 1969) и скоморошьего начала (Пастораль и токката для органа, 1961, а также инструментальные ритуурнели в «Песнях трубадуров»).

Радостью, смехом звенят сочинения, адресованные детской аудитории. Для них композитор непременно подыскивает занимательную интригу: скажем, из фортепианных пьес 1969 года – «Мультфильм с приключениями», «Марш Бармалея», из пьес 1978-го – «Чарли Чаплин насвистывает», «Колыбельная для кошки».

Это жизнелюбие не имеет ничего общего с расслабленностью души, оно наполнено пружинящей силой, побуждает к действию. Характерно, к примеру, образное развитие многих номеров «Икара»: от гедонистической изысканности и прихотливой дансантиности – к постепенному усилению энергии мужественного преодоления, наступательного динамизма, суровой решимости (в первой картине – «Лесная сцена», «Игры девушек»). И даже самые лирические эпизоды балета чужды размягчённости, в них всё время прорывается волевая активность (см. в той же картине сцены «Сон Икара», «Дуэт Икара и Девушки», «Мечта Икара»).

* * *

Анализируя особенности творческого метода Сергея Слонимского, приходишь к мысли, что суть этого метода может быть определена как стиль обострённых контрастов. Сразу же следует оговорить, что аналогичная формулировка приложима и к музыке ряда других композиторов его поколения, в первую очередь Родиона Щедрина. Следовательно, в этом было нечто общее и важное для художественного процесса тех десятилетий.

В каких же конкретно индивидуальных формах претворяется данный принцип Слонимским? Обратимся к одному из самых характерных для него контрастов, смысл которого условно можно выразить через сопоставление *демократизм – экспериментальность*.

В данном случае эти понятия связываются с выбором тематики творчества и средств выразительности – выбором, который при прочих равных условиях ведёт либо к расширению, либо к сужению аудитории, способной к адекватному пониманию авторского замысла. В своё время Б.Ярустовский писал: *«Считаю достойным уважения “многоканальный” метод работы С.Слонимского, чьи сочинения – “Виринея”, Концерт-буфф, романсы на стихи Ахматовой и другие – будучи все высокого качества, адресованы разным слоям слушателей»*.

Демократическая направленность большинства лучших произведений композитора несомненна, и базируется она на отмеченном выше фольклорно-классическом фундаменте. Он умеет наделить свои темы подлинной общительностью. Пути обретения этого важнейшего свойства различны.

Забота о восприятии широкой слушательской аудитории ясно ощущается прежде всего в повышенном внимании к горизонтали, к рельефному, пластичному, выразительному мелосу. Может быть, особенно показателен в этом отношении щедрый, разнообразный, свободно льющийся тематизм опер «Виринея» и «Мария Стюарт».

Легко заметить, что внутренний состав мелодики Слонимского нередко удивительно прост. Так, её сквозную основу образуют всевозможные трихордные попевки с большой секундой, что сообщает им пентатонную окраску и привносит ощущение безусловной почвенности. Доступности восприятия интонационного потока весьма способствует и то обстоятельство, что мелос часто резонирует гармонии, то есть в горизонтальном контуре явственно прослушивается скрепляющий его гармонический каркас.

Один из секретов доходчивости заключается также в преобладающе речевой природе мелоса. Разумеется, интонации говора одушевляются музыкально, насыщаются кантиленностью, включаются в песенное по типу высказывание (причём не последнюю роль играет приём активного распева слогов). Это качество чаще всего предстаёт в непрямолнейных, опосредованных формах, пронизывая и многие инструментальные сочинения (начало было положено в Альтовой сюите, 1959). И вовсе не случайно, что в балет «Икар» автор ввёл принципиально важную партию вокализирующего хора.

Поиск интонационной общительности мог быть связан и со стремлением опереться на богатейший опыт эмоционального высказывания, накопленный классикой XIX века. В вещах, подобных фортепианному «Интермеццо памяти Брамса» (1980), заметна ностальгия по открыто экспрессивному лиризму. Композитор был убеждён, что 1980-е годы станут временем расцвета романтических тенденций и, действительно, в нашей музыке тогда возникло целое направление, получившее название *неоромантизм*.

Внимательно вслушивался он и в народные жанры современной формации. Так, в 1975 году появились сразу две концертные пьесы, в которых использованы не только цветисто-пёстрая гамма попевок деревенско-слободской частушечности, но и соответствующий инструментарий: балалайка, ложки – в «Праздничной музыке» в качестве солирующих на фоне симфонического оркестра, в «Песнохорке» в составе инструментального ансамбля, сопровождающего голос (песнохоркой в Новгородской и Псковской областях называют женщину, которая поёт частушки).

И, наконец, Слонимский оказался весьма восприимчив к новым явлениям в музыкально-бытовой культуре. Начав с сатирического пародирования мещанских мотивов в Первой симфонии, он в 1970-е годы противопоставил им своё серьёзное увлечение возможностями эстрадно-джазового музицирования, создав, помимо упоминавшегося Концерта для бит-группы с оркестром, «Экзотическую сюиту» для двух скрипок, двух электрогитар, саксофона и ударных (1976) и введя подобный материал в среднюю часть Второй симфонии.

Качественно новым явлением для стиля Слонимского предстал тематизм «Марии Стюарт», где сквозь вуаль ренессансной мадригальности и шотландского колорита отчётливо проступает тонко претворённая городская песенно-романсная интонация отечественного происхождения.

* * *

Наряду с подобным материалом ярко демократической направленности активно развивалась в творчестве композитора и линия подчёркнуто экспериментального характера. С начала 1960-х годов он стал широко вводить в свою музыку всякого рода кластерные комплексы, элементы алеаторики, пуантилизма, сонорную технику.

Ныне всё это привычно для слушательской аудитории, однако до сих пор отдельные его опусы подобного плана могут привести в замешательство своей лабораторной направленностью либо тотальным проведением какого-либо одного технологического принципа.

Такова, к примеру, «Колористическая фантазия», предстающая в авторской записи как большой график, состоящий из множества условных обозначений. Или отметим тугтийный раздел «Драматической песни» (ц.30), где каждому оркестранту предлагается автономная партия с индивидуализированным рисунком – в результате партитура насчитывает 80 линий.

Тяготение к новациям объяснимо некоторыми свойствами натуры музыканта. Одно из них – склонность к игровой стихии, что отчётливо проявляется в детской музыке, но ощутимо и в ткани масштабных партитур. Например, в опере «Мастер и Маргарита» исполнители на фаготе и флейте *piccolo* участвуют в сценическом действии, одетые в костюмы Коровьева и Кота Бегемота. Элементы хеппенинга занимают воображение композитора, и он нередко «провоцирует» артистов на импровизацию, создавая канву для музыкально-исполнительского представления.

Существует, однако, и более общая, глубинная причина, предопределяющая активный авторский поиск – необходимость адекватного моделирования сложных, напряжённых процессов современной действительности.

Взять, к примеру, сферу, которую принято определять как интеллектуально-психологическую. Для её воспроизведения Слонимский культивирует арсенал специфических средств, среди которых наиболее примечательны свободный метроритм и микрохроматика. Применение четвертиновой шкалы с характерной для неё «переливчатостью» интонирования позволяет добиться особой тонкости и дифференцированности в запечатлении эмоциональных нюансов.

В графической записи мобильного ритмического движения композитор использует тщательно разработанную им систему обозначений, реализация которой требует от каждого исполнителя слышания всей партитуры, в результате чего возникает иллюзия полной свободы мелодического развёртывания.

Разумеется, рассчитывать в данном случае приходилось только на безусловно инициативных музыкантов, что резко ограничивало распространение подобных сочинений. Тем не менее Слонимский настойчиво продолжал создавать камерные опусы именно в этой манере; один из них – «*Musica lyrica*» для флейты, скрипки и клавесина (1981).

Многие новшества затем получали права гражданства в сочинениях вовсе не экспериментальных:

- такова, скажем, каденция солиста в «Тихой музыке» для флейты и симфонического оркестра (1981), выполненная на основе свободной ритмической записи;

- таков в «Симфоническом мотете» стереоэффект трёх групп низких медных, расположенных в кулисах и у задней стены;

- таково в монологе Марии из оперы «Мария Стюарт» сведение звуковой ткани всего к двум одноголосным линиям – сопрано и флейта (в цикле «Польские строфы» аналогичная комбинация казалась довольно экстравагантной).

Решающую роль в подобной адаптации того или иного приёма играет контекст произведения, функциональная целесообразность введения нового средства. Допустим, Слонимский широко использует нестандартные исполнительские составы. Убедиться в том, что это не просто прихоть, можно, перелистывая его вокальные работы.

Так, в композициях по древневосточной лирике («Монологи», «Песнь песней») голоса выступают в сопровождении гобоя, валторны и арфы, что вносит особый колорит «первозданности». Введение в «Песни трубадуров» квартета блок-флейт и лютни передаёт аромат давней эпохи, а «Весёлые песни» в немалой степени оправдывают своё название благодаря чисто буффонному совмещению тембров флейты *piccolo* и тубы, поддержанных соответствующим набором ударных.

Приведённые примеры убеждают: между демократическими устремлениями композитора и его тяготением к художественному эксперименту отнюдь не пролегает пропасть. Активный поиск, пусть порой и приобретающий внешне парадоксальные формы, если и не давал сразу убедительного результата, то способствовал преодолению инерции, расширению творческих горизонтов.

Стилистические антиномии являлись в конечном счёте отражением образно-смысловых антитез, столь характерных для общей концепции творчества Слонимского. Противолежачие плоскости могли быть представлены порознь, в разных сочинениях. Допустим, «Песнь песней» – любовное многообразными оттенками интимной лирики, а органная «Хроматическая поэма» (1969) – бурное извержение урбанистической энергии.

Но, как правило, контрасты взаимодействовали в рамках одного произведения. Так, идея Второй симфонии состоит в резком противопоставлении «высокого» (академические формы крайних частей) и «низкого» (бытовые жанры в средней части). В Фортепианной сонате причудливо уживаются тихие голоса девственной природы и экспансивный напор ритмов современного города, величавый былинный напев и экстатическая джазовая импровизация, нега девичьей хороводной и грузный топот брутального выплясывания.

Поражает обострённой контрастностью многонаселённый мир «Виринеи»: острый драматизм социальных коллизий и беззаботное простодушие жанровых сценок, жгучая неудовлетворённость сущим и звонкий гимн радостям бытия, сокровенный лиризм и бесшабашная удаль – всё смешивается в пёстрых картинах переломного для России времени. Особенно крутыми перепадами отмечен облик главной героини, то угловато-бунтарской, бескомпромиссной, то всеми силами души устремлённой к ласке, теплу.

Естественно, что столь высокий уровень контрастности порождал сильнейшее драматургическое натяжение, нередко вызывая, как следствие, «кадровый монтаж»: кинематографический тип развёртывания наиболее отчётлив в трёх последних картинах «Икара» и в большинстве разделов «Марии Стюарт». Так композитор добивался искомого – объёмной, многозначной, импульсивно-стремительной обрисовки событий и характеров.

* * *

Пытаясь оценить написанное петербургским мастером в 1960–1970-е годы, признаем сразу же, что не всё в его творчестве тех лет удовлетворяло безоговорочно. Казалось, подчас недоставало цельности формам

(к примеру, в Фортепианной сонате избыточность разнородного тематизма приводит к мозаичности целого).

Случалось, что проведение какого-либо нестандартного приёма обрачивалось неким новым стандартом (преобладающая одно- или двухголосная оркестровая фактура оперы «Мастер и Маргарита», основанная на взаимодействии солирующих инструментов).

Не всегда удавалось в полной мере подчинить художественной сверхзадаче эстрадно-джазовые элементы в ходе их «трансплантации» в академическую структуру (самодовлеющее значение приобретает бытовой материал в ряде разделов Концерта для бит-группы с оркестром).

Могли вызвать озабоченность отдельные факторы, касающиеся этапа 1970-х годов: отход от некоторых уже сложившихся стилевых устоев, не сопровождающийся равноценной заменой; частичное сглаживание самобытной интонации более общими, «расхожими» оборотами; крен в область виртуозных контрапунктических построений, не во всех случаях дающих должный эстетический эффект («Симфонический мотет»).

Однако совершенно очевидно, что подобные затруднения носили временный характер. Ближайшими доказательствами были получившие широкий резонанс опера «Мария Стюарт» и Третья симфония (1982). А затем – лучшие из последующих тридцати симфоний, большая оперная классика («Гамлет» 1991, «Видения Иоанна Грозного» 1995, «Король Лир» 2001, «Антигона» 2008) и вокально-симфонические монументы типа Реквиема.

Возвращаясь к творчеству Сергея Слонимского времён «шестидесятничества», можно утверждать, что сила его музыки состояла в прочной опоре на жизненную почву.

Он был в числе первопроходцев плодотворного движения, связанного с новым подходом к фольклорным и классическим традициям, и стал одним из самых влиятельных представителей «новой фольклорной волны».

Он создал обширную галерею образов, подкупающих яркостью и правдивостью национального характера. Его внимание было обращено к разработке больших идей гражданского звучания, и симптоматично, что одно из центральных его сочинений – опера «Виринея» – достойно продолжило линию народной музыкальной драмы.

Высоким гуманизмом отмечено его композиторское кредо – утверждение красоты и поэзии бытия.

Согласимся, что отечественное искусство 1960–1970-х годов невозможно представить без лучших произведений Сергея Слонимского, и он по праву принадлежит к кругу художников, определяющих облик музыкальной культуры наших дней.



Форпост балетного жанра второй половины XX века (Родион Щедрин)

Если проанализировать отечественную традицию соотношения основных музыкально-театральных жанров, то ко времени рубежа XX века обнаружится заметное смещение в сторону балета.

Движение в этом направлении началось с П.Чайковского, который преимущественно в содружестве с хореографом М.Петипа добился определённого паритета между оперой и балетом, поскольку на два его безусловных шедевра в опере («Евгений Онегин» и «Пиковая дама») приходится три столь же значимых балета («Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик»).

Эту тенденцию закрепил А.Глазунов, не написавший ни одной оперы, но создавший четыре балета (включая «Шопениану»).

Следующий мощный импульс принадлежал И.Стравинскому, который при деятельном участии антрепризы С.Дягилева и ряда хореографов, начиная с М.Фокина, сделал балет приоритетным видом музыкально-театрального искусства (двенадцать балетов при четырёх операх).

И впоследствии наибольшая художественная результативность нередко сопутствовала отечественным композиторам именно в сфере балета – от С.Прокофьева («Ромео и Джульетта», «Золушка») до А.Петрова («Сотворение мира», «Пушкин») и Б.Тищенко («Двенадцать», «Ярославна»).

Типичность намеченной картины в полной мере подтверждается балансом жанров в творчестве Родиона Константиновича Щедрина (род. 1932). При всей значимости оперы («Не только любовь», «Мёртвые души», «Лолита», «Очарованный странник», хоровая «Боярыня Морозова») самые существенные позиции в его художественном наследии составляют созданные им балеты («Конёк-Горбунок», «Кармен-сюита», «Анна Каренина», «Чайка», «Дама с собачкой»).

Произведения именно этого жанра дают наиболее последовательное представление об эволюции композитора за первые три десятилетия творчества: сказочный балет-буфф («Конёк-Горбунок»), балет-драма («Кармен-сюита»), балет-трагедия («Анна Каренина») с последующим «остыванием» романтической «лавы» («Чайка» и «Дама с собачкой»).

Как уже говорилось в статье о Г.Свиридове, употребляя понятие *романтический*, будем исходить из представления, что классический романтизм первой половины XIX столетия – только одна из фаз романтизма как направления, периодически выходящего на авансцену художественного процесса в различные его исторические периоды.

Щедрин в ходе эволюции шёл по пути резкого обострения различных сторон музыкальной выразительности, что соответственно сопровождалось сгущением красок и тонов во всём и вся, а это, в свою очередь, означало, что его творчество приобретало явно романтическую направленность. И следует признать: он был в числе самых ярких представителей романтического движения второй половины XX века.

Упомянутое определение *романтический* как раз и станет основным смысловым стержнем предлагаемых ниже наблюдений над балетной поэтикой Р.Щедрина. При том, что одним из её свойств обычно является тщательно разработанная сюжетная канва, попытаемся подняться над подробностями хореографического повествования к тем идеям и обобщениям, которые заложены непосредственно в звуковой материи названных партитур, даже если это будет в чём-то расходиться с внешними очертаниями театрального спектакля.

* * *

Над балетом **«Конёк-Горбунок»** композитор работал на исходном этапе своего творческого самоопределения (1955). Неслыханное везение! – ему, студенту консерватории, можно сказать, начинающему автору, Большой театр заказывает полнометражный балет. Заказывает тот театр, на сцене которого со временем будут поставлены все хореографические опусы Щедрина. Был этот заказ поистине судьбоносным, если учесть, сколь значимым оказался для композитора жанр балета.

И начало было положено превосходное – вот уже полстолетия «Конёк-Горбунок» остаётся в числе наиболее репертуарных. Его счастливая судьба в какой-то мере объясняется тем, что стало свойственным композитору: чутьё на сюжет – не тривиально балетный, но с сильной интригой, привлекающий характерами и ситуациями.

Главное же, конечно, в музыкальном воплощении заданной канвы. И если знаменитая сказка П.Ершова воспринимается как необычайно живая, весёлая, остроумная, с хитринкой, задоринкой и чудесами, то и музыка Р.Щедрина вполне подстать ей своим чётко очерченным рельефом, зримой осязаемостью образов, яркой изобразительностью, красочностью и столь необходимой в данном случае зрелищностью.

Всё это делает балет интересным не только для детской аудитории, свидетельством чему являются транскрипции ряда номеров, открывшие

серию известнейших фортепианных миниатюр Щедрина – «Девичий хоровод», «Скерцино», «Старшие братья и Иван» и др.

Будучи «стартовой площадкой», этот балет стал для него и последней «школой» композиторского ремесла. По местоположению в творчестве он в некотором роде напоминает то, чем был для Стравинского его первый балет «Жар-птица»: овладение крупной театральной формой (у Щедрина четырёхактная конструкция с развёрнутыми прологом и эпилогом), сказочный сюжет с соответствующей ролью красочно-декоративного антуража, акцентированно поданный «русский стиль» и что особенно важно с точки зрения творческого состояния композитора в те годы – сложно вибрирующий баланс осваиваемых традиций и примет безусловно своего, индивидуального.

Партитура «Конька-Горбунка» обнаруживает весьма многоликий спектр разного рода ассоциаций. Важнейшая из них связана с тем кругом музыкальных традиций, которые были определяющими и для «Жар-птицы» Стравинского – это русская музыка рубежа XX века. Явственнее всего ощутимо воздействие сказочной фантастики позднего Римского-Корсакова, которая временами выступает в синтезе с импрессионистской звукописью, роскошью оркестрового колорита напоминая о Равеле.

Немало значит здесь атмосфера шумного и пёстрого лубка, идущая от масленичных сцен «Петрушки» Стравинского с их живописной параллелью в ярмарочных полотнах Кустодиева. Изредка слышатся отзвуки прокофьевской музыки – в характеристической сфере, в широких песенных распевах, а особенно в скерцо-полётах Ивана на Горбунке.

И последнее в этом ряду: почти случайностью или досадной данью времени можно считать характерную для советского традиционализма 1950-х годов «проклассическую» дансантиность балетных адажио («Вариации Царь-девицы», «Дуэт Ивана и Царь-девицы»), а также заключительный громогласный апофеоз-*romposo* в духе *à la russe*. К слову, от упомянутой балетной дансантиности в последующем Щедрин категорически откажется, и в чрезвычайно преображённом виде она напомнит о себе только в «Даме с собачкой».

При том, что работа над «Коньком-Горбунком» в некотором роде завершала «годы учения» – тем не менее, отмеченные выше влияния не имели ничего общего с пассивным их преломлением. Молодой композитор был очень свободен и инициативен в отношении к ним, ничем не стесняя себя, обогащая их собственной выдумкой, варьируя и обновляя претворяемые стили настолько, что балет в целом оказался вполне самостоятельным и художественно полноценным. Это касалось и формы, поскольку традиционная драматургия небольших номеров и развёрнутых

сцен умело скрепляется единой, сквозной линией развития и лейтмотивными характеристиками.

Помимо творческой смелости, свежесть первой балетной партитуре Щедрина придавала и отчётливо заявившая о себе самобытность его почерка. В ракурсе законно получаемого «аттестата зрелости» прежде всего обращало на себя внимание завидное мастерство оркестрового письма с его щедростью и сочностью красок, а также исключительной тембральной изобретательностью.

Симптоматично, что даже там, где интонационно-ритмический контур мог быть несколько «под Стравинского» или «под Прокофьева», оригинальная тембровая «раскраска» зачастую выводила за пределы столь авторитетного патроната. В этом отношении особенно показательна «Русская кадрили», которая терпкой буффонадой пёстрого инструментального «тканья» непосредственно предвосхищала экспансивность тона и звуковую дерзость концерта для оркестра «Озорные частушки».

Обнаружилось в первой балетной партитуре и сильнейшее тяготение композитора к интенсивному использованию ударных, что повлекло за собой активное расширение их группы (в том числе за счёт таких редких, как курские трещотки, маракасы, *Tamburo rullante*, клавиолина) – ближайшим примером их определяющей роли станет «Кармен-сюита».

Избранный жанр – балет-буфф или «потешные сцены», если воспользоваться подзаголовком «Петрушки» Стравинского – требовал не просто острой характеристичности, но и отчётливой комедийности образов. И вот здесь в полной мере обнаружилось столь присущее Щедрину чувство музыкального юмора, своё наиболее яркое воплощение получившее именно в раннем его творчестве.

С этим чувством была тесно связана столь важная для данного творческого периода частушечная стихия. Её флюиды пронизывают целый ряд эпизодов балета – эпизодов наиболее своеобразных и в силу этого особенно запоминающихся (в одном из них передаётся пляс коней, которых Иван ведёт в царские хоромы). Причём диапазон частушечности предстаёт практически в полном своём объёме – от затейливой мягкости женских припевок («Девичий хоровод») до «забористого» пересмешничества (с первой же сцены Ивана с братьями).

Возвращаясь к мысли о сложно вибрирующем балансе традиционного и нового в «Коньке-Горбунке», с одной стороны, находим несомненную соотнесённость его звукового мира с общими эстетико-стилевыми установками, свойственными отечественной музыке 1950-х годов. Помимо уже сказанного, это выразилось в ярко оптимистической настроенности: музыка полна света и бодрости, веры в неизбежную победу добра и справедливости.

Специфика искусства тех лет сказалась и в преимущественной адресованности балета детской и юношеской аудитории. Время его создания, счастливо совпавшее с молодостью самого композитора, было, вероятно, немаловажным фактором успешного творческого результата, степень которого позволяет назвать «Конька-Горбунка» в числе лучшего, что было сделано тогда в подобном наклонении: Седьмая симфония Прокофьева, Концертино для двух фортепиано и Второй фортепианный концерт Шостаковича, соответствующие инструментальные концерты Кабалевского и опера Рубина «Три толстяка».

С другой стороны, в звуковом строе этого балета отразились предчувствия приближающегося нового периода, который развернётся, начиная с 1960-х годов. Это касалось и меняющегося понимания национально-го начала, что позже вылилось в искания представителей «новой фольклорной волны», и уже пробивающихся «уколов» той остроты интонирования, которая станет характерной чертой манеры Щедрина, и намёков на зреющую оппозиционность (далеко не добродушный пародийный гротеск в обрисовке Царя и его боярского окружения), ставшую впоследствии и тайным, и явным прибежищем художественной интеллигенции.

Так что внутренне немалое в этой музыке уже выводило из координат расхожей «благопристойной» стилистики советской музыки тех лет.

* * *

«Конёк-Горбунок» явился одним из «предыктов» в движении композитора к романтической эстетике, контуры которой ярко обозначились в трёх его центральных партитурах основного периода творчества, каким стали для него 1960–1970-е годы.

Первая из них – «**Кармен-сюита**» (1967), созданная Щедриным в пору полного расцвета и законченной художественной зрелости его дарования. К этому времени он уже был автором двух симфоний и двух фортепианных концертов, оперы «Не только любовь» и первого концерта для оркестра «Озорные частушки».

«Официальный» подзаголовок этого балета: «Транскрипция фрагментов оперы “Кармен” для струнных и ударных». Переводя звучание в чисто оркестровую плоскость и адаптируя его к танцевальной пластике, причём выполняя эту задачу на уровне, адекватном первоисточнику, Щедрин дал новую жизнь искусству транскрипции. Это тем более очевидно, что с точки зрения конечного результата есть достаточные основания говорить о конгениальности партнёрства двух композиторов – не случайно «Кармен-сюита» соперничает в популярности с самой оперой.

В сюжетно-смысловом отношении Щедрин исходил не из новеллы П.Мериме, а из оперного либретто А.Мельяка и Л.Галеви. Но, при удер-

жании основных вех фабулы и «архетипов» ведущих персонажей оперы Ж.Бизе, Щедрин избрал путь свободного творческого пересоздания исходной канвы.

Проведя тщательный отбор звукового материала, он осуществил его новую компоновку, добиваясь максимальной спрессованности действия. Сублимированный таким образом сгусток драмы вместился в лаконичные рамки одноактного балета.

Его внешне номерная структура преодолевается сильнейшим внутренним напряжением, неуклонным «раскручиванием» сюжетной пружины (в этом ориентиром композитору, возможно, служил балет Прокофьева «Ромео и Джульетта»). Итогом искусного монтажа и сцепления контрастного тематизма становится великолепно «отрежиссированная» драматургия.

Применённый композитором метод транскрибирования самого материала может быть сведён к двум словам: *ритм* и *тембр*. То есть трансформации подвергаются в основном эти параметры, а мелодический контур и гармоническая схема сохраняются почти неизменными (композитор только изредка позволяет себе вводить отдельные реплики, отсутствующие у Бизе).

Щедрин нередко «рассыпает» мелодию, даёт её отдельными сегментами, фрагментарными бликами или даже только подразумевает её («по умолчанию», если выразиться языком компьютерных программ), каждый раз при этом апеллируя к слушательскому знанию прототипов.

И, в сравнении с партитурой Бизе, всё предстаёт в совершенно ином тембровом облачении. Причём, в частности не может не поразить тот факт, что кульминационные участки неоднократно звучат как *tutti* полного симфонического оркестра.

В результате происходит полное преобразование хрестоматийно известных мелодий. Сделано это настолько корректно, органично и впечатляюще, что исключаются какие-либо предлоги для упреков в насилии над первоисточником, в неуважительном к нему отношении.

Творчески оригинальная версия знаменитого оперного шедевра – это и убедительная его модернизация, переводящая музыку в стилистическое измерение второй половины XX века, это и принципиально новое качество с совершенно иным звуковым «ароматом», это, наконец, и происходящее временами вознесение «слишком» хорошо знакомого к новым высотам выразительности (так, оркестровка Щедрина порой рельефнее высвечивает красоту и экспрессию мелодий Бизе).

Рассматриваемый балет-парафраз отличается от оперы и своей ярко романтизированной окрашенностью. Прежде всего бросается в глаза то его свойство, которое следует обозначить понятием *романтический артистизм*.

Действительно, перед нами неотразимо блистательная партитура, написанная во всеоружии виртуозного мастерства, которое являет себя в подчёркнуто эстетизированной подаче художественного материала, в красоте отделки музыкальной ткани, в общей изысканности и элегантности звучания, что оказывается особенно очевидным в силу невольного сопоставления с оригиналом.

При всей эффектности (в лучшем смысле этого слова), усиленной изобретательностью и остроумием разнообразных приёмов, оркестровое письмо в целом предстаёт достаточно прозрачным и утончённым, что позволяет говорить о сближении с «аристократическим вкусом», который в полной мере заявит о себе в следующем балете.

Едва ли не преобладающая доля артистического блеска обеспечивается участием ударных. К массиву струнных, взятых в строго убывающей прогрессии (*Violini I* – 18, *Violini II* – 16, *Viola* – 14, *Celli* – 12, *Bassi* – 10), присоединена воистину «неисчислимая рать» всевозможных видов и разновидностей ударных, требующая пяти исполнителей: две маримбы, два вибратона, кастаньеты, три альпийских колокольчика, четыре бонго, три гуиро, деревянные коробочки, клавесин, кроталы, маракасы, фруста, корейские колокола, чарльстон, там-тамы и том-томы и т.д. и т.п.

Понятно, что отмеченная выше «модуляция» в стиливые координаты XX столетия многим обязана темброво-ритмическому базису этой инструментальной группы. Забегая вперёд, отметим, что пристрастие композитора к редким ударным инструментам, потребовало в двух следующих балетах новой серии «эксклюзивов», среди которых сирена, шумофон, тубафон, бубенцы, чашеобразный колокол, стеклянные колокола, звонница, ластра, пила и даже подиум.

Итак, если воспринимать только надводную часть «айсберга», перед нами – красочно-театральная феерия, настоящий «бестселлер», блестяще оформленный парад «хитов» Бизе. Но «Кармен-сюита» принадлежит романтизму и по своей глубинной художественной идее, которую можно передать в словах приблизительно так:

– вечный сюжет человеческого бытия, так часто состоящий в неизбежном движении от света через роковые предвещения к печальному исходу;

– или не менее вечная повесть о жажде счастья, любви, чуда и о все-сокрушающих фатальных силах, не оставляющих камня на камне от людских надежд и упований;

– или красота, свобода и любовь, за которые приходится дорого расплачиваться и которым всечасно угрожают опасности и беды.

В соответствии с этой идеей первая половина балета полна светлых, радостных красок, блещет остроумием, прихотливостью и весёлым лукавством игрового начала. Основные импульсы захватывающей стихии жизненных празднеств с их звонкой и шумной бравурой задаются в начале сценического действия (№ 2 «Танец») и в момент, когда открывается второй круг развёртывания фабулы (№ 8 «Болеро»).

Ещё более манящими, неотразимыми предстают чары женственности в их импозантном наряде и с их завлекающе томной негой, что естественно выводит к всепокоряющему чувству любви – начиная с № 3 «Первое интермеццо», где впервые появляется и «тема судьбы», но пока что вне какого-либо трагического наклона, а как знак неодолимой страсти.

На этот солнечный и грациозный мир сумрачные тени набегает уже в № 6 («Сцена»), где завязывается первый драматический узел, возникают серьёзные осложнения, происходят столкновения и тягостной завесой окружают томительные предчувствия. Этот психологизм затаённых ощущений оборачивается в № 10 («Тореро и Кармен») надвигающейся тьмой тревог и опасностей, что подтверждают завершающие эту сцену грозные обвалы «темы судьбы».

На пути к роковой развязке возникает единственное отстранение от драматургической прямой (№ 7 «Второе интермеццо» – оазис отрады, которой одаряет благоухание природы) и последнее светлое мгновение (№ 11 «Адажио», как воспоминание о счастливых днях), после чего стремительно и неотвратно следует катастрофа.

Ей предшествуют навязчивые, тягостные, гнетущие душу видения (№ 12 «Гадание»); сама же катастрофа обрисована через воинственный грохот наступательной энергии, с которой вступает в противоборство «последняя решимость» личности, пытающейся отстоять свою суверенность. Однако карающая рука «темы судьбы» всесильна и беспощадна, и гибель личности передаётся опаданием звучности в контрабасовые низы с последними бликами «отлетающего духа» (высокие скрипки *pizzicato, morendo, ritenuto molto*).

Кстати, структурно на том же материале автор мог бы оформить и большее, и меньшее число номеров, но, вероятно не без сознательного умысла, он избрал роковое число 13.

Дополнительную глубину рассмотренной идее придаёт арка внесценического обрамления («Вступление» – кода «Финала»), опирающаяся на тождественный интонационный материал. А поскольку материал этот ни что иное, как «тема любви» (из «Хабанеры» Кармен), то в первом приближении цель «предисловия» и «послесловия» – указать на соответствующий сюжетный мотив.

Но если «забыть» исходное назначение данного тематизма, то художественное обобщение, сконцентрированное в этом звуковом образе, окажется значительно шире и объёмнее. Проведение темы у колоколов на фоне глубоко затенённых струнных создаёт совершенно особую ауру магии волшебства, манящего таинства жизни (вот, кстати, ещё один пример коренного преобразования исходной модели).

И после того, как мы стали свидетелями вдребезги разбитой судьбы, эта поэтика обретает в постлюдии балета ещё один смысл: всплывающие над тленом происшедшего реминисценции знакомой темы становятся символом бесконечно волнующего очарования жизни, её неизъяснимой притягательности и загадки, а в конечном счёте – её неуничтожимости несмотря ни на что.

* * *

Апробированная в «Кармен-сюите» романтическая эстетика обострённых контрастов и предельно выпуклого образно-тематического рельефа, граничащего подчас с гиперболизацией, своё законченное воплощение получила в «**Анне Карениной**» (1971).

Но если предыдущий балет был детищем 1960-х годов, во многом вскормленным именно этим временем радостного самоутверждения как Щедрина, так и его поколения в целом, временем энтузиазма с присущим ему ощущением безмерных возможностей, то следующая партитура своим *тотальным трагизмом* знаменовала начавшийся этап разuverенности в себе и в окружающем мире, этап крушения надежд и упований.

Этой ситуации, очевидно, весьма корреспондировала история героини Л.Толстого, роман которого отличается сильнейшей концентрацией состояний мучительного разлада внутренней жизни личности и её разлада с окружающим миром (видимо, не случайно годом раньше появилась опера Ю.Мейтуса того же названия).

Целиком сосредоточившись на волнующей его проблеме, Щедрин вместе со своим либреттистом Б.Львовым-Анохиным вычленяет из знаменитого повествования только то, что непосредственно связано с образом Анны. Во-первых, пожалуй, только так мыслимо было вместить важнейшие перипетии великого романа в форму трёхактного балета – «большо-

го», но достаточно компактного (причём II и III акты, вместе взятые, немалого превышают объём I-го).

И, во вторых, композитора с точки зрения формируемой им концепции интересовали только субъективно-индивидуальные аспекты. Поэтому естественно, что восемнадцать номеров балета прямо обращены к обрисовке происходящего с главной героиней, а остальные три (№№ 2, 7, 17) также имеют к ней то или иное отношение.

Это сближение с признаками *монодрамы* своё завершение нашло в симфонической версии, получившей название «“Анна Каренина” – романтическая музыка», где уже абсолютно всё сведено к чувствам и поступкам Анны и практически все заголовки содержат её имя («Дурное предзнаменование», «Любовь Анны», «Ложь Анны», «Бунт Анны», «Сны Анны», «Гибель Анны»).

Очевидно, подобную направленность балета Щедрина как раз и хотел подчеркнуть, давая ему подзаголовок *«Лирические сцены»*, чем как бы дистанцировался от многомерного художественного пространства романа Толстого, хотя для произведения с трагическими катаклизмами столь неимоверной силы такое жанровое обозначение представляется непомерно скромным. Но, кроме того, к данному определению его, вероятно, подтолкнуло и желание вызвать ассоциации с аналогичным подзаголовком оперы П.Чайковского «Евгений Онегин», содержание которой в сравнении с пушкинским стихотворным романом также сужено до самого необходимого.

И это только попутный штрих к тому, что становится чрезвычайно важным компонентом партитуры Щедрина, поскольку звуковой мир Чайковского широко входит в неё, взятый под углом зрения совершенно конкретной хронологической избирательности, о которой сам автор оповестил следующим образом: *«В партитуре балета использована музыка инструментальных сочинений П.И.Чайковского, совпадающая по времени написания с годами замысла и создания Л.Н.Толстым романа “Анна Каренина”»*.

Действительно, мы находим здесь целый ряд «извлечений» из принадлежащих Чайковскому произведений 1870-х годов: основная тема *Andante* из Второго квартета, вариация IX из фортепианного цикла «Тема с вариациями» *op. 19 № 6*, первая тема побочной партии I части Третьей симфонии и т.д. Целью цитирования являлось в данном случае желание передать исторический колорит, соотнесённость со временем жизни героев Толстого, стилизовать картины светского обихода той поры.

Но и за пределами цитирования дух Чайковского, как свидетеля эпохи, зримо и незримо витает над «Анной Карениной» Щедрина, что чувствуется главным образом в психологической звукописи, а также в воссо-

здании борьбы человеческих устремлений с враждебными обстоятельствами и фатальными силами.

Из других реалий эпохи наибольшее внимание обращает на себя осуществляемая в № 19 «врезка» вокального дуэта из оперы В.Беллини «Капулети и Монтеки». Кроме того, время от времени возникают ассоциации с приметами стиля других представителей «романтического века»:

- композитор не раз отталкивается от ярко театрального, своеобразного декоративно-психологического симфонизма Берлиоза (не случайно лейтмотив Анны отдалённо напоминает лейттему возлюбленной из «Фантастической симфонии»);

- в № 6 чувствуется воздействие шарма «светскости», идущего от II части Фортепианного концерта Шумана;

- в медленной вальсовости № 2 ощутимо влияние Гуно и вообще французской музыки XIX столетия и т.п.

Здесь же должен быть упомянут и излюбленный романтиками принцип лейттематизма, активно претворённый Щедриным, о чём красноречиво может свидетельствовать приводимая ниже выкладка (даётся указание цифр партитуры): лейтмотив Анны – 6, 7, 30, 36 (с такта 5), 91, 92, 5-й такт до 119, 130, 3-й такт до 132, 144, 7-й такт до 156, 165, 205–207, 212; тема любви – 4, 41, 43, 94, 104–107, 123–124, 159–160, 173–174, 216–218, 221–222, 230–231; обе темы в соединении – 233.

Таким образом, знаки и приметы XIX века разбросаны по партитуре в обилии. Добиваясь привязанности действия ко времени, композитор одновременно подчёркивает этим несомненно романтическую сущность запечатлённого в его музыке.

«Формально» сделав всё возможное для воссоздания духа и колорита эпохи романа Толстого, он деятельно переосмысливает упомянутые романтические традиции и заведомо модернизирует все привнесения в звуковой строй своей музыки, в том числе органично вживляя темы Чайковского в авторскую ткань, подчиняя их главенствующей стиливой «тональности».

Примечательна такая деталь: ни одна из этих тем не звучит в своём исходном облике. Скажем, тема из Второго квартета Чайковского, которая становится одной из лейттем балета, ни разу не проводится у струнных: в № 1 (дважды) – звучит кларнет, в № 6 и № 14 – фортепиано, в № 9 – чело-ста, в № 18 – труба. То есть авторизация заимствованного материала ведётся и способом тембрового «перекрашивания».

Отмеченная модернизация цитатного материала и стилевых аллюзий вкупе с главенствующим контекстом определяют безусловную соотнесённость «Анны Карениной» Щедрина с актуальной современностью, то есть с этапом создания балета.

В контурах остро психологической драмы с трагическим исходом здесь разрабатывалась ключевая проблема романтизма вообще и романтизма 1960–1970-х годов в частности: *неординарная личность в её конфликтном столкновении с окружающим миром*, что дополняется противостоянием жизни внутренней, одухотворённой и жизни внешней, формализованной.

Сразу же заметим, что выполнено это на основе принципов сквозного драматического развития. Композитор говорил о своём стремлении к *«непрерывности музыкального повествования»*. Это удалось ему в высшей степени – предельное напряжение «тока» интенсивнейшего движения образов и сюжетных линий делает «Анну Каренину» огромной симфонией. По поводу упомянутого напряжения можно напомнить заглавие печатного отклика Г.Рожественского на премьеру балета: *«Высоковольтная передача»*.

Между личностью, под которой в данном случае более всего и прежде всего подразумевается Анна, и её окружением есть определённая зона контакта, где в силу обобщённости музыкальной образности невозможно провести чёткую границу между героиней и тем, что её окружает. Это сфера рафинированной утончённости, светского шарма, хрупкого изящества, томной изнеженности, небрежного лоска, подчас в нарочито-бесстрастных тонах или в ракурсе эмоциональной анемичности – то, что рисует аристократический круг Анны и в какой-то степени её самоё.

Данная сфера раскрывается главным образом в I действии – в балльных сценах (№№ 2–4) и в развёрнутой композиции № 6 («Петербург. Салон княгини Бетси Тверской»). Подаётся она чрезвычайно стильно, в очертаниях, напоминающих о балетной дансантичности XIX века (выделены истончённо-капризные ритмы мазурки), через изысканную индивидуализированность инструментальных линий, в холодновато-сдержанной гамме, порой с характерно блёклым колоритом (*solì* флейты, кларнета, фортепиано). Одна из ремарок явственно обнаруживает намерения автора – *Moderato elegante e grazioso*.

Рисуя «большой свет» в типичной для него обстановке (бал, фешенебельный салон, скачки, театр, дворец), композитор широко вводит краски, чуждые облику главной героини, что как раз и составляет пласт внешней, формализованной жизни. Представлена она в диапазоне от импозантного *rompòso* и шумной бравуры до откровенного «официоза» (то, что по-

лучило отражение в заголовке № 17 – «Дворцовый церемониал») и крикливой парадности.

Соответственно этому – ослепительный блеск, громогласные *tutti*, нередко ведущая роль экспансивной поступи полонеза и плакатные приёмы на грани шаржа, карикатуры.

Отдельное место в данном ряду занимает картина скачек во II акте (начальный раздел № 12 – «Пуск ездоков»), где через сонорно-конструктивное нагнетание с жёстко хлещущим ритмом передаётся не просто азарт неких гонок, а рисуются баталии жизни, баталии отнюдь не шуточные, сотрясающие всё здание существования, что подтверждается завершающей катастрофой («Падение Вронского»).

Этим внешним проявлениям резко противопоставлен внутренний «пейзаж» личности, воссоздаваемый в различных оттенках сгущённого психологизма. Здесь всё особое, связанное с неясными, смутными, зыбкими ощущениями, с эфемерными и трудноуловимыми рефлексиями, с намёками и недосказанностью.

Столь сложный психологический «настой», своего рода «зять» души передаётся главным образом средствами сонорики размытых, текучих красок, блуждающих пятен и полупризрачных линий, тянущихся в туманной дымке, то есть без мелоса как такового. Подобные погружения в плывущее звуковое «марево» иногда дополняются эпизодами организованной алеаторики (свободные наслоения горизонталей в условиях *senza metrum*).

Использование названных техник вкупе с предельно детализированным инструментальным письмом (прежде всего в опоре на трепетное звучание струнных) позволяет добиться тончайшей звукописи и через неё – исключительно чутких прикосновений к миру души. С наибольшей насыщенностью отмеченные черты представлены в начале первого и последнего актов (№ 1 «Пролог» и № 16 «Вступление к III действию»).

Как ни удивительно, но, наряду с рассмотренной «интровертной» сонорикой, целям психологизма подчинены и «экстравертные» в своей сути различные звукошумовые натурализации, к которым так тяготеет Щедрин. Для него очень важна соответствующая атмосфера окружающего мира, и импульсы, идущие от неё, он мастерски превращает в явления художественного порядка.

Эти реалии заняли своё место и в следующих балетных партитурах (например, крик подбитой птицы и выстрел в «Чайке» или распахнувшаяся форточка в «Даме с собачкой»), однако максимальной концентрации их использование достигло в «Анне Карениной».

Здесь встречаются и просто редкий инструментарий (мандолина и гитара для *итальянского* путешествия Анны и Вронского в № 16, а в

сцене скачек в качестве «утилитарной» имитации – пронзительно звенящий *cup bell*, небольшой чашеобразный колокол с железным язычком), и абсолютно специфические звукоподражательные приспособления (электромusикальный шумофон для завываний ветра в № 5 «Болотное. Метель» и *Podium* для момента гибели Анны с исполнительской ремаркой «*Подражая звуку шпал: об пол деревянного подиума двумя железными трубами*»).

Определяющая и сквозная материя «конкретной музыки» данного балета связана со звукошумовой атмосферой, исходящей от представлений о железной дороге. Это начинается с Пролога, где психологический «настой» наполняется указаниями на место действия («Вокзал Николаевской железной дороги») и приметами соответствующего обихода: паровоз спускает пары, звучит звонок отправления, отдалённые гудки (глуховатые, назойливо повторяемые сигналы бас-кларнета, подаваемые «прямым» звуком). И после целого ряда напоминаний о себе (одна из вех – паровоз, переносящий Анну в Россию в конце № 16) «железная дорога» завершает повествование, обрывая судьбу героини вихрем проносающегося локомотива.

* * *

«Внутренний» психологизм, дополненный воздействием «внешних» звукошумовых реалий, фиксирует множество взаимосвязанных между собой смысловых нюансов: смутные, потаённые мысли и ощущения, сосредоточенное вслушивание в себя и в окружающее, томительность состояния, насторожённое пребывание в предчувствиях и ожиданиях, чувство жизненной неопределённости и потерянности, точащая «коррозия» тревожащих подтекстов, ностальгия по несбывшемуся и несбыточному и т.д., и т.п.

Всё это образует перенасыщенный «раствор» до предела сложной и напряжённой душевной жизни личности, словно бы стоящей на самом краю обрыва или находящейся на вулкане, в любую минуту готовом выбросить кипящую магму. «Раствор» этот чреват ужасающими разрядами, взрывами и смертоносными бурями.

И когда ожидаемые опасности материализуются, тогда затаённая, даже кажущаяся статичной психологическая импрессия превращается в невероятной силы экспрессию. Её «подземные толчки», вспышки и прорывы возникают многократно, но своей «точки кипения» она достигает трижды, каждый раз в конце очередного акта спектакля: в № 10 («Анна и Вронский»), № 15 («Побег в Италию») и № 20 («Последний дуэт с Вронским»). Названный № 20 – это, конечно же, завершающий этап действия,

так как за ним следует всего-навсего констатация предрешённого (№ 21 «Смерть Анны»).

Среди указанных кульминаций особое внимание обращает на себя финал I действия. Дело в том, что по сюжету это сцена любви. И, возможно, кто-либо другой решил бы данный эпизод, высветив мгновение достигнутого счастья. Но Щедрин вместо предполагаемого красивого чувственного па-де-де даёт нечто прямо противоположное.

Разумеется, в чём-то он следовал за литературным первоисточником, согласно которому Анну мучит комплекс вины, заставляя её воспринимать свою страсть как пагубную, преступную. Но композитор изначально показывает любовь как трагически обречённое чувство. И трагизм в данном случае определяется тем, что выражено в словах Анны у Толстого: *«Я не могу придумать положения, в котором жизнь не была бы мученьем»*.

Первый сгусток этого как раз и находим в № 10: обжигающая, режущая экспрессия немыслимой силы и остроты, передающая лихорадочное неистовство страдавшей души, её невыносимые терзания, биение «обожжённых» нервов, пронзительную боль, обнажённое страдание, раскалённость и полыхание взвинченных, клопочущих эмоций, доводимых до состояния самосжигания.

Вот он, не романтизм даже, а ультраромантизм, потребовавший сублимированно экспрессионистской палитры с характерными для неё скрежещущими линейно-диссонантными контрапунктами и музыкально проинтонированными возгласами стога, крика, вопля.

Но за этой сверхэкспрессией экстатичных бушеваний стоят ещё два момента. С одной стороны – порыв к абсолютной свободе чувства, отчаянный вызов судьбе, всему миру. А с другой, как прямое следствие этого испепеляющего безрассудства – заведомая предопределённость неизбежного крушения (припомним ещё одну фразу Анны: *«Я чувствую, что лечу головой вниз, в какую-то пропасть»*).

Вот почему происходящее в № 10 воспринимается по музыке как уже свершившаяся катастрофа, хотя впереди ещё целых два акта. И уже на этом этапе с полной ясностью высвечивается мысль: за индивидуальность и свободу приходится платить самой дорогой ценой, иногда жизнью.

Свою необходимую роль в такого рода пророчествах и констатациях играет широко развёрнутая здесь фатальная образность. Она вполне эффективна и в своём традиционном качестве роковых фанфар («хрестоматийное» выражение находим в конце только что рассмотренного № 10, где над полыханием лирических эмоций нависает тяжёлая длань императивно-декламационных произнесений медных духовых инструментов).

Но более значимым для «Анны Карениной» становится совершенно особый тип соноров – зловещий «рык» репетиционно-сигнального *ostinato*

на одном звуке у низких деревянных и медных духовых с их механичным, «долбящим» или «клюющим» ритмом (то, что по либретто, начиная с Пролога, связано с фигурой Станционного мужика).

В этих и других обличьях фатальная образность систематически, неотступно напоминает о себе (ещё раз приведём выборку цифр партитуры): 3, 6–7, 40 (такты 6–7), 41–45, 57–58, 81, 91, 95, 142, 160, 182 (такт 5), 197–198, 203–204, 208. Такое всеприсутствие дополняется многообразием градаций и функций – от неотвязных *«дурных предзнаменований»* (это авторское определение), назидательных предписаний («Не преступи!»), грозных предостережений и пресса гнетуще-давящих воздействий до жёстко-неумолимых повелений и беспощадно-карающих ударов.

* * *

Понятно, что за всем этим для Щедрина стояла не слепая судьба, а реальный мир, окружавший Анну и стремившийся всеми силами заставить её подчиниться своим установлениям. Модель конфликта между этим миром, миром «большого света», и отторгаемой от него личностью композитор реализовал через идею *«двух музык»*, сопоставление которых доводится до уровня несовместимости.

Пики конфликта приходятся на сцены, где происходит одновременное совмещение противостоящих сущностей по вертикали. Две из этих сцен близки по драматургическому решению – завершающий раздел № 12 («Признание Анны») и № 19 («Сцена в итальянской опере»).

В первом случае сюжетная перипетия такова: во время скачек Вронский падает вместе с лошастью, Анна в страшной тревоге за его жизнь, чем изобличает перед окружающими свои скрываемые до того отношения с ним. В разработке данной ситуации композитор мог отталкиваться от опыта финала оперы «Кармен», где музыка передаёт размежевание двух планов: праздничное зрелище в цирке и драма ревности перед цирком.

Со времени создания шедевра Бизе Щедрина отделяло почти столетие, и естественно, что сходное сценическое положение он подаёт с неизмеримо большей остротой и напряжённостью, используя для этого все мыслимые ресурсы музыкального искусства второй половины XX века.

Заострённость касается обрисовки внешнего плана: «военная музыка» преподносится эффектно, «зрелищно» и вместе с тем явно пародийно – в её грубоватой жанровости, прямолинейной интонационности, «громыхающей» помпе и показной бодрости легко прослушиваются отголоски парадных «мероприятий» советских времён. В эту фанфаронскую маршевость врываются невероятно заострённые по контуру, «разорванные» реплики-вскикивания музыки Анны – воспроизводится настоящая буря оголённых эмоций, бушующих в её «обугленной» душе.

Мало того: отмеченные две линии взаимодействуют в битональном расслоении *B/Ges* (причём *Ges* весьма условен, поскольку представить музыку Анны мажорной просто невозможно хотя бы в силу сплошной хроматизированности), и к тому же они даны в тембровом контрасте (духовой оркестр и струнные), который усилен пространственным размежеванием – по замыслу композитора, основному симфоническому оркестру противопоставлена *Banda* на сцене.

Сразу же подчеркнём, что и в отношении последнего из отмеченных обстоятельств Щедрин опять-таки последовательно «системен». Подобное находим и в двух других актах. В первом на сцене размещается фортепиано и небольшой струнный оркестр с флейтой, а в третьем действии в глубине сценического пространства должны находиться два певца с камерным оркестром.

Это требуется в упоминавшемся № 19, где возникает ещё одно прямое столкновение Анны с обществом: отвергнутая им, она посмела явиться в свет. И когда в нежное звучание лирического дуэта Ромео и Джульетты из оперы Беллини «Капулетти и Монтеки» вторгаются подчёркнуто холодные, жёстко-диссонирующие фразы духовых, это знаменует реакцию так называемого общественного мнения на поступок *persona non grata*.

Такой исход можно было предполагать по завершению предыдущей сцены («Монолог Анны»), где героиня окончательно душевно сломлена запретом видеть сына. И до этого многое в Анне Щедрина напоминало «натянутую струну», исполненную жгучей тревожности и биения нервов. А теперь композитор напрямую переходит к овеществлению метафоры, выраженной в её словах: «Я – как натянутая струна, которая должна лопнуть».

Крайнее отчаяние героини передано через безумное натяжение единственной, бесконечно тянущейся ноты у струнных (*mi^b* первой октавы у всех!), по которой хлещут отсекающие аккорды оркестрового *tutti* – так воспроизводится зримая картина совершающегося насилия над личностью, её отторжения казнящим миром.

«Натянутая струна, которая должна лопнуть». Действительно, слишком многое здесь с самого начала предвещает катастрофический финиш. Анна у Щедрина – натура донельзя нервная и чувствительная, с хрупким внутренним миром, но вынужденная существовать на пределе эмоционально-психического напряжения, в осаде враждебного, всесильно-подавляющего окружения, по отношению к которому и в балете могли бы прозвучать слова, произносимые в «Романтической музыке»: «Всё не-правда, всё ложь, всё обман, всё зло...»

Высочайшая концентрация трагического начала и густо настоянный субстрат фатальных воздействий («*И всюду страсти роковые*», как сказал бы Пушкин) закономерно подводят к неизбежному крушению личности.

Этот печальный итог благодаря потрясающему оркестровому мастерству композитора получил воплощение, которое представляется с некоторых пор единственно возможным. Финал стягивает в единый образ-пучок некоторые важные идеи предшествующего изложения:

- многократно заявлявшие о себе мотивы железной дороги, бывшие до этого достаточно завуалированными, приобретают теперь открытое качество;

- в рассмотренном завершающем разделе № 12 уже слышалась мысль о безразличии общего потока жизни к тому, что происходит с личностью;

- в неистовой фактуре № 10 и его реминисценций (№№ 15 и 20) могли возникнуть ассоциации с мчащимся на бешеной скорости локомотивом.

И вот теперь безупречно выполненная звукоизобразительная картина становится последним мощным символом-обобщением, с убийственной осязаемостью регистрирующая столь болезненную для современной цивилизации проблему отчуждения – поезд внелично-бездушного бытия, равнодушно проносящийся мимо единичной судьбы, растаптывающий её, если она попала под колёса, и уносящийся вдаль.

* * *

Проблематика, тип концепции и драматургические особенности «Анны Карениной» нашли своё прямое продолжение в «**Чайке**» (1978). Однако их переакцентуация настолько ощутима, что приходится говорить только о частичном сходстве двух балетов.

И этой партитуре предшествовала аналогичная работа – одноимённый четырёхактный балет В.Богданова-Березовского, правда, написанный задолго до Щедрина (1960) и нигде не поставленный. И по отношению к «Чайке» можно использовать определение *огромная симфония*, но с ещё бóльшим основанием, тем более, что её структура состоит из 24 прелюдий, 3 интерлюдий и постлюдии.

Следует заметить, что число прелюдий здесь достаточно условно – если исходить из приёмов фактурного изложения и почти полного отсутствия каких-либо цезур, это число могло быть иным, что совершенно не меняет сути дела. Точно так же и членение на два акта сугубо номинально, будучи явно продиктованным только необходимостью театрального антракта.

И хотя сюжетная канва в либретто Р.Щедрина прописана довольно подробно (для более конкретного пояснения смысловых мотивировок она «расцвечивается» отдельными строками чеховской пьесы), целое построено по законам симфонизма и отличается непрерывным развёртыванием, которое скорее походит на саморазвитие звуковой ткани.

Центральная проблема «Чайки» вроде бы та же, что и в «Анне Карениной» – конфликт личности и среды. Но в музыкальном воплощении чеховского сюжета она оказывается только поверхностью происходящего.

Здесь, может быть, ещё более подчёркнуто равнодушие окружения к тому, что творится с отдельно взятым человеком, и ещё более эти две сущности представляют собой абсолютно разные миры, разъединённые и чуждые друг другу, поскольку их жизнь протекает в параллельных, почти непересекающихся плоскостях.

Вот почему трагизм жизнеотношения замыкается теперь на самой личности, причины и следствия, начала и концы сходятся в её внутреннем мире – это, так сказать, имманентный трагизм.

Итак, окружающая среда в «Чайке» Щедрина отнюдь не является виновником жизненного краха главных героев. Она превращается здесь, в сущности, в фон, хотя и фон презираемый, отвергаемый. Не случайно и композиционно ей отводится место в основном в интерлюдиях. По замыслу автора, они связаны с фактом скандала на петербургской премьере чеховской «Чайки» в Александринском театре 17 октября 1896 года (этим объясняется и введение в партитуру *squillo* – в качестве дребезжащего театрального звоночка).

Но композитор не счёл нужным выплеснуть на обывательскую публику, осмиставшую тогда великую пьесу, потоки гневного сарказма. Он ограничился слегка огротескованной зарисовкой, вырастающей в символ праздного копошения «общества», в олицетворение нарядной житейской суеты, в чём-то занятой и забавной, но бездумно-легковесной, зряшной, никчёмной, пустота которой прикрывается пёстрой, цветистой мишурой.

Такова «оперетка жизни», как выразился бы М.Булгаков времён «Белой гвардии», и её главный мотив озвучивается радужно-переливчатым тембром флейты пикколо, которая беспечно высвистывает и верещит (и по данному тембру, и по образной сути возникает параллель к «магазину игрушек» в I части Пятнадцатой симфонии Шостаковича).

Только изредка в этой скерцино-питtoresке или «музыкальной табакерке» проскальзывают настораживающие штрихи, намекающие на хищную личину (в чуть зловещих бликах низких духовых). И здесь, подобно помпезному маршу на скачках в «Анне Карениной», есть сцепка с актуальной действительностью – прообразом дополняющей темы (с вступлением электрогитары) вольно или невольно послужила пародийно препа-

рированная мелодия А.Петрова из фильма «Я шагаю по Москве» (образчик «по-свойски» поданного советского оптимизма).

Рассмотренная образность представлена в обширном пространстве музыки балета совсем небольшими островками, господствуют же в нём ландшафты внутренней жизни. «Анну Каренину» Щедрина Г.Рождественский охарактеризовал фразой Толстого *«Музыка есть стенография чувств»*. Неизмеримо более это определение может быть адресовано «Чайке» (а вслед за ней и «Даме с собачкой»).

Глубочайшая сосредоточенность на движениях души, на смутных, неопределённых ощущениях, на томительных рефлексиях и всякого рода многозначных «туманностях» – всё это, казалось бы, напрямую сближает с психологизмом предыдущего балета. Однако в «Чайке» подобные состояния воспроизводятся под иным знаком. Имя ему – депрессия. Депрессия неотступная, хроническая, угнетающая ввиду неразрешимости противоречий и безвыходных лабиринтов жизни. Одна из мыслей Чехова, введённых в либретто, намекает на причину дисгармонии: *«Все любят, но все нелюбимы; все говорят, но никто никого не слышит»*.

Жизнь замкнутого в себе духа с его погружением в трясину психоанализа, с его избытанием в потоке сознания и подсознания заводит в цейтнот самоизоляции, когда теряются смыслы и цели, что неизбежно обрекает на анемию, индифферентность, прозябание и статику выживания.

Этому отвечают сумрачно-зыбкий образный тон, общая заторможенность пульса (почти абсолютно превалируют медленные темпы), аморфность микротематической ткани (музыкальная «паутина» собирается из отдельных интонационных оборотов, ритмических фигур, тембровых пятен).

В пределе такая настроенность вела к некой бесчувственности и душевной опустошённости, означая потерю интереса к жизни и вкуса к ней (на память приходит гоголевское *«Скучно жить на свете, господа!»*).

Среди этого безмолвия и уныния душ время от времени вспыхивают прорывы трагической экспрессии, не менее сильной и острой, чем это наблюдалось в кульминационных зонах «Анны Карениной». То, что у Чехова в этом отношении даётся только намёком (один из персонажей пьесы восклицает: *«Как все нервы!»*), выведено в музыке Щедрина в экстремальные величины сверхнапряжения.

Исходя из той *«натянутой струны»*, которая определяла образный строй предыдущего балета, здесь в соответствующих эпизодах ещё более сублимировано ощущение мучительной невыносимости существования. В моменты подобных всплесков вырывающиеся спазмы отчаяния, вопли самоиспепеления (чем-то напоминая картину Э.Мунка «Крик») идут рука об руку с пароксизмами бессильной ярости, страдальческого противления.

Так, в конце Прелюдии 12 после фатальной фанфары струнные почти буквально рвут струны, что соответствует указанию композитора (*ffff, sul ponticello, seccissimo*). На пиках кульминаций звучат неистовые взывания, сигналы *SOS*, посылаемые миру – этим балет начинается, этим он и завершается в Постлюдии.

* * *

Отмеченные в отдельных страницах «Чайки» мотивы душевной индифферентности и опустошённости напоминали по характеру состояния героев ситуацию как бы «зависания». Это чувство существования по инерции, ощущение жизненного застоя в известной степени сопровождает и героев «**Дамы с собачкой**» (1985), что по-своему резонировало социальному тупику, в котором оказалась страна к середине 1980-х годов.

Целый ряд эпизодов последнего балета (начиная с вступительных тактов) пронизывает ощущение эмоциональной нейтрализованности, некой «подвешенности», что лучше всего можно обозначить понятием жанра *интермеццо*. «*Между*» (*inter...*) выражается и в том, что любые порывы здесь оказываются тщетными, ни к чему не приводя.

Столь же симптоматичен и своеобразный *Post scriptum* балета – построенный на призрачном звучании скрипичных флажолетов, он уводит повествование в дымку полнейшей неопределённости, прерываясь на диатоническом кластере-шестизвучии. Понятно, что подобная «интермедийность» до известной степени заложена в чеховском рассказе, особенно если учесть его заведомую «бесфабульность» (с точки зрения «настоящей» прозы в нём почти ничего не происходит).

И ещё одна параллель к «Чайке». Миру личности в «Даме с собачкой» свойственна не меньшая, чем предыдущему балету, внутренняя замкнутость. Сценически перед нами, в сущности, всего два персонажа (Анна Сергеевна и Гуров), и хореографически целое выстроено как череда из пяти дуэтов: дуэт-пролог, «Прогулка», «Любовь», «Видение», «Встреча».

Музыкально же всё это воспринимается как единый гигантский *монолог* (длится около 50 минут), оттеняемый полусказочными миражами и пасторальными картинками. В данном отношении именно «Даме с собачкой» с наибольшим основанием мог быть адресован подзаголовок «Анны Карениной» – «*Лирические сцены*» (в самом прямом и точном понимании этого слова).

Итак, определённые связи с эстетикой предшествующего балета несомненны. Тем не менее, столь же несомненно и то, что рассматриваемая партитура намечает пути выхода из зарегистрированного в «Чайке» кризиса *ego*, кризиса романтического сознания. Здесь ещё слышатся глу-

хия «подземные толчки», иногда возникают пугающие вспышки драматизма, а совсем изредка и взрывы тоски, отчаяния, но всё это ненадолго, и уже нет ни трагизма, ни былой экспрессии.

Определяющее настроение связано с лейттемой, открывающей балет и предстающей затем в различных трансформациях – это просветлённая меланхолия. Её дополнительно высветляет и «согревает» музыка грёз о счастье, чарующая своей наивной свежестью, а также пейзажно-пасторальная лирика.

Образный строй этого пласта заметно тяготеет к объективной окрашенности. И при доминанте романтического тонуса впервые в творчестве Щедрина столь весомо заявляет о себе тенденция к классичности, так что складывается, условно говоря, своеобразный классико-романтический синтез.

Этому отвечает мудрая экономность в использовании оркестрового состава, в котором к струнному квинтету добавляются всего-навсего два гобоя (с заменой второго на английский рожок), две валторны и челеста. Общей строгости и сдержанности соответствует и выдержанная от начала до конца моностилистика, в том числе базирующаяся на излюбленном у Щедрина принципе прелюдийности.

Каждая из «прелюдий» (обозначаем в кавычках, поскольку авторски они не выделены) предстаёт в своём темброво-фактурном облике, ритмическом пульсе и мелодическом абрисе, но их цепь складывается в непрерывную симфоническую форму, с исключительной гибкостью и пластичностью передающую естественное течение жизни, которое «размывает», сводит на нет условное членение на части, идущие *attacca*: «Ялта», «Москва», «Город С». Так рождается монолитный и вместе с тем свободный по форме балет-поэма, чему соответствует и его одноактная структура.

* * *

После создания «Дамы с собачкой» прошло несколько десятилетий – срок достаточный, чтобы проверить устойчивость «охлаждения» интереса Щедрина к балетному жанру. Не будем гадать о причинах и удовлетворимся сознанием того, что пять партитур, вышедших из-под его пера, составляют созвездие самого высокого порядка.

И если им суждено остаться без продолжения, то, по крайней мере, компенсируем это созерцанием красоты эволюционной траектории его хореографических опытов – траектории, которая отличается идеальной симметричностью.

«Конёк-Горбунок» (1956)

«Кармен-сюита» (1967)

«Анна Каренина» (1971)

«Чайка» (1978)

«Дама с собачкой» (1985)

Перед нами волна с линией подъёма к «Анне Карениной» и плавным опаданием от неё. В центре волны – *«три сестры»*, три трагедии ярко выраженного романтического наклонения.

В качестве гребня волны высится «Анна Каренина», в которой о вопиющем неблагополучии существования личности вещается с такой экспрессией, что трудно представить себе в обозримом будущем нечто превышающее её по силе и остроте.

То, что заявлено во второй части названия симфонической парافразы «“Анна Каренина” – *романтическая музыка*», по художественному методу несомненно является эстетической сутью и самого балета, и двух его окружающих.

Что же касается начальной и завершающей точек описываемой волны, то «Конёк-Горбунок» явился своего рода «прелюдией» к романтизму Щедрина, а «Дама с собачкой» оказалась его «постлюдией», открывая горизонты Постмодерна, если связывать с этим понятием отказ от экстремальных проявлений, объективацию образного строя и возвращение к классическим устоям.

Траектории рассмотренной волны сопутствовала линия неуклонно нараставшего процесса психологизации и симфонизации балетного жанра. Это был путь от «вовне» к «внутри», путь всё более глубокого погружения в бездны персонального «я», когда балет обретал контуры интенсивнейшей «психо-драмы». И это был путь от танцевальных форм к полному их растворению в симфонических медитациях, основанных на «самопроизрастании» музыкальной ткани, происходящем на почве уникального взаимодействия принципов поэмности и прелюдийности.

При всех метаморфозах в интерпретации жанра рассмотренные партитуры остаются *балетами*. В этом удержании хореографического стержня заслуга принадлежит не только самому Родиону Щедрину и его интуиции. Когда читаешь посвящения, начиная с исходного «Майе Плисецкой» («Конёк-Горбунок») и кончая завершающими «Майе Плисецкой, всегда» («Чайка») и «Майе Плисецкой, вечно» («Дама с собачкой»), лишний раз осознаёшь, как много значила великая танцовщица в творческой судьбе композитора. Все его балеты создавались в самом тесном содружестве с ней, и нетрудно представить, сколько всевозможных драгоценнейших импульсов было ею даровано.

Само собой разумеется, что балетные партитуры Щедрина отнюдь не просто музыка для хореографии, это масштабнейшие художественные концепции. Соглашаясь с подобным утверждением, мы неизбежно должны признать и то, что именно данный корпус произведений составляет самую значительную область творчества композитора.

Столь же несомненно, что высшей кульминацией его наследия стала «Анна Каренина». В своё время А.Свешников оценил её как *«новое слово в искусстве балета»*. Позволим себе перефразировать это высказывание, чтобы констатировать следующее: балеты Р.Щедрина – *главное слово* в мировом балетном театре второй половины XX века.



«Центральный элемент» художественной системы Альфреда Шнитке

«Центральный элемент»... Разумеется, речь идёт о столь неотъемлемом компоненте творчества композитора, который принято обозначать термином *полистилистика*. Стоит напомнить, что Альфред Гариевич Шнитке (1934–1998) не был первым среди тех, кто обратился к ней, но он дал ей имя (в одной из своих теоретических статей) и стал ведущим мастером этой техники как по части интенсивности использования её многообразных ресурсов, так и в отношении её содержательного наполнения.

Реальная художественная практика последнего времени почти неизбежно требует от автора, обращающегося к различным жанрам, способности переключения едва ли не в любое стилевое измерение. Особенно это необходимо для музыканта, работающего в области кино. И примечательно, что Шнитке, ставший автором музыки к шести десяткам фильмов, как раз от кинематографа и получил исходный импульс для формирования подспудно вызревавшей в его творчестве полистилистической тенденции.

Создавая в 1968 году звуковое оформление к мультипликационной ленте «Стеклянная гармоника» (режиссер А.Хржановский), он столкнулся с поразившим его воображение невероятно пёстрым конгломератом всевозможного художественного материала.

«В этом фильме оживает огромное количество персонажей мирового изобразительного искусства: от Леонардо до современных художников – таких, как Эрнст, Магрит, Пророков и многие другие. И когда я увидел весь этот материал ещё не снятым – тут Пинтуриккьо, тут Арчимбольдо, тут Сальвадор Дали – всё это рядом производило очень странное впечатление и казалось несоединимым.

Я не представлял себе, как из этого всего можно создать нечто цельное. Однако режиссеру это удалось. И это навело меня на мысль, что, вероятно, и в музыке подобное калейдоскопическое соединение разностилевых элементов возможно и может дать очень сильный эффект».

И поскольку это было для Шнитке настоящим открытием, проследим за дальнейшим ходом его мыслей.

«К соединению элементов разного стиля я уже был где-то внутренне готов и даже знал о том, что такое существует не только в кинематографе, хотя это, конечно же, кинематографическая идея... весь Феллини такой... И в музыке было много подобного, но сам для себя я об этом как-то не думал.

И вдруг я это увидел, почувствовал, и сама по себе возникла необходимость, чтобы музыка была настолько же разнообразной, контрастной по стилю. И я понял, что вот эту идею универсальности культуры можно передать в многообразии художественных стилей. И вот тут как-то всё совпало: и моя готовность к этому, и моё разочарование в несколько стерильном развитии авангардной музыки, которое приводило к искусственному усекновению целых музыкальных жанров, к их уничтожению как “недостойных” – существовала такая пуристская полоса в развитии музыки, и я её со многими пережил.

Так вот, “Стеклянная гармоника”, помимо того что оказалась для меня интересной по своей кинематографической сути, явилась для меня ещё важным средством найти выход из той кризисной ситуации, в которой я тогда находился. Вот эту концепцию – столкновение в лоб разных стилей и разных музыкальных времён – я потом многократно варьировал в своих сочинениях».

Шнитке был поразительным, неподражаемым стилистом. Он владел виртуозным мастерством воспроизведения любых пластов музыкальной культуры – от Средневековья и до недавнего прошлого. Но только изредка его занимала задача стилизации как таковой.

Один из первых и наиболее известных примеров такого рода – «Сюита в старинном стиле» (1971). Составленная на основе отдельных эпизодов музыки к фильмам «Похождения зубного врача» и «Спорт, спорт, спорт», она отсылает к трудноразличимому набору моделей итальянской, французской и немецкой инструментальной музыки первой половины XVIII века, преимущественно в варианте рококо, которому соответствуют те или иные «галантные» детали.

* * *

Основную почву полистилистической ретроспективы составляли для творчества Шнитке три грандиозные исторические пласта: Средневековье, Барокко и музыкальная классика эпохи Просвещения.

Самым широким образом апеллируя к средневековому наследию, он более всего выделял в нём григорианский хорал и знаменный распев, что в равной степени соответствовало и художественной ценности названных памятников, и устремлениям самого композитора. К этому сакральному

массиву примыкал «снизу» древний слой синагогальной монодии, а «сверху» – круг протестантских песнопений.

И что очень характерно для Шнитке – «гражданина мира» и человека экуменических воззрений, он попытался однажды интегрировать все эти четыре традиции в определённую художественную целостность, что произошло в Четвёртой симфонии (1983), где *«стилизованы лютеранский хорал, знаменный распев, юбилеи католического церковного обихода и некая воображаемая еврейская литургическая музыка»*.

Соприкасался композитор и с одним из светских источников музыки Средних веков, а именно – с мелодикой немецких миннезингеров (хоровой цикл «Миннезанг», 1980).

Чуткий слух Шнитке не мог пройти мимо изысканно-аристократической мадригальной культуры, расцвет которой приходится на пограничную полосу Позднего Возрождения и Раннего Барокко. Этот художественный слой наиболее отчётливо представлен в трёх сочинениях: вокально-инструментальный цикл «Три мадригала», написанный на стихи Ф.Танцера (1980), «Мадригал памяти О.Кагана» для скрипки или виолончели *solo* (1991) и опера «Джезуальдо» (1995), посвящённая выдающемуся представителю итальянской мадригальной культуры.

Как и для большинства других музыкантов XX века, «землей обетованной» для композитора стало Барокко в его законченно сложившихся формах, то есть с конца XVII столетия. Надо ли говорить, сколь много значила для нашего соотечественника жанровая модель *Concerto grosso*. Шнитке не первым из современных композиторов обратился к старинному прототипу, но честь подлинного возрождения этого барочного жанра «и числом, и умением» принадлежит именно ему.

Можно назвать и другие жанровые прототипы, восходящие к эпохе Барокко (скажем, Трио-соната, 1987, или части Пастораль и Балет из «Сюиты в старинном стиле»). Можно говорить о той важной роли в его творчестве, которую приобрёл клавесин – тембровые краски и артикуляционные особенности этого инструмента Шнитке использовал весьма широко и разнообразно, в том числе и в сольном качестве («Три фрагмента», 1990).

Можно упомянуть целый ряд композиторских имён того времени, в той или иной степени возбуждавших творческое воображение Шнитке (здесь в первую очередь должен быть отмечен Вивальди). Но более всего и главным образом олицетворял для него эту эпоху Иоганн Себастьян Бах.

По воспоминаниям М.Лубоцкого, который был другом композитора, первым исполнителем всех трёх его скрипичных сонат и двух первых скрипичных концертов, Шнитке говорил: *«Я думаю, что Бах – это центр. Вся музыка за 2000 лет до Баха – путь к Баху, к центру. И после него 250*

лет без него ничего нет. Всё в Бахе – центр. Даже его имя **ВАСН**: расхождение линий в противоречии **В–Н** в этом полутоновом полюсном соотношении, создающем энергию. Владение всем и центр всего».

Позже он вновь и вновь возвращался к этой мысли: «И как далёкий, недостижимый идеал – Бах. Бах стоит для меня в центре всего. Это тот центр, то солнце, которое светит во все стороны». И достаточно напомнить: монограмма **ВАСН**, начиная с Первой скрипичной сонаты (1963), становится у Шнитке своего рода лейтмотивом творчества, переходя в различных метаморфозах из сочинения в сочинение.

Из венских классиков ключевой для него фигурой оказался Моцарт – в какой-то степени, возможно, и оттого, что в 1946 году, когда семья отца после глухой российской глубинки временно поселилась в Вене, будущий композитор под впечатлением услышанной там музыки Моцарта впервые ощутил свое призвание. Аллюзии на стиль классика австрийской музыки возникали в произведениях Шнитке многократно, так что с полным основанием можно говорить о его моцартианстве.

Оно простиралось от чистейшей стилизации («Поздравительное рондо» для скрипки и фортепиано, 1974) до совершенно конгениального сотворчества (II часть Третьей симфонии). При этом неизменным модулем сохранялись такие качества, как гармоничность, тонкость, изящество, элегантность и нередко признаки игрового начала, в которое время от времени привносилась нота эстетической изощрённости. И вряд ли можно считать случайностью тот факт, что композитор написал целую серию каденций к ряду концертов Моцарта: по одной к клавирным концертам *c-moll* (K.491) и *C-dur* (K.503), три к клавирному концерту *C-dur* (K.467) и две к концерту для фагота с оркестром.

С точки зрения моцартианства, свойственного Альфреду Шнитке, обращает на себя внимание композиция под заголовком «*Moz-Art*» (1975) – изобретённый им словесный кунштюк, обыгрывающий фамилию классика с акцентом на его принадлежность к искусству и на то, что он стал самым олицетворением музыкального искусства – *Art*. «Опыт реконструкции одного произведения Моцарта» – так с максимальной скромностью обозначил Шнитке свой опус.

Дело в том, что в своё время была найдена партия скрипки из какой-то моцартовской партитуры (очевидно, сделанной к спектаклю комедии масок), и на основе нескольких мелодий, содержащихся в этой партии, композитор создал инструментальную фантазию (вначале она была написана для двух скрипок, затем появились другие версии, в том числе с участием клавесина). Сделано это в жанре «музыкальной шутки» – опять-таки в согласии с предпочтениями далёкого предшествен-

ника (одна из самых знаменитых его вещей в этом роде – «Секстет деревенских музыкантов»).

Справедливости ради заметим, что имя Моцарта в сознании Шнитке незримо сосуществовало в близком творческом родстве с Гайдном, о чём красноречиво и многозначительно говорит название написанной двумя годами позже камерно-инструментальной композиции «*Moz-Art à la Haydn*» (для двух скрипок и камерного оркестра), в которой стиль венского классицизма реконструируется как нечто внеиндивидуальное.

Реже Шнитке испытывал потребность в обращении к стилям XIX века. Но и здесь следует выделить в качестве одного из его «духовных отцов» Вагнера, сурово-торжественные монументы которому Шнитке воздвигал в своих сочинениях неоднократно.

Хотя нередко скорее приходится говорить о вполне органичном вагнеро-брукнеровском синтезе. Прямым свидетельством тому служит Вторая симфония с её подзаголовком «Сан-Флориан» как пометой своего происхождения в результате посещения композитором монастыря того же названия, где жил, работал и был похоронен Брукнер.

Тем не менее, и по отношению к XIX столетию можно указать достаточно представительный спектр дополняющих стилистических «обертонов» (допустим, флюиды, исходящие от Шуберта, Мендельсона и ещё в большей мере от Малера). Иногда, пусть и эпизодически, Шнитке собирал с наследия того или иного романтика довольно обильную «жатву». Скажем, в развёрнутой пьесе «*A Paganini*» для скрипки *solo* (1982) находим целые гроздья избранных фрагментов из каприсов легендарного виртуоза, составляющие высокотехнический коллаж-концертштюк.

С точки зрения слушательского восприятия (имеется в виду лёгкость обнаружения и идентификации полистилистического эффекта) сложнее обстоит дело с истолкованием реминисценций, восходящих к индивидуальным композиторским стилям XX века.

Своих ближайших предшественников композитор отметил «Посвящением Игорю Стравинскому, Сергею Прокофьеву и Дмитрию Шостаковичу» (1979), введя в эту шестиручную фортепианную пьесу по одной цитате из каждого: Китайский марш из оперы Стравинского «Соловей», Юмористическое скерцо для четырёх фаготов Прокофьева, Полька из балета Шостаковича «Золотой век» – отобранный материал предопределил несколько эксцентричное наклонение этого музыкального «реверанса» в адрес высокочтимых мэтров.

Среди названных корифеев мирового искусства XX столетия Шнитке дополнительно выделил Стравинского и Шостаковича, сделав это посредством создания в год их смерти небольших музыкальных мемориалов

(«Канон памяти Игоря Стравинского» – 1971, «Прелюдия памяти Д.Шостаковича» – 1975).

И это понятно, поскольку от первого он наследовал склонность к ничем не стесняемому эксперименту, артистизму и игровой стихии, а также до предела доведенный принцип виртуозного воссоздания всевозможных стилевых моделей, от второго – тяготение к углублённой медитативности, к художественному анализу острой жизненной проблематики, к развитию линии концептуального симфонизма и многое другое (к примеру, опера «Жизнь с идиотом» обнаруживает явные переключки с сатирическим гротеском оперы «Нос»).

Так что это – элементы полистилистической системы или только преемственность и традиция? Думается, что данный вопрос нужно решать каждый раз конкретно, исходя из контекста и характера взаимодействия всех стилевых составляющих.

* * *

Ещё один дискуссионный момент связан с глубоко укоренившейся в творчестве Шнитке практикой включения в ткань академических сочинений всякого рода натурализаций, то есть прямого проецирования «низких» жанров. Сам композитор относил это к сфере полистилистики и считал, что, помимо обогащения круга выразительных средств, подобная «интеграция “низкого” и “высокого” стилей, “банального” и “изысканного”» обеспечивает выход в более «широкий музыкальный мир».

В подобном качестве чаще всего выступали бытовые музыкальные жанры, современные по своему генезису и вместе с тем более или менее дистанцированные по времени. Таковы, например, «жестокий романс» II части *Concerto grosso № 2* или «сентиментальный вальс» II части Фортепианного квинтета (кстати, вальс этот одухотворён интонационным контуром *BACH*).

Такова и «слободская лирика», в которой запечатлелись воспоминания детства и отрочества, проведённого композитором в небольшом приволжском городке (Покровск–Энгельс), и в которой слышатся отзвуки то «душещипательного» провинциального романса («охрипший» голос подготовленного рояля в *Concerto grosso № 1*), то волжских «страданий» (дуэт флейт в финале Третьего скрипичного концерта).

Цели использования этого «низкого» и даже «низменного» в творческой практике Шнитке были различны, и важнейшая из них – освоение «почвы», корневой системы человеческого бытия. Другая, исторически актуализированная причина наплыва мотивов пошлости и тривийности состояла в необходимости отображения примет реальности периода за-

стоя, когда мутный поток заполнял пустоты оскудевшей духовности («природа не терпит пустоты»).

Со временем всё более значимой становилась задача посредством «низких» жанров осуществлять изобличение зла и порока: *«Шлягер – хорошая маска всякой чертовщины, способ влезть в душу. Поэтому я не вижу другого способа выражения зла в музыке, чем шлягерность»*.

Наиболее ходовым образчиком шлягера оказалось для Шнитке танго. Композитор вводил его в свои сочинения в различных «амплуа»: «шик» мещанской красоты ресторанный пошиба в *Concerto grosso № 1*, отвратительная личина беспроектной пошлости в опере «Жизнь с идиотом» и т.д. Об обострённом восприятии этого жанра и устойчивой установке на него говорит появление причудливого «учёно-шлягерного» гибрида «Полифоническое танго» для камерного ансамбля (1979).

В связи с использованием танго в академическом искусстве в своё время претензии к Альфреду Шнитке высказал его старший коллега Николай Каретников, который стремился не просто отстоять личный приоритет в этом отношении, но и утвердить некую монополию на данный жанр. Историю этого казуса хотелось бы привести в изложении Шнитке только для того, чтобы подтвердить его доскональное знание одной, особенно важной для него интерпретации жанра танго.

«Николай Каретников показывал мне музыку своей “Мистерии апостола Павла”. Там есть танго, под которое герой кончает жизнь самоубийством. И после этого он остался в полной убеждённости, что появившееся у меня танго в Concerto grosso № 1 – это его влияние. А когда позже услышал танго из “Фауста”, то воспринял это как прямой стилистический плагиат.

Однако задолго до танго, под звуки которого умирает Нерон в мистерии Каретникова, была *“Трёхгрошовая опера”* Курта Вайля, где подобное цинично-жесткое танго было одним из лучших номеров. Музыка *“Трёхгрошовой оперы”* сидела у меня в голове с 1949 года, потому что мой отец был помешан на этой музыке – и, когда в 1949 году появились старые пластинки, он немедленно стал их крутить.

Любопытно, что у Маяковского ещё в поэме *“Война и мир”*, написанной в 1915 году, есть нотами выписанный мотив *“Аргентинского танго смерти”*. Есть и позднейшие примеры. Вспомним знаменитый фильм Бернардо Бертолуччи *“Последнее танго в Париже”*, в финале которого танго выступает всё в той же роковой функции. Это как бы неотъемлемая функция танго во все времена».

На максимуме и во всей своей концентрированности такая функция танго представлена в «Истории доктора Иоганна Фауста». Как известно, это два связанные между собой произведения одного названия. В 1983 го-

ду была написана кантата, затем композитор начал работать над оперой, которую закончил в 1994-м и в которой кантата заняла место последнего, III действия. Именно это действие оказывается во всех отношениях кульминационным (к слову, сам Шнитке значительно выше ценил кантату, а не оперу, взятую в целом, которую он писал будучи тяжело больным).

По внешним контурам художественное решение кантаты выполнено в традициях пассионов, о чём говорит наличие партии Рассказчика (равносильно Евангелисту в баховских «Страстях») и хоров комментирующего характера (начиная с Пролога, выдержанного в духе сурово-сосредоточенного шествия с фатальным оттенком).

Это дополняется колоритом квази-средневековой интонационности (напоминает о «*Carmina burana*» Орфа) и довольно широким использованием органа как «опознавательного знака» немецкой культуры. Однако по сути перед нами драма экспрессионистского типа и с её более отдалёнными корнями в операх Р.Штрауса, и в её новейшем варианте (например, чувствуется знакомство композитора с оперой Д.Лигети «Великий мёртвиарх», 1978).

В любом случае, явно экспрессионистский акцент сказывается в господстве пессимистической настроенности и в том, что пафос зла заведомо превышает ресурсы позитивной образности, а безусловный верх одерживает брутально-инфернальное начало. Кульминации в его выражении как раз и связаны с той шлягерностью, о которой говорил Шнитке («... я не вижу другого способа выражения зла в музыке, чем *шлягерность*»). Эти кульминации приходится на две соседние сцены, которые дают два разных варианта истолкования шлягерности – «Ложное утешение» и «Гибель Фауста».

В первой из названных сцен до максимума доводится нарастающая в ходе развития действия язвительно-ироничная нота. «Серенада» Мефистофелеса с вторящим ему Рассказчиком – пародия на «вдохновенную» оперно-ораториальную кантилену. За её «жгучей» экспрессией, за её набившими оскомину штампами «выразительности» и за её выпренной патетикой – открытая, беспощадная издёвка над дутым фанфаронством, краснобайством и громогласным ораторствованием.

По определению автора, Мефистофелес выступает в кантате и опере в двух лицах. И если в рассмотренной сцене он в качестве «*сладкоголосного обольстителя*» исполняет шлягер академического толка, то в следующем номере он предстаёт в ипостаси «*жестокого карателя*» и здесь его орудием пытки становится «танго смерти». Оттанцовывает этот *danse macabre* Мефистофелла (ещё одно обличье Мефистофеля) – женщина-вамп с повадками «звезды» современной музыкальной эстрады (не случайно, премьера кантаты планировалась с участием Аллы Пугачёвой).

Неуклонное фактурно-динамическое *crescendo* столь нарочито прямолинейного, грубо намалёванного вульгарно-гротескового шлягера-плаката всё более зримо рисует разгул низменных инстинктов, нагнетание нигилистического угара, переходящего в оргию глумления и попраения, в экстатический шабаш нечисти, в адский триумф воинствующей пошлости, мракобесия. Такова развязка истории Фауста, прочитанной с учётом печального опыта XX столетия.

* * *

Как можно было убедиться, диапазон полистилистического пространства музыки Альфреда Шнитке оказался поистине безбрежным. Столь же впечатляющим было мастерство, с которым он оперировал этим чрезвычайно многообразным материалом.

В этом отношении настоящим «Эверестом» стала его Первая симфония, один из образцов «тотального коллажа». Её ткань соткана из бесчисленного множества всевозможных извлечений. Только по памяти самого автора, далеко не охватывающей всего перечня цитат, находим здесь следующее:

«В I части – переход к финалу из Пятой симфонии Бетховена и начало финала; в финале – похоронный марш (автор его мне неизвестен), затем марш Шопена и “Смерть Озе” Грига, вальс Штрауса “Сказки Венского леса”, концерт Чайковского и ритм “Летки-Енки”, затем 14 григорианских мелодий “Sanctus”, центральный эпизод с “Dies irae” и в конце “Прощальная симфония” Гайдна. Все остальные коллажи – это моя театральная музыка (марши, польки, танцы и прочее)».

Ещё одним образцом «тотального коллажа» и ещё одной вершиной в данном отношении явилась Третья симфония (1981). Она создавалась к открытию нового концертного зала Гевандхауз в Лейпциге для знаменитого симфонического оркестра того же названия, который исчисляет свою историю с 1743 года и который в разное время возглавляли не менее знаменитые Ф.Мендельсон, А.Никиш, В.Фуртвенглер, Б.Вальтер, Ф.Конвичны, К.Мазур.

Заказ, инициированный столь прославленным, поистине «историческим» исполнительским коллективом, побудил Альфреда Шнитке к столь же «историческому» художественному замыслу. Композитор обозначил его более чем скромно, всего-навсего как желание *«придать Третьей симфонии приметы немецкой (австро-немецкой) музыки»*. Однако на самом деле он воздвиг этой культуре грандиозный монумент в звуках.

Если слушатель располагает специальными познаниями, то в ходе восприятия данного произведения он может реконструировать эволюцию австро-немецкой музыки по крайней мере от Баха и Генделя до Хиндеми-

та и Кагеля. Оговорка «по крайней мере» необходима хотя бы потому, что, к примеру, III часть автор истолковывал как *«конспект музыкальной истории от органума до современности»*, и будем иметь в виду, что органум – один из видов европейского многоголосия времён Позднего Средневековья.

Осуществляя своего рода обзор австро-немецкой музыки (эту симфонию иногда именуют *«антологией германской музыки»*), Шнитке вводит ряд соответствующих цитат (опять-таки требуется оговорка, поскольку, как утверждает автор, здесь *«есть стилизация и есть псевдоцитаты, хотя нет ни одной точной цитаты»*).

Допустим, в той же III части присутствуют темы Чаконы *d-moll* Баха, Фортепианного концерта *d-moll* Моцарта, сарабанда из увертюры «Эгмонт» Бетховена и напоминание о траурном марше из оперы «Закат богов» Вагнера. Между прочим, часть эта, как целое, построена по драматургической модели симфонической поэмы Онеггера «Пасифик 231».

Однако ещё бóльшую роль в конструировании Третьей симфонии играют два другие принципа. Первый из них состоит в претворении типичных средств и особенностей различных стилей австро-немецкой музыки, и это начинается с того, что I часть своим прообразом имела Вступление к вагнеровскому «Золоту Рейна» (волнообразные звучания, постепенно вздымающиеся ввысь из глухоты предельно низкого регистра).

Второй принцип заключается в том, что в звуковую ткань произведения вплетаются 33 темы, которые представляют собой зашифрованные в звуки имена представителей этой музыкальной культуры. И если финал открывается и закрывается монограммой *BACH*, то этим как бы подчёркивается тот факт, что наши представления о великом композиторе неразрывно связаны с Лейпцигом, где как раз с баховских времён и повёл свою историю Гевандхауз-оркестр.

Первая и Третья симфонии, внешне сходные по изобилию коллажного материала (два «Эвереста») совершенно различны по своей художественной идее и драматургии и, кроме того, позволяют говорить о том, что полистилистика у Шнитке могла быть «мононациональной» (Третья симфония) и «полинациональной» (Первая симфония). Приведём дополняющие иллюстрации на этот счёт.

«*Stille Nacht*» («Тихая ночь», 1978) – обработка немецкой песни, выполненная для скрипки и фортепиано в стилевом диапазоне австрийской классики от Моцарта до Малера. А в «Посвящении Паганини» для скрипки *solo* (1982), помимо музыки самого Паганини, фигурируют фрагменты из произведений Корелли, Баха (это эпоха Барокко) и Берга (это XX век). Ещё больший разброс находим в Третьем квартете: Орландо Лассо, Бетховен, Вагнер, Шостакович. То есть происходит совме-

ние материала, разнопланового не только по национальной принадлежности, но и по времени.

Таким образом, работа Альфреда Шнитке со стилями отличалась исключительной свободой. Он активно развивал принципы неоклассицизма И.Стравинского и в той части, которую С.Прокофьев когда-то иронично определил фразой *«бахизмы с фальшивизмами»*, причём у Шнитке насыщение цитируемого или стилизуемого тематизма диссонантностью может доводиться до полной 12-тоновой вертикали.

Но это только частный случай многообразных методов преобразования того или иного исторического прототипа, в том числе его коренной трансформации и деформации, когда он превращается в нечто неузнаваемое или в полную свою противоположность. Основная цель подобных препараций видится в следующем: обычно Шнитке активно модернизировал исходную модель, вводя её таким образом в контекст современности и тем самым организуя живой диалог эпох, а диалог этот служил прежде всего задачам максимально рельефного воплощения жизненно важных проблем XX века.

Отмеченная диалогичность явственно ощутима даже в тех случаях, когда произведение по его внешним очертаниям является всего-навсего стилизацией, выдержанной в более или менее едином ключе. Возьмём, к примеру, называвшиеся выше *«Три мадригала»* (1980). Здесь Шнитке предстаёт в достаточно привычном для себя амплуа *«гражданина планеты»*, на этот раз интерпретируя одно из самых драгоценных приобретений западноевропейской цивилизации – мадригальный стиль.

Как и следовало ожидать, стиль этот преподносится в соответствующих качествах: не просто тонкость, изящество, но и аристократическая изысканность выражения, прихотливые изгибы утончённой лирической эмоции и, конечно же, индивидуально-субъективная настроенность.

Однако композитор отнюдь не довольствуется достигнутым и возводит мадригальность как бы «в квадрат». Это начинается с «многоязычия», так как использованы тексты Ф.Танцера, написанные на разных наречиях – французском (№ 1 *«На звезде»*), немецком (№ 2 *«Отдаление»*) и английском (№ 3 *«Воспоминание»*). В них об истории любви рассказывается примерно одинаковыми словами, но в различных оттенках уже по самой «фонетике». Взаимодействие этих оттенков передаёт те грани загадочного, сокровенно-потайного, которое невозможно выразить штампами обыденного сознания.

Чувство потерянности и глубокой опечаленности (*«Два человека встретились на звезде, но... прошло время, и они вернулись на Землю»*) потребовало истончённо-прозрачной, до бестелесности хрупкой инструментальной палитры и особой манеры вокального письма, в том числе и

«запредельных» средств выразительности (допустим, голос должен двигаться в диапазоне от контральтовых низов до колоратурных верхов). В результате столь самобытного истолкования принципов мадригальности происходит явная «транспозиция» в плоскость усложнённо-современного строя интимных чувствований.

Полистилистика Шнитке выросла на почве обострённой контрастности, столь свойственной его творчеству. Отсюда и острота стиливых сопоставлений, которые, в свою очередь, до предела усиливают общую конфронтацию образов. В Первой скрипичной сонате, где композитор впервые использовал мотив *BACH*, содержится и зерно будущих стиливых конфликтов: возвышенной красоте неоклассических звучаний и чаконе в её интонационно усложнённом, серийном истолковании противопоставлена огротескованная материя танцевальных жанров (утрированное выплясывание «Барыни» и ироничная парафраза латиноамериканского шлягера «Кукарача»).

Пятью годами позже, в следующей скрипичной сонате, полистилистика уже открыто выступает как эффективнейшее средство обострения внутреннего конфликта: противоборство в сознании и душевной организации индивида двух начал – демонстративно жёсткого, своевольного, «вздорного» (атональность, хроматика, «колючая» диссонантность, ритмическая анархия) и возвышенного, позитивно-идеального, самоуглублённого (неоклассический тональный тематизм с цитатой *BACH*, ясность гармонических кадансов, метрическая уравновешенность).

Такова одна из множества функций, которые обрела в творчестве Шнитке полистилистика. О некоторых других будет сказано ниже. А пока что, подводя «предварительные итоги», можно утверждать следующее. Практически всё основное в творчестве этого композитора принципиально и насквозь полистилистично.

Для него, более чем для какого-либо другого современного автора, свойственно «много стилей» и их непрерывное взаимодействие. Исключительно широк диапазон его стилистических ассимиляций: от древнейших песнопений до звуковых технологий авангарда первой и второй волн, от высокой классики до музыкального просторечия плюс собственный «авангард» и собственная классичность.

Этот стиливой плюрализм служил в конечном счёте целям создания многомерной картины мира в его прошлом, настоящем и будущем. Сам композитор видел в полистилистике в высшей степени «убедительное музыкальное средство для философского обоснования “связи времён”».

Разработанная им всеобъемлющая шкала стиливых модусов позволила со всей очевидностью установить эту «связь времён» и во всей полноте реализовать присущее художественному мышлению второй полови-

ны XX века обострённое чувство исторической памяти. Возможно, именно в этом и состояло главное творческое завоевание Альфреда Шнитке.

* * *

Итак, столь характерный для творчества Шнитке глобализм опирался на амплитуду средств выразительности, которая простиралась от крайнего «авангарда» до погружения в самые низы «плотского» музыкального быта, к чему следует присоединить его полистилистику с беспредельным спектром временных граней, владение музыкальным материалом любого происхождения, многообразный синтез всевозможных стилей прошлого и настоящего, в том числе блистательное мастерство сопряжения элементов классического письма и авангардных техник.

Теперь к отмеченному в техническом отношении присоединим свойственную этому композитору глубину осмыслений жизненного процесса в любых его гранях и ипостасях и не меньшую глубину интуиции. Доверимся писателю Е.Ерофееву, знавшему его достаточно близко: *«Альфред был не только гениальным музыкантом, но и гениальным человеком. Он ощущал жизнь очень многосторонне; если многие чувствуют жизнь в трёх измерениях, то он её чувствовал ещё в нескольких измерениях».*

Именно в опоре на подаренные ему природой художественные и человеческие дарования и в опоре на выработанную им в ходе неустанных трудов абсолютную шкалу ресурсов музыкального искусства Альфреду Шнитке удалось создать поистине всеобъемлющую картину мира.

Понятие *всеобъемлющая картина мира* подразумевает не только чрезвычайно широкий диапазон затронутых тем, но в ещё большей мере соответствующую масштабность художественного мышления, способность композитора к созданию укрупнённых концепций с осуществлённым в них срезом общечеловеческого содержания, то есть способность к некоему глобальному охвату важнейших событийно-смысловых категорий.

Такая способность нашла отчётливое преломление у Шнитке в различных жанрах, в том числе в отдельных концертных композициях — например, в *Concerto grosso № 4*, который не случайно обозначен и как Симфония № 5, поскольку всё здесь выходит за пределы привычных параметров данного жанра, или в Первом виолончельном концерте, где рисуется грандиозная эпопея жизненных битв и свершений. Однако с наибольшей полнотой и последовательностью это качество заявило о себе в симфониях Шнитке, где он выступает во всеоружии мастера «глобальной» музыки.

Говоря о моделировании всеобъемлющей картины мира, конечно же, так или иначе подразумевается современная композитору реальность, то есть цепь исторических этапов с 1960-х по 1990-е годы как время его

творческой жизни. Но в том-то и дело, что важнейшая особенность художественного метода Шнитке состояла в тесном сопряжении этой актуальной реальности с различными пластами далёкого и недавнего прошлого.

Сам он отчётливо ощущал живую, абсолютно естественную и неизбежную связь времён. *«Настоящее – это не отдельный клочок времени, а звено исполненной смысла исторической цепи; аура прошлого создаёт постоянно присутствующий мир духов, и ты не варвар без связующих нитей, а сознательный носитель жизненной задачи...»*

Исследуя жизненные процессы и моделируя картину мира, композитор всемерно и в самом широком спектре использовал возможности полистилистики. В содержательно-концепционном отношении основными векторами этого спектра оказались, с одной стороны, утверждение некоего идеала, своей сутью восходящего к высокой классике прошлых эпох, а с другой – демонстрация всего того негативного, что несла с собой современность.

Шнитке в своём творчестве поставил и исследовал художественными средствами множество проблем современного мира. Отметим только некоторые из них, пожалуй, самые животрепещущие для его индивидуального жизнеощущения и потому претворённые им буквально на болевом пределе.

Одну из таких проблем можно сформулировать следующим образом: нарастающая опасность девальвации этико-эстетических идеалов в условиях существования XX столетия. Нетрудно понять, что в общечеловеческом плане за этим стояла опасность утраты жизненно необходимых духовных ценностей и гуманистических опор. Вот что скрывалось за той внешне чисто художественной идеей, которую по отношению к творчеству А.Шнитке С.Волков определил так: *«судьба культурного наследия в наши дни»*.

Сам композитор, выходя на разработку данной проблематики, использовал *«идею путешествия по времени, идею стилистических гибридов»*. Реализация этой идеи обычно состоит в том, что классические цитаты или квази-цитаты в ходе их развертывания подвергаются всё более резкой деформации, исходное тематическое ядро оплетается всё более плотными наслоениями диссонирующих и политональных пластов (нередко в характерной для Шнитке технике разрастающегося гетерофонного супермногоголосия или сверхнасыщенной имитационной микрополифонии). В результате происходит своего рода «загрязнение» классики, в том числе путем насыщения материала-прообраза чисто шумовой фоникой и нарочитой звуковой фальшью.

Хрестоматийный образец подобной «коррозии» находим в оркестровых вариациях под названием *«(He) сон в летнюю ночь»* (1985). Соб-

ственно к исходному немецкому заголовку «(K)ein Sommernachtstraum» автор иногда добавлял уточняющее «*He no Шекспиру*». То и другое может прочитываться как указание: происходящее здесь не столько иллюзия, навеянная полусказочным сюжетом далёкого прошлого, сколько и прежде всего реальность, творящаяся в наши дни.

Иллюзия прошлого – идиллический образ той самой моцартовско-шубертовской Вены, которая навсегда закрепилась в музыкальном сознании Шнитке-подростка в характере детской грёзы со всем её хрупким очарованием. Олицетворяют её прекрасно стилизованные, подчёркнуто нежные, изящные звучания второй половины XVIII века (ближе всего к Моцарту).

Это «тема», а в «вариациях» следуют непрерывные перебросы от «милой, тихой» старины ко всевозможным метаморфозам, наслоениям и деформациям, чаще всего содержащим в себе негативную потенцию. Эти искажения предстают в градациях от весёлого пересмешичества до злостного извращения, отмечающего гримасы XX века и личину современного варварства.

Такова реальность настоящего, в которой идеалы далёкого прошлого оказываются осквернёнными и загубленными. Следовательно, композитор приходит к печальному выводу: движение во времени неизбежно влечёт за собой необратимые изменения в худшую сторону и, в сущности, законом этого движения является неуклонная регрессия.

Другая из болевых проблем, поднятых в музыке Шнитке, созвучна предыдущей – дискредитация красоты и поэзии в контексте бытийных процессов XX века. Со всей явственностью эта проблема раскрыта в знаменитом *Concerto grosso № 1* (1977), особенно в его предпоследней части (Рондо), и не случайно эта часть становится кульминационной и центральной для концепции данного произведения.

Проблемность начинается с того, что уже в самом рефрене основная тема, близкая к Вивальди (излюбленное неobarock!), звучит с несколько сомнительным шлейфом, идущим от скрипичных фантазий Сарасате, то есть образ изначально «заражен» некой бациллой. Главное же состоит в том, что этот барочный стилевой пласт сразу же предстаёт в осязаемом искажении.

Он наполнен нервозностью и страданием, подан в метаморфозе мучительного перевозбуждения, доводимого до грани судорожно-лихорадочного движения (перебивающие друг друга канонически изложенные фразы двух солирующих скрипок). Авторская ремарка *Agitato* только приблизительно отмечает почти конвульсивную смятенность состояния. Возникает образ трепещущей, издёрганной красоты, которая, по-

добно метафорической травинке, силится пробиться сквозь асфальт и мусор современности.

«Асфальт» – это всё разъедающая коррозия нравственности, тотальное загрязнение во всех смыслах, от экологического до этического. В эпизодах рондальной композиции исходный импульс насильственно втягивается в вихревой водоворот обездуховленной материи, поглощается сонорно-диссонантными напластованиями сумбурно-шумового характера, которые вырастают в устрашающие наплывы жути. «Мусор» («захламление» мусором современности вызывает в памяти аналогичные кадры фильма А.Тарковского «Сталкер») – это ужасающее опошление и просто осквернение образа человеческого.

Происходящий процесс полного отчуждения, разрушения и поругания красоты завершается в сценке пресловутого «танго», где вивальдиевский контур трансформируется в соответствии со стандартами обывательской пошлости – «вкусно» сделанная «шикарная», вульгарно-чувственная краснота ресторанной музыки (здесь возникают ассоциации с другим фильмом – «Всё на продажу» А.Вайды).

Симптоматично, что эту квинтэссенцию вульгаризма композитор в несколько ином инструментальном оформлении перенесет позже из *Concerto grosso № 1* в оперу «Жизнь с идиотом» (как помним, ещё одну версию «порочной» трактовки танго он предложил в кантате «История доктора Иоганна Фауста» и одноимённой опере).

Вот для чего в данном случае понадобился «авангард» с подключением того, что с некоторых пор получило название *китч* (*кич*): создавать вопиющие контрасты и благодаря абсурдистски парадоксальному совмещению несовместимого адекватно и жёстко раскрывать язвы века.

* * *

Третья из основополагающих проблем, поднятых в творчестве Шнитке и опять-таки связанных с использованием полистилистики, состояла в констатации нескончаемой и непреодолимой дисгармонии человеческого существования второй половины XX века. Память о прошлом позволяла со всей очевидностью фиксировать неблагополучие жизни в настоящем и крушение гуманистических устоев, к которому так или иначе подталкивал современный порядок вещей.

Гармония человеческого существования, гибнущая под прессом урбанизации и катаклизмов, сотрясавших жизнь недавно прошедшего столетия – эту тему композитор часто разрабатывал в формах историко-философского исследования, путём сопоставления классического и современного звукового материала в ситуации их заведомой несовместимости.

Предельно компактное, концентрированное воплощение подобной концепции находим во II части Третьей симфонии (1981), где такое сопоставление реализовано глубоко по смыслу, впечатляюще по форме и блистательно в техническом отношении. В её многослойном аллюзийном материале слышатся явственные отзвуки Бетховена, Мендельсона и особенно Вагнера.

Но безусловно доминирующим является моцартовское начало как сублимированное выражение разумного, кристально чистого и прекрасного. Композитор добивается этой сублимации благодаря инициативной работе с фразой, извлечённой из темы главной партии I части моцартовского Концерта № 12 для фортепиано с оркестром (*A-dur*), и следует подчеркнуть, что изменения, вносимые Альфредом Шнитке, заметно усиливают исходную выразительность.

Былая гармония мира передаётся здесь именно через моцартовское начало с выявлением таких его качеств, как лёгкость, светоносная ясность, очаровательное изящество, благодаря чему великолепно воссоздаётся дух незамутнённой ясности и неизъяснимой прелести. Дополняющий образ – репрезентация строгого нравственного императива (звучит как веление долга), и для его реализации композитор избирает стилизацию хора медных духовых инструментов, ориентированную на вагнеровскую героину.

Так воссоздаётся лик прежних времён, когда определяющими были идеалы красоты и возвышенности. Но уже в ходе экспонирования этого тематизма возникает своего рода коррозия (появляется как бы разъедающая изнутри «ржавчина», порождаемая деформацией музыкального материала, которая осуществляется посредством диссонантных наложений).

Затем следует почти шоковый удар оркестровой массы, её мощный энергетический взрыв, чем воссоздаётся клокочущий вулкан «бешеной» жизнедеятельности XX столетия. Лик современного мира связывается со всё сметающим на своём пути потоком взрывчато-пульсирующей энергии, с оглушительным грохотом зловеще агрессивной маршевости, напоминающей о милитаристских шествиях («рычащие» эффекты духовых) – так рисуется некая клоака, в которой нет места естеству и покою.

Всё это осуществляется путём коренной метаморфозы исходного, классического тематизма, и его совершенно убийственная трансформация происходит на кульминации, когда звучание моцартовской темы превращается в оглушительный, нестерпимо грохочущий, чудовищный в своей разнузданности марш-шабаш, в своего рода оргию бесчинств, напоминая о фашистских сборищах.

Суть подобных трансформаций, доводимых до грани кошмара, читается совершенно однозначно: вот каким когда-то был человек и вот во что

он превратился теперь. Или иными словами: бывшая гармония человеческой цивилизации, сметаемая натиском дьяволиады XX века.

Следовательно, на основе полистилистики в музыкальном искусстве организуется диалог эпох, высвечивающий столь характерный для современного сознания угол зрения: прекрасное прошлое и отталкивающее настоящее. И если уж до конца актуализировать смысл описанных метаморфоз, то их конечная цель состоит в том, чтобы вскрыть механизм с помощью которого осуществляется разрушение разумного, гуманного человеческого мира в условиях нынешнего существования.

Дисгармония – это, пожалуй, главный диагноз, который поставил композитор своему времени. Поставил именно как диагност, а не просто как художник, отразивший в созданных им творениях своё собственное мироощущение, поскольку, как личность, Альфред Шнитке был достаточно гармоничен и отличался на редкость ясным интеллектом. И если доверять его «диагностике», то как раз в вопиющей дисгармоничности следует искать корень бедствий современного мира и человека. Причём получается так, что дисгармоничность выступает как следствием, так и причиной этих бедствий.

Негативное обличье своего времени Шнитке фиксировал настойчиво, многократно, и своего рода апофеозом его «штудий» в этом направлении следует считать Первую симфонию, которая стала пиком авангардных исканий композитора. В авторском предисловии к ней читаем:

«Сочиняя симфонию, я параллельно четыре года работал над музыкой к последнему фильму Михаила Ромма “Я верю (Мир сегодня)” – этот двухсерийный фильм вышел на экраны под названием “Мир сегодня (И все-таки я верю)”». Вместе со съемочной группой я просмотрел тысячи метров документального материала. Постепенно они складывались во внешне хаотичную, но внутренне строго организованную хронику XX века – прометеевская дерзость научных и технических завоеваний, грандиозные военные и социальные потрясения, борьба сатанинского зла и непреклонного, самоотверженного духа».

В отличие от описанного здесь замысла фильма, в симфонии господствует хаос (он заявлен, начиная со вступительного раздела *Senza tempo* с его алеаторическим «беспределом») и «сатанинское зло», поскольку противовесы этому слишком слабы и эпизодичны, а возникающие островки забытой человечности тут же смываются мутным потоком «лжи и коварства».

Нарочитая бесформенность структуры и произвольный монтаж всевозможных моделей и противопоставлений (как по горизонтали, так и по вертикали) приводят к тому, что перед слушателем разворачивается не только и не просто картина хаоса современной жизни, но и то, что можно

определить названием известной американской киноленты «Этот безумный, безумный, безумный, безумный мир».

Безумие мира выражает себя либо через фантасмагорию деструкции и алогизма, либо через скверну глумления и вульгаризации. В невероятно пёстром, вопиюще разнородном калейдоскопе смешиваются всевозможные, несовместимые между собой временные и стилистические пласты – от барокко и высокой классики до фанфаронской бравуры советского марша и зарубежного шлягера второй половины XX века.

Мелодии и ритмы прозаизированного бытового обихода (опереточный канкан, музыка цирка и кафешантана, танцы типа фокстрота или «Летки-Енки», джазовая импровизация и т.п.) трактуются в нарочито утрированном виде, с привнесением грубых натуралистических эффектов, что откровенно намекает на «ширпотреб» масскультуры и в частности осязаемо передаёт атмосферу бульварного эпатажа и ресторанного угара.

Бесчисленное множество разноликих реминисценций музыки XVIII–XIX столетий (от Бранденбургских концертов Баха и «Прощальной симфонии» Гайдна до «Голубого Дуная» Штрауса и «Смерти Озе» Грига) подаётся чаще всего в открытой деформации, с сильным «загрязнением» и «засорением» (иностилевые наслоения и насыщение материала нарочитой фальшью) или в пародийно-огротескованном виде (искажение или даже извращение исходного образа).

Можно говорить о заведомо некорректном обращении с цитируемым материалом (с наибольшей очевидностью в препарации тематизма финала Пятой симфонии Бетховена, похоронного марша шопеновской Сонаты *b-moll* и I части Первого фортепианного концерта Чайковского), однако следует понять и стремление автора самыми резкими штрихами очертить нигилистическую, аморальную подоплеку XX века, его склонность к антикультуре. То, что он дипломатично обозначил как «различные критические состояния современного мира (войны, социальные потрясения, болезни, издержки цивилизации, психологические “сломы”）」, на самом деле вылилось в изображение всеобщего распада и всемирного «сумасшедшего дома»...



Два этюда о мастерах Северной Пальмиры (Борис Тищенко, Валерий Гаврилин)

Музыка Бориса Ивановича Тищенко (1939–2010) широко звучит в наши дни, лишний раз подтверждая, что для неординарных творцов культуры возможна «жизнь после жизни». Его наследие постоянно находится и в поле зрения исследователей. Думается, что одна из забот музыкальной науки состоит в том, чтобы по мере необходимости напоминать живущим и о тех страницах творчества выдающегося композитора, которые не у всех на слуху.

Как кажется, такого напоминания достоин его балет «Двенадцать». Рассматривая его, представляется полезным привлечь тот художественный материал, который имел определённое касательство к данной партитуре.

Сразу же оговорим тот факт, что поэма Александра Блока при всей своей эпохально-общероссийской значимости территориально является сугубо петербургско-петроградской. И, наверное, потому основополагающую лепту в её музыкальное освоение внесли ленинградские композиторы. Это начиналось с середины 1920-х годов, когда появились первые масштабные композиции с попыткой охвата всей сюжетной канвы (среди них выделилась оратория Юлии Вейсберг).

Однако подлинное открытие «Двенадцати» для музыкального искусства произошло в середине XX столетия. Пальму первенства здесь история вручила Вадиму Салманову. В его оратории-поэме (1957) эпически-монументальное воссоздание конфликтного столкновения противостоящих миров неразрывно соединяется с запечатлением первородной стихии, одновременно разрушительной и обновляющей, которую сопровождал неслышимый «шум от крушения старого мира» (А. Блок).

Вслед за поэтом композитор стремился раскрыть происходящее через ассоциации с созвучными ей явлениями природы. В близких по смыслу и по использованным звукоизобразительным средствам I и IV частях воплощено символическое бушевание снежного урагана (не случайны авторские обозначения данных музыкальных картин – «Ветер», «Вьюга»). Их взаимосвязанный тематизм рождается из мощного регистрового разброса двенадцатитоновой хроматической последовательности, сопровождаемой многозвучными тиратами, напряжённейшей вибрацией трелей,

выпуклыми группетто с завершающими императивами возгласов малых нонаккордов.

В полыхании этой метафорической бури зарождается образ масс. Во II части («Двенадцать»), благодаря опоре на революционную песенность начала XX века, осязаемо запечатлен облик новых людей, вступающих в мир размахисто, с несравненным энтузиазмом.

Ядро выразительности сосредоточено в экспонируемой здесь сквозной «теме Двенадцати»: открытые, звонкие фанфарные обороты (не случайно так часто их интонирует труба *solo*), упруго пружинящие «скачущие» ритмы, восходящие к кавалерийским походным маршам, суровая свежесть дорийского лада и чеканная простота гармонической схемы – всё призвано передать характер особой окрылённости, горячего возбуждения, удали, молодечества, задора.

Наступательно-боевой дух героев оратории часто освещается настроением жизненной радости, то и дело вспыхивающей среди катаклизмов тревожного времени.

С ведущей сферой бодрого и волевого жизнеутверждения (оно почти всегда связано с характером стремительного полетного движения) сопоставлены образы старого мира с их анемией и застылостью.

Салманов редко прибегает к приемам пародирования. «Усталая» элегическая лирика (словно сама себя отпевающая в оцепенении призрачной красоты) и тоскливая прощальность с всплесками панихидного надрыва – вот основные тона в обрисовке уходящей России, наиболее широко представленные в III части («Старый мир»).

Полная несовместимость двух образных планов резко подчёркнута обращением к ресурсам жестокого романса (с определённой гипертрофией чувствительных задержаний) и особыми оркестровыми эффектами (*glissandi* на флажолетах, *solo* скрипки), которые вносят ощущение эфемерности и бестелесности.

Окончательное крушение «обломков» былого происходит в финале («Вдаль»), где в ходе драматического противоборства они вытесняются ведущей образной сферой (постепенная активизация «лейттемы Двенадцати»). Провозглашением свершившегося звучат гимнические попевки «Марсельезы», вплетающиеся в сурово-праздничную поступь масс. Таким образом, VI часть становится итогом концепции, так как именно здесь стягиваются в единый узел основные линии и в их прямом столкновении происходит разрешение конфликта.

Как видим, оратория Салманова практически целиком сосредоточена на выявлении массового, всеобщего. Столь ярко проставленный акцент как бы компенсируется в вокальном цикле Юрия Буцко «Шесть сцен на стихи Блока из поэмы “Двенадцать”» (1958), где внимание переключается

на индивидуально-личностную проблематику. Смысловая трансформация повлекла за собой и соответствующий выбор исполнительских средств: бас и фортепиано вместо большого хора и симфонического оркестра у Салманова.

Обращение к камерному жанру позволило автору максимально подчеркнуть бунтарские мотивы «Двенадцати». Его мало заботит изображение уходящей России; важна только та социально-психологическая атмосфера, в которой рождается стихийное брожение молодецкой вольницы: опустошённый, «расстроенный» мир (в части «Не слышно шуму городского...») или сумрак насторожённых ожиданий и томительной тревожности («Разыгралась чтой-то вьюга...»). Впечатляюще передана «разорванность» бытия: разбросанное, словно беспорядочное, перемещение пустотно-квинтовых созвучий, повисающих тягучими педалями, а также нарочито «разболтанная» речитация голоса, который звучит как бы невпопад.

Проявления бунтарства весьма противоречивы. Рядом с буйной удалью безоглядного порыва («Как пошли наши ребята...») и ухарски-бесшабашным разгулом («Снег крутит, лихач кричит...») поднимается угрюмая, глумливая «чёрная злоба», которая выплескивается подчас страшно и разъярённо («Ох ты, горе-горькое...»).

В первом случае размашистый распев опирается на ритмоинтонации бравых строевых маршей, которые помещены в контекст пентатоники (она выдержана на всём протяжении и придаёт звучанию особую свежесть и простоту).

Во втором случае мелодика явно апеллирует к «экстремальным» вариантам молодецкой плясовой песенности (с наибольшей отчётливостью заметно в вокальном рисунке, выстроенном на грубовато-зычных, угловато-прямолинейных попевках).

В третьем случае выражение буйства разгулявшейся мятежной силы оказывается уже за порогом приемлемого, выливаясь в открыто-анархистствующие формы не знающего удержу бушевания (не случайно на кульминации в партию фортепиано вводится удар локтями, что было большой редкостью в практике тех лет).

И только в завершающей части («И идут без имени святого...») извержение раскрепощенной народной энергии переплавляется в лапидарно-рубленые обороты ораторской речи, в чеканный маршевый шаг, быстрый и безостановочный, устремленный в бескрайнюю даль. Этим ставится точка в эволюции от изжившего себя старого уклада через разброд и слепое бунтарство к твердому и организованному *«державному шагу»*.

В одной из бесед со мной Б.И.Тищенко подтвердил, что хорошо знал не только «Двенадцать» Салманова, но и вокальный цикл Буцко, считал оба произведения весьма достойными по музыке. Задумав балет на тот же сюжет, он испытывал повышенный интерес ко всему, что было связано с интерпретациями блоковской поэмы.

И поэтому, прослышав о только что написанной оратории Иосифа Неймарка «Двенадцать» (1962), предпринял все усилия, чтобы ознакомиться с новой партитурой. Испытанное молодым композитором разочарование от опуса старшего современника (Неймарку было тогда около шестидесяти) оказалось импульсом для внутреннего творческого «взрыва»: ему словно бы в пику услышанному захотелось сделать нечто в совершенно ином роде.

Что же могло вызвать столь сильное отторжение в очень добротном, профессионально крепком сочинении Неймарка? Вероятнее всего то, что этот композитор самым широким образом опирался на классическую стилистику (особенно заметны связи с Листом), тогда как для других новаторский язык блоковской поэзии служил стимулом к поиску сугубо современных форм музыкального выражения.

Кроме того, в отличие от иных прежних и будущих интерпретаторов с их довольно свободным отношением к поэтическому оригиналу, он совершенно ортодоксален, использует весь текст, не позволяя себе никаких перестановок (12 частей оратории точно соответствуют 12 главам поэмы).

Характерно и то, что чрезвычайно редко вводится форсированная динамика, преобладают тихие звучности, в завершениях большинства частей уровень «микшируется» до полного истаивания, в то время как в иных произведениях на текст «Двенадцати» предельная сила звука включается многократно.

Сказанного достаточно, чтобы представить не только приверженность к традиционному типу мышления, но и трудно согласующиеся с динамикой блоковской поэмы внутренне спокойный ритм протекания действия, общую уравновешенность образного строя.

Как всё это было далеко от устремлений Бориса Тищенко тех лет! Будучи одним из «шестидесятников», он открывал для себя энергетику авангардных средств выразительности и параллельно новациям западных «технологий» активно участвовал в формировании «новой фольклорной волны» сугубо отечественного «производства».

Как мы знаем, тогда рядом с такими знаменательными опытами, как «Курские песни» и «Деревянная Русь» Г. Свиридова, «Не только любовь» и «Озорные частушки» Р. Щедрина, «Песни вольницы»

С. Слонимского и «Русская тетрадь» В. Гаврилина, появились его «Суздаль» и «Палех».

Именно в этом контексте Тищенко избирает для своего балета «Двенадцать» (1963) совершенно неординарный, даже неожиданный ракурс. И в противовес законченно академическим установкам названной выше оратории Неймарка он обращается к фольклорным истокам в их скоморошьем преломлении.

Давала ли поэма Блока повод для подобной трактовки? Несомненно. Многие в ней написано сочным, терпким и острым языком уличного быта современной поэту эпохи. Немало здесь шутливости, иронии, сарказма, выдержанных в чисто народной манере, идущей от традиций балаганного театра. Эта сторона в той или иной степени претворена в музыке большинства произведений, опирающихся на блоковский текст. Но только у Тищенко жанрово-бытовое, театрально-характеристическое стало главенствующим.

Запечатлелось оно в широкой амплитуде: от простодушно-беззлобного юмора и питtoresкно-забавного комикования до бурлескно-грубоватой пародийности, а изредка и до прямого гротеска. При этом, согласуясь с доминирующим складом музыки первой половины 1960-х годов, с начальной сцены (после Пролога) определяется преобладающая склонность прежде всего к шутливо-добродушным настроениям, причем именно в них и улавливаются с наибольшей отчетливостью связи с аналогичной линией раннего творчества Стравинского.

Разнообразна соответствующая шкала жанрово-ритмоинтонационного фонда – от архаизированных погудок до современной частушки, от языческого «топота» до урбанизированного марша, от истовой псалмодии до «хулиганского» высвистывания (специфика последней из упомянутых «антитез» представлена во фрагменте «Ужъ я семячки полушу, полушу...» из VII части). Всё вместе взятое порождает особый колорит скоморошьего действа.

Итак, казалось бы, перед нами балет-буфф в его сугубо национальном варианте, то есть в стиле русского ярмарочного представления, полубочному пестрого и цветистого. Но в отличие, скажем, от самодовлеющей водевильности оперетты Т. Хренникова «Белая ночь», также адресованной октябрьским событиям, здесь во многих комедийных сценах в ходе развития происходит «осерьёзнение» и даже драматизация.

К примеру, несмотря на внешне буффонную подсветку, очень бережно и трогательно распеты эпизоды лирики, причетов, поминовений. Широко представлена медитативность народного склада, воплощённая на жанровой основе негромких рожечных наигрышей и унывных протяжных напевов с попутной имитацией оборотов витиеватого рассуждения или

жалобного вопрошания (открывается эта линия сценой «Старушка убивается-плачет...» из II части).

Прорывы драматической стихии впервые возникают в III части (ц. 61–63), однако по-настоящему грозно и воинственно она заявляет о себе во второй половине балета, где в особых, «скифских» формах шествий, выплясываний, заклинаний раскрывается дух могучей вольницы.

Высшая и поистине устрашающая кульминация в его выявлении приходится на завершение XI части (ц. 220), когда весь оркестр объединяется в монолитном хлещуще-рубящем ритме размеренных четвертей (автор требует здесь сверхфорсированного звучания, предписывая *Secco, fortissimo maxima*).

Наконец, очень существенно для целого и то, что вся композиция опоясывается пятикратным проведением «темы вселенской вьюги», за картинно-изобразительными очертаниями которой встает суровый и величественный лик всевластной Истории.

Так сквозь скоморошину постоянно пробивается нечто важное и значительное. Смысл его состоит в том, чтобы за балаганным «текстом» дать почувствовать «подтекст» отнюдь не шуточной народной силы, способной на большее, нежели погудки и прибаутки. В результате возникает тот сложный, во многом парадоксальный синтез, который по тону и окраске своей, быть может, более всего приближается к строю и характеру блоковской поэмы.

Ценность данной партитуры и в том, что ее создание явилось чисто художественным подтверждением театральной природы «Двенадцати». Заложённая в образной системе поэтического оригинала, она была подчеркнута возможностями сценического действия-представления, буквально осязаемой ритмоинтонационной «мимикой» и «жестикуляцией» в воспроизведении пёстрой галереи персонажей, усилена введением кинематографических приёмов монтажа сценок-кадров, щедро расцвечена изобретательной оркестровкой.

По части последнего из наблюдений имеет смысл привести сведения, касающиеся оркестровой партитуры. Используя огромный состав оркестра, композитор часто выделяет в нём многообразные и прихотливые комбинации деревянных (2 *Piccoli*, 2 *Flauti*, 3 *Oboe* и *Corno inglese*, *Clarnet in Es*, 2 *Clarnet in B* и *Clarnet-basso*, 3 *Fag.* и *C-fag.*), колоритно употребляет ударные (*Timpani*, *Tamburino*, *Tamburo*, *Tamburo di legno*, *Piatti*, *Cassa*, *Tam-tam*), присоединяя к ним экзотически трактованные инструменты (*Raganella*, *Campane sospeso*, *Campane*, *Campanelli naturali*, *Silofone*, *Celesta*, 4 *Harmoni*, 2 *Arpe*, *Piano*), и в опоре на большой массив медных (6 *Cor-ni*, 4 *Trombe*, 4 *Tromboni*, 2 *Tube*), усиленных трехслойной вибрацией органа, добивается исключительно мощных *tutti*. Эти «тотальные» звучности

именно со времени создания балета «Двенадцать» становятся важной приметой стиля Тищенко.

В свою очередь, яркая театральность музыки вместе с неповторимо национальным своеобразием колорита дают благодарный материал для хореографических воплощений, в чём лишний раз убедила постановка балета на сцене венецианского театра «Ла Фениче» (1978).

* * *

У балета Бориса Тищенко «Двенадцать» был своего рода *postfactum* – две партитуры ленинградских композиторов, появившиеся в 1968 году.

Ораторию Люциана Пригожина «Вьюга» с рассмотренным балетом сближает опора на современно трактованную традицию музыкального скоморошества с соответствующим акцентом на национальной специфике, в орбиту которой вовлекаются даже очень далёкие от неё образы (см. «гудошное» истолкование революционного марша в финале).

Кроме того, в складе этого ораториального повествования по мере возможности имитируется манера народного представления (солисты ведут рассказ «в лицах», а хор «сопереживает», подхватывая узловые реплики и усиливая ключевые моменты).

И как в балете, здесь отчётливо заявляет о себе ток драматизации. Через лубок у Пригожина непрерывно сквозит нечто тревожащее и «разъедающее душу». «Коррозия» горького скепсиса подтачивает юмористические сцены. «Колючая» атмосфера обрисована особым подбором тембров в инструментальном ансамбле (кларнет, рояль, ударные).

Драматический строй оратории усиливается и благодаря тому, что в фольклорную ткань разыгрывающегося «спектакля» постоянно внедряются элементы, идущие от практики революционного агиттеатра типа «Синей блузы» (отсюда обилие «рубленной» музыкальной декламации и жестко скандирующей речи). И как следствие всего этого – скоморошья вольница предстаёт в метаморфозе сумрачной рефлексии, внутренней противоречивости, мучительных напряжений.

В известной мере от опыта Бориса Тищенко отталкивался и Вадим Биберган, что касалось главным образом поиска подчёркнуто неординарного художественного решения. Но в этом поиске он избирает во многом прямо противоположный путь.

В его кантате «Памяти первых защитников Октября» конфликтно-драматический тонус доведён до максимальной остроты. Весь строй музыкальных образов сосредоточен здесь на идее самопожертвования, и смысл концепции как бы целиком сфокусирован на четверостишии «И идут без имени святого // Все двенадцать вдаль. // Ко всему готовы, // Ничего не жаль...».

Эта идея своеобразно и убедительно раскрывается посредством предельной концентрации на выражении исключительно суровых, истовых состояний, лишённых даже намека на какие бы то ни было проявления бытового, случайного, суетного.

Как это удалось Бибергану? Отметим следующее:

– прежде всего, он резко ограничил себя в текстовом отношении, остановившись только на тех немногих строках поэмы, которые соответствовали замыслу;

– отказался от всего хоть сколько-нибудь личного, индивидуализированного, выявляя сугубо общее, массовое (народ выступает здесь как нераздельное целое, в монолитном единстве);

– обратился к традиции распевов, восходящих к знаменным и раскольничьим песнопениям и в соответствии с их складом придал музыке необычайно строгий, поистине аскетический колорит (в немалой степени за счёт преимущественной опоры на звучание мужского хора).

И очень важно то, что композитор сумел воссоздать драматизм эпохи в чисто этической плоскости, минуя любые внешние проявления (в кантате нет противопоставлений, столкновений и вообще событий как таковых). Это драматизм, исходящий изнутри, порождаемый самим человеческим духом, его колоссальным напряжением, экстатичностью и фанатизмом.

Резюмируя, можно утверждать, что названные выше произведения в сумме своей образуют чрезвычайно примечательный цикл «вариаций» на тему «Двенадцати». Они служат впечатляющим свидетельством образной многомерности одного из высшего шедевров Александра Блока (вспомним, что это единственное произведение, завершив которое поэт сказал: *«Сегодня я гений»*).

И в некотором роде позволительно считать, что траектория данного композиторского цикла вела к балету Бориса Тищенко, а затем от него.

* * *

Эпоха второй половины XX века, которой всецело принадлежало творчество Валерия Александровича Гаврилина (1939–1999), в искусстве России в качестве одной из жгучих проблем настоятельно поднимала вопросы национальной сущности. В связи с этим в отечественной музыке тех десятилетий значимые позиции заняло движение, вошедшее в историю под названием «новая фольклорная волна».

Гаврилин являлся виднейшим представителем данного движения, и созданное им давало яркие ориентиры по-новому интерпретированного модуса национальной идентификации. Разумеется, его наследие отнюдь не сводится только к взаимоотношениям с фольклором, но именно на этих

взаимодействиях сложилась сердцевина творческого «я» композитора. И опять-таки разумеется, что подобное утверждение допустимо лишь с учётом предельной свободы этих взаимоотношений со стороны творящего субъекта, а в ряде случаев – максимальной опосредованности его связей с народной культурой, что обеспечивало совершенно явственное звучание неповторимо-самобытного авторского голоса.

Для Валерия Гаврилина это выступало в сопряжении с генеральной нацеленностью его творческих устремлений, «мейнстрим» которых – всемерная демократизация художественного языка, желание видеть в качестве адресата своего искусства самую широкую аудиторию.

Преследуя подобную цель, из общекомпозиторских возможностей он в полной мере использовал такие ресурсы, как щедрость мелодизма (причём мелодизма подчёркнуто «коммуникабельного») и чрезвычайная выпуклость, острота, броскость рельефа музыкальной ткани в целом.

В условиях характерного для многих композиторов второй половины XX столетия резко выраженного усложнения музыкального языка, Гаврилин настойчиво искал пути преодоления разрыва искусства с рядовыми слушательскими кругами. И шёл к этому композитор очень конкретно – через тех, кого он сделал основными персонажами своих произведений.

Для него таковыми стали прежде всего те, с обликом которых обычно связывается представление о народе. В том числе это *«люди современной русской деревни, близкие тем, кто действует в рассказах и повестях Шукшина, Тендрякова, Абрамова или гаврилиных земляков, вологжан Астафьева и Белова»* (А. Сохор).

Действительно, у этого уроженца исконно русского города Вологды многое было сродни писателям-деревенщикам того времени, в том числе свойственное им завуалированное или открытое неприятие урбанизма. И отнюдь не случайно к двум ведущим из них отсылают нас важнейшие сочинения Гаврилина в центральном для него «формате» действия: «Перезвоны» – *«По прочтении В.Шукшина»*, а также «Пастух и пастушка» – *«По прочтении В.Астафьева»* (осталось в эскизах).

Воплощая коренное, «аграрное» в русской жизни, композитор активнейшим образом апеллировал к традиционной песенной культуре. Кстати, его глубокий интерес к народному творчеству подтверждается и тем редким фактом, что Ленинградскую консерваторию он закончил не только по классу композиции О.А.Евлахова, но и как фольклорист у Ф.А.Рубцова.

И сразу же следует подчеркнуть, что в отношении народно-песенного искусства он был весьма избирателен, ассимилируя в своём творчестве преимущественно его актуально живущий слой.

Причём уже тогда было справедливо подмечено, что Гаврилин «открыл в фольклоре особую прелесть мелодий и текстов поздних крестьянских романсов, частушечно-страдальных напевов – тот фольклорно-стилистический пласт, записывать и изучать который долгое время считалось зазорным», и это ставилось в прямую связь с тем, что «композитора привлекает прямодушие, даже некоторая наивность, простосердечие в сочетании с сентиментальностью, импульсивной открытостью в проявлении чувств» (О.Белова).

Приведённое суждение более всего может быть соотнесено с музыкальным обиходом среды, которой Гаврилин уделил особое внимание – той среды, что «вырастает» из сёл и «врастает» в города, обитая преимущественно в предместьях и пригородах. На Руси это обычно именовали словом *слобода*, и свойственный ей определяющий звуковой «тон» Г.Свиридов обозначил названием одного из своих вокальных циклов – «Слободская лирика».

Интонационный костяк музыки Гаврилина как раз и складывался в основном в опоре на те жанры, которые бытуют на некоем перепутье между деревенской и городской культурой.

Помимо «просторечного» бытия слободской стихии, композитор в той или иной степени открывал для академического искусства существование ещё одной среды – обывательско-мещанской. Музыка Гаврилина как бы утверждает: коль это присутствует в самой реальности, то оно естественно может быть и предметом художественного наблюдения.

И, наблюдая жизнь слободского и мещанского «сословий», причём отнюдь не игнорируя свойственных им сомнительных «замашек», композитор заведомо пристрастен к своим героям в том смысле, что склонен не столько изобличать (хотя объективности ради порой делает и это), сколько поэтизировать приметы облика и особенностей существования этого слоя народонаселения России.

Такое происходит, к примеру, в случаях, когда Гаврилин прибегает к потенциалу укоренившегося в этой среде так называемого жестокого романса с его сублимированной «душевностью».

Превосходным образцом происходящего при этом вознесения над банально-тривиальным является вокальный цикл «Вечерок (Листки семейного альбома)» (1975). Его персонажи – люди из полумещанской среды, но из их обывательского мирка извлечена обаятельнейшая поэтика простодушно-открытого, доверчивого и доверительного лиризма.

В ауре цветущего здесь сентиментального гуманизма совершенно органичной оказывается жажда милого, доброго, приятного (показательно название одной из частей: «А нежность по сердцу»). Этой жажде душевности отвечает опора на стилистику *retro* (в духе XIX века) с инъек-

циями советской лирической песни типа «Не забывай» И. Дунаевского и частичными реминисценциями высокой романсной манеры классического прошлого.

Ублажая и умиротворяя человеческую душу, пестуя её тихий праздник, музыка этого цикла вместе с тем несёт в себе констатации скоротечности взаимного чувства, сообщающие ей налёт огорчительности, что вносит в общий звуковой строй черты глубины и одухотворённости.

Однако в целом стремление к раскрытию простых человеческих радостей, ласковость и теплота тона, особая «округлость» очертаний, камерность и «уютность» звучания (дуэт женских голосов с фортепиано, трактованный в характере домашнего музицирования) позволяют проводить прямые параллели с бидермайером первой половины XIX века, чем композитор по-своему ответил на заявивший о себе к середине 1970-х годов неоромантизм.

Если же говорить о жанрово-бытовых истоках творчества Гаврилина в целом, то многосоставность их спектра во всей полноте демонстрируют балеты 1980-х годов, поставленные на его музыку («Анюта», «Дом у дороги», «Подпоручик Ромашов», «Женитьба Бальзаминова»).

* * *

Общепризнанной вершиной среди вокальных циклов Гаврилина явилась «Русская тетрадь» (1965), появление которой стало одним из самых больших событий «новой фольклорной волны» и сразу же было по достоинству оценено самыми авторитетными музыкантами: *«Это исключительно талантливое и интересное произведение»* (Д. Шостакович), *«“Русская тетрадь” в высшей степени самобытна»* (Г. Свиридов).

Начиналась эта самобытность с того, что всё здесь выходило далеко за пределы привычной трактовки жанра вокального цикла. Преподнося совершенно новаторскую версию шумановской музыкальной повести «Любовь и жизнь женщины», Гаврилин делает своей героиней русскую девушку в её крестьянски-слободском обличье с соответствующим «просторечием» в тексте и в музыке.

Бунт против стесняющих условностей и норм общепринятого этикета по-своему отражается в композиционной свободе, в импровизационной нестеснённости высказывания, вызывая подчас неистовый гиперболизм выражения (вплоть до хмельного разгула).

Отсюда же и свобода в оперировании жанровой системой: многообразие эмоциональных состояний передаётся посредством использования широкого спектра фольклорных моделей (от страдальной и причитания до плясовой и частушки во всевозможных её преломлениях) с их не менее свободной гибридизацией. Так, в № 5 («Сею-вею») сама по себе частушка

предстаёт в весьма неожиданном «амплуа» – это частушка отчаяния, переходящая затем в плач и, наконец, в трепак.

Столь притягательный для «шестидесятников» мир неординарной личности предстал здесь в особом повороте. Это сказалось и в диапазоне состояний (от ничем незамутнённой светлой созерцательности до «смертного» крика отчаяния), и в «дичинке» дерзостей, и в «истошном» задоре, и в «оголённой» экспрессии, и в использовании натуралистических приёмов (см., к примеру, мотивы-выкрики на гиперболизированных скачках).

Но, пожалуй, самое большое открытие «Русской тетради» состояло в том, что народно-национальный характер оказался столь психологически усложнённым – через проникновение в тайники любящего сердца, через обрисовку двойственных состояний, через всевозможные подтексты (в частности напускное веселье, под покровом которого бьётся нерв боли, рвущейся из глубин души).

Переходя к последнему, центральному в творчестве Гаврилина жанру, стоит заметить, что самому композитору некоторое время казалось, будто главное его призвание – опера. Это чувство сопровождало его в основном на исходном этапе, когда были сочинены «Семейный альбом» (1969), а в эскизах – «Моряк и рябина» (1968), «Пещное действо» (1970), «Утешения» (1972). Интерес к данному жанру в конечном счёте трансформировался в тот особый симбиоз, который обозначен в названии третьего из перечисленных сочинений – *действо*.

Но ещё до этого именно с таким наименованием появились «Скоморохи» (первоначальное название – «Скоморошьи игрища» 1967), где предполагалось и участие танцовщиков. В соответствии с запрограммированной оппозиционной идеей (мечта об уничтожении зла на земле) здесь превалирует горькое шутовство и язвительный смех в адрес власть предержащих.

Естественно, используются либо чисто скоморошьи ответвления фольклора (особенно ощутимые в эпизодах балаганно-ярмарочного звучания), либо в согласии с «методой» скоморошества ведётся гротескное шаржирование распространённых жанров (сказ, плясовая, колыбельная, детские песенки-считалки), к которым в целях пародирования присоединяются «академические» вальс, галоп.

Будучи относительно ранним опусом, когда стиль композитора ещё не сформировался окончательно, «Скоморохи» несут в себе вполне «простительные» связи с Мусоргским, а в некоторых «погудках» ряда номеров заметно влияние тембровых опытов «Истории солдата» Стравинского.

Законченные контуры действия как глубинно национального жанра и во всех отношениях сложившуюся манеру Гаврилина находим в следующем после «Русской тетради» его высшем создании – «Перезвоны» (1982).

В этом «доподлинном» эпосе народной жизни (кстати, практически всё здесь требует «народной» манеры хорового пения) композитор по-прежнему очень свободен во взаимоотношениях с фольклорными прототипами, в том числе активно модернизируя исконные жанровые модели и синтезируя их признаки (так, в № 8 «Скажи, скажи, голубчик» он вводит сопряжение страдальной с протяжной, добавляя к ним колыбельную).

В остальном, в сравнении с «Русской тетрадью», стиль Гаврилина становится значительно объективнее и, не обходя трудных, напряжённых сторон народной жизни, композитор всемерно акцентирует её здоровое восприятие, многократно выводя повествование к реальным радостям бытия.

Действительно, в этом действе довольно много чисто игрового, шуточного и откровенно весёлого (один из ярких образцов – № 8 «Воскресенье»). Едва ли не ведущий пласт произведения связан с атмосферой деревенских и слободских посиделок (№ 4 так и называется – «Посиделки») с их балагурством и юмором прибауток.

Именно на этих посиделках рождается подлинное откровение «бабьей души» – № 7 («Вечерняя музыка»), который становится «тихой» кульминацией цикла, передающей мгновение сердечной благодати, завораживающую негу мечтаний на закате дня.

Господствующие по объёму страницы лирики и досуга перемежаются опечаленными хорами-думами (упоминавшийся выше № 8, а также № 10 «Белы-белы снеги») и ещё чаще небольшими ритурнелями «дудочки» (солирующий гобой), в пастушьих наигрышах и распевах которой запечатлены и пасторальная гармония духа, и сопричастие природному бытию.

К слову, вероятнее всего, именно от этого гаврилинского опыта оттолкнулся Р.Щедрин, присовокупив к составу *a cappella* в хоровом концерте «Запечатленный ангел» свирель (обычно её партию исполняют на флейте) с аналогичной функцией сопричастия к природным ощущениям.

И, наконец, всё действо опоясано аркой крайних частей, более всего передающих лихую удаль русской натуры. Но если № 13 («Дорога») подаёт стихию молодечества в достаточно праздничном ключе, а сопровождающий её колокольный трезвон «оправдывает» общее название произведения, то № 1 («Весело на душе») оказывается динамической кульминацией цикла (то есть «вершиной-источником») и его драматическим зачином.

Здесь в сложном, противоречивом симбиозе сопряжено очень многое: волевой напор, бурное течение жизненного потока, тревожный пульс дороги испытаний, вольница и разбойство «забубённой» души русской, но также сумрачный стоицизм, за которым кроется внутренняя жертвенность и обречённость.



Романтизм без берегов (на материале творчества Елены Гохман)

Существует устоявшееся представление о том, что искусство XX века начинало свою эволюцию под знаком антиромантизма. И это представление негласно распространяется затем на всю последующую траекторию современного художественного творчества. Однако реальная практика вновь и вновь подтверждает справедливость мысли, зафиксированной в названии книги Ю.Кремлёва «Прошлое и будущее романтизма».

Действительно, то, что гнездится в нашем сознании как атрибут искусства XIX столетия, существовало и до, и после данного исторического отрезка, периодически выходя на переднюю линию художественного творчества различных эпох.

В добавление к тому, что выше говорилось на сей счёт по отношению к наследию Свиридова и Щедрина, присоединим системное осмысление отмеченного феномена на конкретике ряда произведений Елены Владимировны Гохман (1935–2010).

Как и у ряда других композиторов, многое в её творчестве 1960–1980-х годов было отмечено именно романтическими чертами. Самым существенным в данном отношении было преимущественное утверждение того, что связано с миром личности и что в том числе означало следующее: едва ли не всё просматривалось в призме подчёркнуто индивидуализированного, субъективного. Исходя из этого, композитор чутко прослеживала малейшие колебания состояний своих героев, детально исследовала сложные перипетии их взаимоотношений.

Одна из явно романтических черт состояла в остроте и неожиданности контрастов, заставляющих вспомнить, к примеру, контрасты в шумановском фортепианном цикле «Карнавал», но ещё более резкие и непредвиденные. Что только не противопоставлялось в музыке Е.Гохман тех лет! Полная душевная умиротворённость и дерзкое буйство проявлений; восторженность, наивность, простодушие и абсолютная разuverенность, пугающий мрак дьявольщины; высоты духовности и нарочитый примитив; ярость, ожесточение и бессилие, изнеможение и т.д., и т.п.

Одно из важнейших противоречий времени обозначилось по линии поистине кричащего контраста между стремлением к беспроblemному

существованию и неумолимым нарастанием драматизма: то есть, с одной стороны, образ жизни представлял как непрерывный досуг, буффонада, а с другой – как сплошная муча, трагедия. Приходится только поражаться тому, как всё это могло соединиться в творчестве одного композитора.

Допустим, на всём протяжении камерной оратории «Испанские мадригалы» идёт нескончаемое противоборство света и мрака. В качестве совершенно конкретного образца можно указать № 4 («Плач гитары») с его просто невероятными взрывчатыми перепадами состояний: статика неторопливо текущих раздумий, относительный покой (хотя и томительный, внутренне напряжённый) – нервная экзатичность, доходящая почти до иступлённости.

Далее. Концерт для оркестра «Импровизации» построен на поляризованных (можно сказать, взаимоисключающих) контрастах между частями и внутри частей (имеются в виду средние разделы в двух первых частях).

Диптих опер на чеховские сюжеты («Цветы запоздалые» и «Мошенники поневоле») – это поистине «и смех, и слёзы», вдобавок ко всему развивающие традиции русского музыкального театра в его противоположных ипостасях классических «лирических сцен» (опера-элегия) и современной гротесковой бурлески (опера-юмореска).

Кроме того, «Мошенники поневоле» решены как свободный монтаж резко сопоставленных между собой ситуаций, состояний и лиц-масок, а драматургический остов «Цветов запоздалых» основан на пропасти, отделяющей «лейтмотив любви» (символ поэзии, нежности, красоты, идиллических упований) от «лейтмотива денег» (олицетворение жёсткой прагматики, огрублённости и угловатости с отсветами злой беспощадности).

Как видим, использование обострённых контрастов имело тенденцию к их перерастанию в прямые антитезы, что резко драматизировало фабулу произведений Елены Гохман. Но тот же принцип мог применяться и с иной целью, вызывая эффект вольной игры контрастов с различным смысловым наполнением этой игры.

«Мелодия и Арабеска» для виолончели и фортепиано даёт пример всего-навсего единичного контраста, но контраста подчёркнутого буквально «по всем статьям», начиная с акцентированного стилизового противостояния: неоклассицизм, причём в ракурсе едва ли не нарочитого «ретро» – «модерн» и опять-таки в особом наклонении так называемой лёгкой музыки или концертно-танцевальной эстрады.

«Мелодия» пленяет пластикой кантилены, текущей плавно, нестеснённо, широко до бескрайности. Возвышенный строй чувств (вплоть до

прекраснодушия) находит себя в светлой элегичности, дарящей ощущение душевной отрады, настроение благоденствия духа.

«Арабеска» построена как сугубо инструментальный диалог, изобретательный до изощрённости, напоминающий весёлую имитацию дуэли – дуэли остроумия, взаимного розыгрыша, в которой уколы партнёра парируются с лёгкой насмешливостью, с обилием неожиданных выпадов, интригующих сюрпризов.

Оружием здесь служит непредсказуемость, пикантная шутка, острый жест. Всё основано на недомолвках, едва уловимых намёках, воспроизводимых с элегантно-небрежностью, неотразимым светским шармом и вместе с тем эффектно, броско, в зрелищной манере. Причём создаётся это очаровательное скерцо как бы из ничего (чрезвычайно живая подача общих форм движения и непрерывные блики синкопированного ритма).

В Сонатине-парафразе для фортепиано и ударных игра стилями ведётся «в открытую», что зафиксировано в заголовках частей: *I. Бетховен, II. Моцарт, III. Гайдн и Россини*. Однако эта вольная фантазия по моделям классики (с завуалированными коллажными вкраплениями) только на первый взгляд может произвести впечатление музыкальных шалостей-кунштюков.

Крайние части связывает лишь то, что всё в них нацелено на самое активное действие – в остальном же они даны в предельном размежевании.

В одном случае (I часть) это бурлящая лава жизненной борьбы, вскипающая порывами-бросками волевых преодолений, захватывающая той одержимостью, которая граничит с самосжиганием – таким образом, перед нами парафраз на «драматического» Бетховена.

В другом случае (финал) это брызжущее веселье, забавы в манере Гаргантюа и Пантагрюэля, стихия пересмешничества, густо пересыпанного перцем искромётных выпадов, пикантно-грубоватых бурлесков и дерзких острот на грани дозволенного.

И всё же отмеченные контрасты несопоставимы с тем сдвигом настроения, который возникает в средней части. Здесь происходит полное снятие какой-либо активности, и всё перемещается во внутренний мир человека. В зыбком и пугающем ночном мраке он остаётся наедине со своими чувствами и мыслями, исповедуясь самому себе (очень характерны многозначительные паузы).

До дна раскрываются сокровенные тайники души, которая в эти минуты словно оголена, прозрачна до бестелесности и в своей хрупкости совершенно незащитна перед безмерностью обступающей темноты (мистические бездны духа подчёркнуты «тишиной» глухих раскатов гонга и там-тама).

Вот такие противоположности могли уживаться в одной натуре! Но, кроме того, подобная многослойность дополняется незримым диалогом, который современник ведёт с великими тенями далёкого прошлого. Он как бы сравнивает, сопоставляет, примеряет к себе эталоны, которыми жили прежние эпохи.

* * *

Настоящий компендиум контрастов сосредоточен в «Семи эскизах» для фортепиано. Энергичнейшее манипулирование ими начинается с «игры слов», которую позволила здесь себе композитор. Не ограничившись буквой Э (*Э-скизы*) она даёт головоломную цепочку подзаголовков пьес с неизменным начальным *эпи-*: № 1. *Semplice* (Эпиграф), № 2. *Con moto* (Эпиталама), № 3. *Piacere* (Эпизод), № 4. *Nobile* (Эпистола), № 5. *Energico* (Эпиграмма), № 6. *Con anima* (Эпитафия), № 7. *Allegramente* (Эпилог). Опираясь на эту лексикографическую канву, автор, подобно исследователю-психологу, тщательно анализирует, из чего соткан «герой нашего времени». И приходит к выводу, что он очень разный, многоликий.

Всё в нём основано на сложной светотеневой гамме, на резко выраженных антитезах. К тому же он склонен к парадоксальности и к совершенно неожиданным переключениям, которые идут в основном по линии противопоставления внутреннего и внешнего.

Первое обычно связано с подчёркнутой серьёзностью, возвышенностью образов, а также с самоуглублёнными состояниями личности, второе – чаще всего с тем, что лежит на поверхности жизни, в том числе отражая её суету, вздор или «оперетку», как выразился один из персонажей романа М.Булгакова «Белая гвардия».

В отношении второго из названных моментов наиболее показательны №№ 5 и 7. Подзаголовку № 5 (Эпиграмма) отвечает включение в тематическую канву пьесы узнаваемых «осколков» интонационного контура известной детской песенки из мультфильма «Три поросёнка». Препарация материала на манер вертлявой клоунады порождает мини-сатирикон, в котором через гипертрофию гротеска передаётся эксцентричный выверт, язвительная ирония, сардоническая насмешка.

В совершенно иных очертаниях предстаёт сфера внешних проявлений в финале (Эпилог). Эта джаз-роковая токката ошеломляет мощным динамическим напором, передаёт азарт сверхскоростей, рождая впечатление неудержимо мчащегося локомотива, но ещё более – являет собой выражение современного экспансионизма.

Господствующая здесь атмосфера дерзкого вызова, взрывчатой импульсивности оттеняется островками призрачно-мистических видений

(*pianissimo* этих неоклассических хоралов в окружении грохота основных разделов едва прослушивается).

Как видим, невероятно сильные перебросы из крайности в крайность возникают не только между соседними пьесами, но и внутри пьес. Для примера достаточно указать на стык пьес № 3 (Эпизод) и № 4 (Эпистола).

Первая из них – авангардная по письму, жёсткая, экспрессионистически заострённая. Средствами сонорно-кластерных напластований, звуковых «клякс» и резких регистровых сломов создаётся своеобразный триллер: нагнетание страхов, ужасов, кошмаров, погружение в пучину подсознания, притягивающую своей загадочностью, непостижимостью, запредельностью. И вместе с тем эта «чёрная дыра» не может не пугать своей неподвластностью разуму, своим зловещим демонизмом, падением в бездну иррационального.

Вторая пьеса – классически благородная, возвышенная в своей элегической мечтательности. В её контуре угадывается шопеновская Прелюдия *e-moll* (она воспроизводится в характере свободного коллажа). Но спокойное течение этой медитативной лирики, наполненной светлой меланхолией, неоднократно прерывается вторжениями джазовой импровизации.

Казалось бы, подобные вторжения игривых, ветреных, легкомысленных настроений в сосредоточенный лирический монолог должны восприниматься не иначе как досадное недоразумение, как загрязняющие пятна вездесущей сутолоки. Однако следует признать, что в этих эпизодах обезоруживает присущий им светский шарм, очаровательная пикантность.

Кроме того, нелишне прислушаться к наблюдению Р.Щедрина, который на обсуждении «Семи эскизов» по отношению к этой пьесе подметил следующее: словно бы распахируется окно и в комнату с улицы врывается иная музыка.

Затронув Эпистолу, можно перейти к рассмотрению первого из названных выше моментов, обращённого в «Семи эскизах» к сфере внутренних проявлений человеческой натуры. Здесь, в свою очередь, также представлены весьма сильные контрасты.

Скажем, по стилевой ориентации с элегическим лиризмом Эпистолы, наследованным от Шопена, сопоставлена поэтика грёз и мечтаний начальной пьесы (Эпиграф), восходящая к образу шумановского Эвзебия, к тому же поданная в ракурсе благодатной тишины, покоя, когда всё озарено мягким умиротворяющим светом (такому впечатлению способствует и фактура с её уподоблением ажурным *arpeggiati* арфы).

Следующая пара поляризованных контрастов. С одной стороны, нежная и радостная взволнованность лирического восторга, трепетного обожания с тончайшей нюансировкой эмоции, которая буквально излучает ощущение поэтичности (Эпиталама). Примечательно, что разработано

это очень изысканное по своему складу настроение в русле сложившегося к этому времени так называемого *«третьего направления»*, поскольку интонационный остов пьесы явно происходит от современной эстрадной лирической песни.

С другой стороны, сумрачная «разъедающая» медитация, напряжённое биение мысли, стремящейся пробиться к истине и сменяемой мучительными, неотвязными вопросами, которые так и остаются без ответа (Эпитафия). Воспринимая подобные философско-трагедийные раздумья, невольно вспоминаешь древнее изречение: *«Во многих мудрости много печали»*.

И в данном случае имеет смысл заметить, что вслушиваясь в этот остро рефлексированный монолог, в эту подчёркнуто личностную речитацию, наполненную жгучей, экспрессивнейшей ностальгией, самую близкую ассоциацию находишь в так называемом *канте хондо* («глубокое пение», характерное для определённого рода испанского фольклора), соприкосновение с которым позволило выразительно передать исповедь мыслящего и страдающего духа.

* * *

То, что можно было услышать в отдельных из «Семи эскизов» («шуманизмы» в Эпиграфе или маленькая фантазия по канве одной из прелюдий Шопена в Эпистоле), отразило ещё одну грань устремлений, возникшую в музыкальном искусстве с середины 1970-х годов как реакция на крайности авангарда – неоромантизм, что подразумевает прямое сближение с жанровой системой и стилями художественной культуры XIX столетия. У Елены Гохман это представало как естественное следствие столь присущих её музыке живой, трепетной эмоциональности и взволнованного лиризма.

Неоромантизму в частности было свойственно и возрождение того, что такого расцвета достигло в эпоху романтизма – имеется в виду вокальная лирика. И у нас есть все основания для того, чтобы утверждать: в этом отношении сделанное Еленой Гохман находится на уровне лучших достижений отечественной музыки второй половины XX века (в таких случаях в первую очередь обычно называются имена Георгия Свиридова и Валерия Гаврилина).

Превосходные образцы неоромантизма находим в вокальном цикле «Бессонница». Один из них – № 6 («Откуда такая нежность?»). Здесь сразу же обращает на себя внимание покоряющая органичность певческой интонации, трепетно-утончённая звуковая ткань, поразительная гибкость взаимодействия вокальной и фортепианной партий (напоминая лучшее у Шумана – ещё раз вспомним имя этого композитора-романтика). Однако

подаётся всё это в сугубо современном истолковании, от которого в том числе идёт нервность болезненно чуткой и ранимой натуры.

Рассматривая круг современно-романтических черт творчества Елены Гохман, обратимся к тому, что было связано с раскрытием трагического мирочувствия. В продолжение всё той же контрастности, доводимой до поляризации, её музыка фиксировала внутренний разлом, словно бы жизнь расходилась по швам.

По одну её сторону кружилась ярмарочная карусель, бурлило веселье, отплясывался бесшабашный трепак, блистал юмор, раздавался гомерический хохот – всем этим переполнены, например, Квинтет-буфф для медных духовых инструментов и опера «Мошенники поневоле». Однако где-то в глубине не покидало ощущение подозрительного самообмана, шутовской эйфории и чудилось, будто в отлаженном жизнеустройстве что-то трещит и надламывается.

А по другую сторону стремительно накапливалась боль души. Вслед за оперой «Цветы запоздалые» она, как снежный ком, разрасталась в появлявшихся один за другим вокальных циклах «Лирическая тетрадь», «Последние строфы» и в романсах на стихи Н.Асеева.

«Последние строфы» – это интимная исповедь изверившегося человека, потерявшего всякую надежду на лучшее. Интимная в том смысле, что это исповедь наедине с собой, для себя – исповедь, не требующая даже малейшего соучастия. Интимная она и в том отношении, что для её воспроизведения требуется сугубо лирический тенор, причём желательно, чтобы в исполнении он приближался к полуфальцетному или так называемому микрофонному пению.

И трагизм здесь особого рода. Тихий трагизм одиночества, из которого не ищут выхода, поскольку уже нет страстей и желаний и ничего не ждут от жизни. Совсем изредка вострепнётся душа, но это «последняя» взволнованность и возникает она не от встречи с живой реальностью, а в воспоминаниях о былом, в мысленном разговоре с давно ушедшим близким человеком.

*Полнеба обхватила тень.
Лишь там, на западе, бродит сиянье.
Помедли, помедли, вечерний день.
Продлись, продлись, очарованье.*

*Ещё томлюсь тоской желаний,
Ещё стремлюсь к тебе душой –
И в сумраке воспоминаний
Ещё ловлю я образ твой...*

Но тускнеющей вечерней зари и «прощального света» умерших чувств слишком мало для поддержания жизни. Она, в сущности, уже кончилась. И хотя ещё прослушивается неровный, сбивчивый пульс стынувшего сердца, всё лишено смысла и цели – ведь утрачено то сокровенное, без чего остаётся пустота тягостного прозябания и горькие думы над могилой жизни. Сгущается сумрак безнадёжности, кончаются слова, и вот оборвётся ниточка души, связующая с канувшим безвозвратно.

*Вот бреду я вдоль большой дороги
В тихом свете гаснущего дня,
Тяжело мне, замирают ноги!
Друг мой милый, видишь ли меня?*

*Всё темней, темнее над землёю.
Улетел последний отблеск дня...
Вот тот мир, где жили мы с тобою,
Ангел мой, ты видишь ли меня?*

Для выражения этой элегической печали, полной безнадёжности и тихой обречённости, композитор всё необходимое нашла у Фёдора Тютчева, и общему названию цикла («Последние строфы») отвечают соответствующие заголовки частей: «Прощальный свет», «Ночная звезда», «Последний отблеск», «Постлюдия». Подборке стихов, которые корреспондируют самым мрачным страницам шубертовского «Зимнего пути», сопутствует глубоко душевная, тоскливая и «переживательная» интонационность русского городского романса.

Следовательно, перед нами ещё один опус Е.Гохман, созданный в русле неоромантизма. Но, кроме того, он смыкается и с приметами «третьего направления». Дело в том, что отмеченная ретро-интонационность насыщается изнутри лирическими попевками, характерными для современной песни-романса, а фортепианная партия выдержана в «битовой» манере, свойственной балладному стилю рок-музыки (жёсткий аккордовый остов-ритм).

* * *

Может показаться, что в драме 1980-х годов многое сводилось к «частной» жизни и лирическим мотивам. Однако, вслушиваясь в музыку Елены Гохман, начинаешь понимать: чаще всего так проецировались на отдельные судьбы общая кризисная ситуация (нараставшее ощущение изжитости социального уклада, всё более накалявшаяся общественная об-

становка), хотя её «замыкание» нередко происходило на единично взятой личности.

Как это выглядело, можно судить по следующему вокальному циклу, который к тому же даёт представление о всё более глубоком вхождении в полосу безвыходности. «Три романса на стихи Николая Асеева» воспринимаются как серия тупиковых состояний. Основное из них напоминает существование на вулкане тревог, катаклизмов, когда всё внутри дрожит в величайшем напряжении, в предчувствии неминуемых бедствий, в нервном биении эмоций, которые пульсируют судорожными вспышками с резкими прерывами.

Дополняющее состояние – не просто скованность и заторможенность, а полное оцепенение, психологическая застопоренность, своего рода распластанность сознания, когда воля атрофирована, всё горестно поникает, и бессвязно нашёптывается одно и то же заклинание.

*Свет мой оранжевый,
на склоне дня
не замораживай
хоть ты меня.
Не замораживай
в лёд и в дрожь,
не замораживай
в лень и в ложь.*

Ничего не дают попытки переключения – «удовольствия» в таком состоянии кажутся слишком неуместными. Точно так же ничего не дают и взрывы возмущения, несогласия, протеста, которые всегда кончаются бессильным пониканием и бесцельным рефлексированием.

В столь же экспрессивном наклонении воспринимаются и две другие исповеди – одинаково пронзительные при всей их разноплановости.

*Я не могу без тебя жить!
Мне и в дожди без тебя – сушь,
Мне и в жары без тебя – стыть,
Мне без тебя и Москва – глушь...*

*Почему ты, Испания, в небо смотрела
когда твоего поэта увели для расстрела?
Андалу́зия знала и Валенсия знала –
что ж земля под ногами убийц не стонала?*

Написанные для меццо-сопрано, виолончели и фортепиано, эти романсы («Свет мой оранжевый», «Твои шаги», «Песнь о Гарсиа Лорке») уже подвели к экстремальным величинам.

* * *

Своего предела трагедийная линия творчества Елены Гохман достигла в цикле «Бессонница». Здесь есть несколько страниц относительного просветления и успокоения души (например, «Откуда такая нежность?», «Живу, не видя дня...», «Новый год», «Свете тихий»). Однако суть и основа заключены в сильнейшем трагизме. Отчаяние, безысходность и лихорадочно-взрывные, но безнадёжные попытки противостоять кромешной тьме — так выглядела доведённая до крайней точки мученическая драма романтической личности.

Эта драма приобрела к концу 1980-х годов характер катастрофы, что можно было тогда наблюдать в сочинениях целого ряда отечественных авторов, но в вокальном цикле «Бессонница» получило, пожалуй, самое острое воплощение.

«Союзнницей» композитора в этом стала поэзия Марины Цветаевой — как известно, герою её стихов в высшей степени присущи трагический тонус и болезненно острая восприимчивость. Не случайно с творчеством этой поэтессы у Елены Гохман многое связано и за пределами «Бессонницы». Были у композитора до этого встречи со стихами других поэтесс — Анна Ахматова, Саломея Нерис, Сильва Капутикян. Но только соприкосновение с художественным миром Цветаевой высекло огонь такой силы.

Что роднит стихи, созданные большой русской поэтессой в начале прошлого века, и музыку, написанную на его исходе? Вряд ли столь важно то, что здесь сливаются голоса двух женщин-творцов. Да, на поверхности, если замечать только наружность слов, речь идёт о женской жизни, однако суть сказанного неизмеримо глубже, шире и равно тревожит любого.

Тревожит прежде всего исповедальностью. Ничто не утаено от стороннего глаза, всё до самого дна поведано и открыто. Но это не расхристанность и не крик напоказ. Это беспощадный суд, которым судит себя красивая, гордая, сильная натура, судит свою несложившуюся судьбу, свои несбывшиеся надежды. Вот откуда горячее, нервное бие-ние сердца, обжигающий тон, чувство неизбывной горечи, ощущение саднящей душевной боли.

Всё это есть и в стихах, и в музыке. Однако даже неискушённый слушатель не проведёт между ними знак полного равенства. Музыка многое расцветила, наполнила тончайшей эмоциональной нюансировкой, высветила островки забытья и грёз, сделала исповедь ещё сокровеннее. Но главное

– в озвученном слове до невероятия обострились контрасты, ожесточились перепады настроений, многое накалилось до предела, оказалось на грани срыва.

Казалось бы, насколько драматичной и пронзительной воспринимается поэзия Марины Цветаевой! И всё же Елене Гохман удалось ещё более усилить интенсивность переживания, ещё более обнажить кровоточащие раны человеческого сердца, переместив тем самым многое в область открыто трагического.

Что стоит за этим сдвигом в сравнении со стихами и почему так остро воспринимается этот сгущённый драматизм? Причина достаточно очевидна, и видится она в том, что музыки в данном случае коснулась незримая печать конца 1980-х годов – времени тревог, разuverенности, покаяний и трудных поисков...

Теперь всмотримся внимательно в облик героини вокального цикла «Бессонница». Сразу же ясно, что перед нами натура, наделённая всеми богатствами души. Сколько в ней красоты, утончённости и какими сокровищами чуткости, нежности может она одарить! Однако выпадает на её долю слишком немного – изредка зыбкое просветление, луч слабой надежды, тень доброго воспоминания, ещё реже островки ласки, тепла, покоя, грёз. Вот и весь свет в окне, всё счастье.

Но как научился человек дорожить этими крупницами. Ценит их буквально на вес золота, отдаётся им с величайшим трепетом, прикасается к ним с предельной бережностью, лелеет, пестует, боготворит. Проживает каждое мгновение отрады как драгоценный дар, удерживает всеми силами, потому что знает, что любое из них неповторимо и может стать последним.

Откуда такая нежность?

Не первые – эти кудри

Разглаживаю, и губы

Знавала – темней твоих.

Откуда такая нежность?

И что с нею делать, отрок

Лукавый, певец захожий,

С ресницами – нет длинней?

Научилась эта душа и другому – тихому смирению, умению покорно принять всё, что приходит извне.

*Не думаю, не жалуюсь, не спорю,
Не сплю.
Не рвусь ни к солнцу, ни к луне, ни к морю,
Ни к кораблю.*

*Не чувствую, как в этих стéнах жарко,
Как зелено в саду.
Давно желанного ижданного подарка
Не жду.*

Однако в случае чрезвычайной опасности ангельский лик может перемениться на мрачный лик демона. В экстремальной ситуации человек обнаруживает в себе способность к поступку, к яростному противлению. На краю пропасти он способен поставить на карту всё. Сжавшись в пружину, готов вступить в поединок с кем угодно. Рождается отвага отчаяния, испепеляющий гнев отповеди, обжигающий накал страстей, доходящий до ожесточения.

* * *

Вот такая, в высшей степени нежная, красивая и в то же время внутренне сильная человеческая натура заявлена в вокальном цикле «Бессонница». И натура эта обречена на существование в сплошной осаде тревог, в железных тисках опасностей, подавляющих воздействий, среди невероятной непрочности нынешнего мира.

Всё время нужно быть настороже, в постоянной готовности к беде. Повсюду и всечасно подстерегает судьба – далёкими вздрагиваниями глухо урчащей дьявольской бездны, коварными уколами из-за угла или всегда неожиданными, беспощадно хлещущими ударами.

Вот откуда изматывающее своим постоянством перевозбуждение, судорожное биение сердца, дрожь души, сжавшейся в комок оголённых нервов. Нестерпимая боль может исторгнуть из груди рыдание, пронзительный крик о пощаде. Но ещё чаще слышна кроткая молитвенная мольба, почти безнадёжная и потому бессильно опадающая.

*... Утешь, меня, утешь,
Мне кто-то в сердце забивает гвозди!*

Остаётся приблизиться к последней черте – вступить в диалог с самой ночью, бросить вызов вселенскому Злу, произнести не заклинание даже, а яростное заклятье Мрака.

*Чёрная, как зрачок, как зрачок, сосущая
Свет – люблю тебя, зоркая ночь.*

*Голосу дай мне воспеть тебя, о праmaterь
Песен, в чьей длани узда четырёх ветров.*

*Клича тебя, славословя тебя, я только
Раковина, где ещё не умолк океан.*

*Ночь! Я уже нагладелась в зрачки человека!
Испепели меня, чёрное солнце – ночь!*

Затерянность в безвыходных лабиринтах и тоннелях бытия без малейшего света надежды, предельное напряжение, доводимое до грани срыва, полыхающее пламя горящих нервов и кровоточащая рана души – вот в чём была суть трагизма 1980-х. Только какая-то самая малость оберегала от полного отчаяния, поддерживала горение еле теплящейся свечи в этой крошечной тьме.

И что ещё придавало мужества, так это способность взглянуть на происходящее со стороны, отстранившись от своих страданий, апеллируя к высшему, небесному суду. И оттуда приходило полное оправдание: будь спокоен, имярек, этот крестный путь неотвратим и никому не дано более достойно совершить восхождение на Голгофу века.

*Такое со мной случилось,
Что гром прогромыхал зимой,
Что зверь ощутил – жалость
И что заговорил – немой.*

*Мне солнце горит – в полночь!
Мне в полдень занялась – звезда!
Смыкает надо мной – волны
Прекрасная моя беда.*

Пройдя круги ада, человек обретал высшую мудрость. Мудрость, которая опирается на самое сокровенное, негасимое и святое в душе. Мудрость всепонимания и всепрощения.

*Ты проходишь на запад солнца,
Ты увидишь вечерний свет,
Ты проходишь на запад солнца,
И метель замечает след.*

*Мимо окон моих – бесстрастный –
Ты пройдёшь в снеговой тиши,
Божий праведник мой прекрасный,
Свете тихий моей души!*

* * *

Итак, в вокальном цикле «Бессонница» была до последнего предела доведена драма души. Герой музыки Елены Гохман предстал здесь на краю бездны отчаяния, в безвыходно-катастрофическом тупике жизни.

Невероятное напряжение, нескончаемый нервный спазм трагического мирочувствия, психологизм исключительно чуткого реагирования на малейшие колебания «погоды» внутри и извне нашли себя, с одной стороны, в сверхимпульсивной порывистости, в подчёркнуто «рванных» ритмических рисунках, в окончаниях-опаданиях фраз с неожиданными модуляционными омрачениями, а с другой – в заострённой колокольности (она выступает символом фатальных предзнаменований) и в грохочущей аккордике рояля (олицетворяет патетику обрушивающихся на личность подавляющих воздействий).

Понятно, что это была критическая точка существования – бесконечно долго столь трудный час человеческой судьбы продолжаться не мог. И в следующем после «Бессонницы» вокальном цикле «Благовещенье» были намечены пути преодоления психологического дискомфорта и мрака жизни. Заметим, что произведение это написано в 1990 году, то есть на грани десятилетий. И следует подчеркнуть, что это была своего рода граница между двумя большими историческими периодами, которые можно обозначить как вторая половина XX века (1960–1980-е годы) и рубеж XXI столетия (с 1990-х).

В согласии с вектором, намеченным в данном цикле, как раз и складывалась магистраль последующей эволюции творчества Елены Гохман. И магистраль эта по своим параметрам смыкалась с тем, что мы в последнее время всё чаще связываем с понятием *Постмодерн*.

По-своему симптоматичным был сдвиг жанровых предпочтений от преимущественно камерных опусов к монументальным полотнам и в первую очередь к композициям ораториального плана. Во всей своей отчётливости контуры Постмодерна обозначились в балете-оратории «Гойя», а затем в трёх духовных ораториях первой половины 2000-х годов: «*Ave Maria*» с её жанровым обозначением *Библейские фрески*, вокально-симфонические медитации «Сумерки» и «И дам ему звезду утреннюю...» с подзаголовком *духовные песнопения*.

Происходившие в это время этико-эстетические перемены выглядели следующим образом:

– преодоление всего излишне субъективного и акцентированно личностного;

– отказ от романтической исключительности и экстремальности (и соответственно – от леворадикальных крайностей);

– переход к более объективному, выверенному, общезначимому восприятию жизненных процессов;

– тяготение к большей уравновешенности образного строя с избытанием трагизма, дисгармонии, содержащими в себе потенцию жизнеотрицания, вытесняемого позицией отчётливого жизнеутверждения.

Причём речь идёт о жизнеутверждении вне каких-либо утопий: реальное бытие воссоздаётся во всём его противоречивом многообразии, с присущими ему светом и тенью. Однако, не игнорируя сложностей жизни и её зияющих бездн, так умножившихся на современном этапе, всеми силами утверждается вера в неё.

Ярким примером такого реального, достигаемого в трудных преодолениях, но безусловного оптимизма можно считать ораторию «Сумерки», обращённую к самой жгучей проблеме современности – проблеме сохранения природы и выживания человечества. При всей болевой настроенности музыкальной концепции в целом, вопреки юдоли и скверне земной, утверждается вера в жизнь и поётся хвала мирозданию. Завершающий это произведение всеочищающий катарсис несёт в себе надежду на то, что *homo sapiens* сумеет одуматься и не погубить себя и свой земной дом.

На последнем витке художественной эволюции многое из «левых» устремлений отошло для Елены Гохман в прошлое, что касается прежде всего этики максимализма со свойственными ему крайностями и претензиями на исключительность. Надо признать, что её творчество рубежа XXI столетия не обнаруживает звуковых изощрений и той «сверхэксклюзивности», которой нередко отмечены поиски сегодняшнего авангарда, однако думается, что эти поиски отнюдь не являются магистралью искусства последних десятилетий.

В данном отношении очень показательной является Партита для двух виолончелей и камерного оркестра, дающая богатейший материал для осмысления художественной практики Постмодерна. Эта десятичастная композиция, суммирующая «номенклатуру» сюитных жанров разных времён и народов (Прелюдия, Пavana, Скерцо, Пастораль, Гавот, Пассакалья, Тарантелла, Жига, Ариетта, Постлюдия), в высшей степени концентрированно выразила устремление к тому эстетико-стилевому модусу, который лучше всего обозначить понятием *классичность*.

В самом общем плане за этим понятием стоит с особой очевидностью заявившая о себе приверженность композитора духу и принципам

музыкальной классики. Однако сразу же необходима оговорка: в опоре на критерии основных пластов классики прошлого выдвигается подлинно современная классика.

В содержательном аспекте ей соответствуют мудрая сдержанность и уравновешенность жизненных проявлений, их сбалансированность и то свойство, которое находит себя в формуле *единство многообразия и многообразие единства*.

Исходящие от этой музыки душевная просветлённость, чувство внутреннего покоя и ощущение удовлетворённости сущим подводят к мысли: жизнь, как таковая – несомненно, высшее благо, и следует довериться одному из умов времён Просвещения, который утверждал, что независимо от всех язв и противоречий земного существования мы живём в лучшем из миров.

Оглавление

<i>Вместо предисловия.....</i>	<i>3</i>
<i>«Русский путь» и «русская идея» в рефлексиях творчества Сергея Рахманинова.....</i>	<i>6</i>
<i>О полузабытом шедевре Игоря Стравинского</i>	<i>15</i>
<i>Летопись слома времён (Пятая и Шестая симфонии Николая Мясковского).....</i>	<i>24</i>
<i>Сергей Прокофьев: возвращение в Большевизию.....</i>	<i>37</i>
<i>Военная эпопея Дмитрия Шостаковича</i>	<i>60</i>
<i>«Лебединые песни» трёх выдающихся симфонистов.....</i>	<i>77</i>
<i>«Звёздное» десятилетие Георгия Свиридова</i>	<i>88</i>
<i>Из плеяды «шестидесятников» (Сергей Слонимский)</i>	<i>111</i>
<i>Форпост балетного жанра второй половины XX века (Родион Щедрин).....</i>	<i>123</i>
<i>«Центральный элемент» художественной системы Альфреда Шнитке</i>	<i>147</i>
<i>Два этюда о мастерах Северной Пальмиры (Борис Тищенко, Валерий Гаврилин).....</i>	<i>166</i>
<i>Романтизм без берегов (на материале творчества Елены Гохман).....</i>	<i>179</i>

Научное издание

Александр Иванович Демченко

ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ О МУЗЫКЕ

КОМПОЗИТОРЫ РОССИИ XX ВЕКА

Редактор С.П. Шлыкова
Компьютерная вёрстка С.П. Шлыковой

Подписано к печати 15.06.2017 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 12,5. Уч.-изд. л. 11,2. Тираж 100. Заказ 27.

ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова»
410012, Саратов, проспект имени Кирова, 1